

récits de vie recueillis lors d'entretiens et portant sur des trajectoires d'apprentissage¹.

Le travail sur les récits conversationnels m'a rapidement convaincu que la notion d'intrigue telle que je la comprenais était inappropriée pour décrire la dynamique à l'œuvre dans ce genre de discours. Dans leurs narrations, nos interlocutrices semblaient préoccupées par le désir d'illustrer la singularité de leur parcours de vie en racontant des anecdotes significatives par rapport à une thématique imposée, de construire et de défendre leurs différences identitaires dans le face-à-face de la relation interlocutive. En aucun cas il ne s'agissait de produire un effet intrigant sur leur auditoire. Cela tenait naturellement aux paramètres de l'entretien et au genre particulier que nous cherchions à investiguer, à savoir une forme conversationnelle de biographie langagière. Malgré la présence indiscutable de séquences narratives de diverses natures dans ces discours, parler dans de tels cas de « mise en intrigue » du vécu me semble être un abus de langage ou, pour le moins, une expression contraire à l'usage commun et à l'intuition. En revanche, je pense que le terme pourrait fort bien convenir à d'autres genres oraux, comme par exemple les histoires drôles, du fait que ces discours sont pratiquement monologiques, clairement orientés vers une chute, et qu'ils visent à produire sur l'auditoire un effet de surprise reconfigurant un savoir attendu. Il ne s'agit donc nullement de faire de l'intrigue un élément propre uniquement à un corpus restreint d'œuvres littéraires ou fictionnelles, mais simplement de mieux articuler la réflexion sur le discours narratif, en tenant compte du rapport entre sa forme spécifique (mise en intrigue ou autres formes de configuration narrative) et son contexte

1. Le Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL), basé à l'Université de Lausanne, est dirigé par Thérèse Jeanneret et comprend également Chiara Bemporad et Ascension Gonzalez. Pour un aperçu des travaux du GReBL, voir Thérèse Jeanneret et Raphaël Baroni, « Parcours de vie, identités féminines et trajectoires d'apprentissage », *Langage et société*, n° 125, 2008, p. 101-124.

générique et pragmatique. La forme et la fonction du récit me semblent ainsi indissociables.

Du côté de l'analyse des récits dans la presse quotidienne¹, nous avons davantage l'espoir de retrouver des phénomènes esthétiques apparentés aux intrigues fictionnelles, mais nous avons l'intuition que ce ne pourrait être qu'au-delà de l'échelle d'un article isolé. En effet, l'imposant dispositif paratextuel des articles de presse, qui sont adaptés aux besoins d'un lecteur pressé (manchette, amorce en « une », titraille, illustration légendée, entrefilet, résumé dans le chapeau, encadré, etc.), mais aussi la brièveté relative de ces textes et la circulation très rapide de l'information dans l'espace multimédiatique, s'opposent à la mise en place d'une véritable tension narrative. La plupart du temps, les journalistes postulent que la nouvelle du jour est déjà connue par le lecteur et qu'il s'agit avant tout de la rendre identifiable et de la développer. En fait, toute l'économie du discours semble être inversée par rapport à la poétique fictionnelle : les informations les plus importantes sont saisissables en un seul coup d'œil, et plus le texte se déroule, plus il s'oriente vers des points de détail au lieu de progresser vers un *climax*. Les fonctions informative et explicative du récit de presse entrent par conséquent en contradiction flagrante avec la fonction intrigante que l'on rencontre dans la plupart des fictions.

Seulement le récit de presse, en collant à l'actualité, est souvent contraint de raconter des histoires qui n'ont pas encore atteint leur point d'achèvement : soit qu'un élément demeure inexpliqué (dans une affaire ou un procès), soit qu'un processus (une élection, une grève, un conflit) n'ait pas atteint son point de résolution. Dans de tels cas, la narration tend à se sérialiser et il est remarquable

1. Pour un aperçu des travaux du LARP, voir Françoise Revaz, Stéphanie Pahud et Raphaël Baroni, « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton *Swissmetal* », *A Contrario*, vol. 4, n°2, 2006, p. 123-143 ; Françoise Revaz et Raphaël Baroni, « Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique », *Les Cahiers du journalisme*, n° 17, 2007, p. 194-209.

de constater que les effets esthétiques engendrés par ce genre de « feuilletons médiatiques » rejoignent de manière frappante ceux que l'on observe dans les fictions. Les journalistes eux-mêmes n'hésitent pas à souligner ce fait, ainsi qu'en témoigne par exemple cet extrait tiré d'un article de Gérard Courtois paru dans *Le Monde* :

À force de rêver sa vie, Nicolas Sarkozy a voulu en faire un roman, moderne et populaire, autrement dit un feuilleton télévisé doublé, si nécessaire, d'un *reality show*. Il a mis en scène sa propre histoire comme une véritable saga, au centre de laquelle son épouse, son couple et sa famille occupaient une place décisive. « Vous avez aimé Jackie Kennedy, vous adorerez Cécilia Sarkozy », lâchait-il encore le soir de sa victoire, devant ses amis réunis au Fouquet's. À l'instar des vedettes du show-biz qui le fascinent et selon les mécanismes d'identification du bon peuple aux « people », la réussite du feuilleton supposait épisodes, rebondissements, drames. Et il y en eut assez depuis des années pour entretenir la curiosité et le suspense, jusqu'à ce divorce au sommet. Assez aussi pour que l'histoire soit bonne et que les médias et l'opinion l'« achètent ». Assez pour que les couvertures de magazines se multiplient et se vendent comme du bon pain. Assez enfin pour que la presse se laisse prendre en otage¹.

Ce qui est intéressant dans ce genre de récit sérialisé, c'est que la narration factuelle ne devient intrigante qu'à partir du moment où le journaliste est confronté lui-même à une *lacune épistémique* (il ignore comment l'histoire va se poursuivre, quels seront les rebondissements à venir : un remariage avec une vedette du show-biz ?) et ce qui lui résiste fournit en même temps au discours un levier commercial (il peut donner envie au lecteur d'acheter l'édition du lendemain pour en savoir plus) et politique (il peut contribuer à écrire la suite de l'histoire en informant le public ou en déployant des scénarios argumentés possibles, probables ou souhaitables).

1. Gérard Courtois, *Le Monde*, 27 octobre 2007.

Au-delà des différences poétiques évidentes entre les feuilletons médiatiques et les récits fictionnels, le caractère fondamental des lacunes épistémiques dans le déploiement de ce que l'on pourrait appeler une « intrigue naturelle » souligne l'importance de la discordance (c'est-à-dire du temps, du caractère imprévisible du futur) dans la dynamique du récit intrigant.

On peut conclure de ce qui précède qu'il existe une divergence entre des genres narratifs, généralement factuels, qui remplissent une fonction configurante (expliquer, rendre intelligibles les événements passés), et d'autres, généralement fictionnels (mais pas seulement), qui sont plutôt dominés par une fonction intrigante, c'est-à-dire qui exploitent une discordance narrative provisoire ou permanente à des fins esthétiques. 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, en 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, de mieux comprendre les différences ou, au contraire, les convergences qui existent entre les histoires vécues, les histoires racontées qui se veulent fidèles aux faits, celles qui veulent les expliquer et enfin les histoires inventées qui veulent ressembler à la vie et qui dévoilent l'historialité constitutive de l'être. Le premier essai de cet ouvrage, qui est aussi le plus programmatique, tente d'entamer ce programme de recherche et de montrer sa productivité à travers les analyses d'un épisode d'un roman de Gaboriau et d'un article de presse.

Le chapitre qui suit tente pour sa part de contribuer à une réhabilitation de l'intrigue qui passe par la défense de la première lecture contre la « lecture étoilée », celle dont Barthes faisait l'apologie durant la période structuraliste. L'analyse du récit de Julien Gracq *La Presqu'île* montre que l'intrigue repose davantage sur l'attente de l'événement que sur l'événement lui-même. Aussi

constate-t-on que le récit ne se noue pas nécessairement à partir de motifs populaires tels que le conflit ou le mystère, mais il peut tout aussi bien intriguer le lecteur en évoquant l'impatience de voir la mer ou l'anticipation de l'être aimé qui doit arriver par le prochain train. Dans le chapitre suivant, c'est une approche thématique du temps que permet d'explorer une autre œuvre de Julien Gracq : *Un balcon en forêt*. À travers le choix des métaphores et leurs modulations tout au long du récit, le roman permet de se figurer une temporalité que, à la suite de Merleau-Ponty, on pourrait qualifier d'authentique, et de réfléchir également à la poétique qui permet de l'exprimer, ou au contraire à celle qui la trahit.

Le quatrième chapitre s'interroge sur l'écart qui existe entre l'auteur et son lecteur. Il semble que cette distance motive un mouvement interprétatif régressif de la part du lecteur qui vise à compenser l'émancipation du texte en l'ancrant dans la vie de son auteur. Ce mouvement régressif ne se réduit pas à une conception conventionnelle de la lecture, il permet de s'opposer à la réification du texte, d'en canaliser et d'en socialiser le sens. Le cinquième chapitre complète le précédent en explorant l'origine polyphonique de l'écriture et en recourant notamment aux outils conceptuels que représentent l'analyse de la scénographie et celle de la posture de l'auteur. Le cas exemplaire fourni par l'œuvre de Michel Houellebecq permet de montrer les liens entre une analyse énonciative de la littérature et la reconnaissance de sa portée éthique et aléthique.

Le sixième chapitre se penche quant à lui sur la notion de genre, dont il s'agit de définir les nombreuses propriétés dynamiques si l'on souhaite éviter de retomber dans l'illusion pétrifiante des typologies génériques¹. Cet essai choisit d'illustrer la problématique de

1. Ce chapitre est partiellement repris d'un ouvrage collectif que j'ai dirigé avec Marielle Macé : *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

la *généricité* en s'appuyant sur l'œuvre de Borges, dont les incessantes expérimentations littéraires fournissent au lecteur une source inépuisable d'exemples et de réflexions théoriques.

Les deux derniers chapitres interrogent respectivement le registre de la fictionnalité et celui des récits de vie qui ont la prétention de se référer fidèlement au vécu de leur auteur. Il s'agit dans les deux cas de tenter de déborder la clôture textualiste qui empêchait de penser la différence entre récit factuel et récit fictionnel, ou de rendre compte de la dimension référentielle de la littérature. Dans les deux cas, c'est le temps qui précède ou qui suit le récit qui permet d'échapper au repli du texte sur lui-même : ce temps qui fonde la narration et qui permet ensuite de la confondre, d'évaluer son opérativité, sa véracité, son caractère mensonger ou ludique.

L'essai consacré à la fiction met en lumière les conditions de possibilité de la tromperie ludique. L'exemple apparemment paradigmatique fourni par le conte de Borges « La forme de l'épée » montre que le mensonge fictionnel n'est possible que dans la mesure où l'on peut confronter cet acte de langage à une trace ou un indice qui débordent du cadre du discours qui l'énonce, ce qui réclame du lecteur un *changement de monde*. Cette réflexion permet aussi de s'interroger sur les différents modes de référentialité de la fiction, que ce soit à l'intérieur du monde possible construit par le texte ou en dehors de celui-ci.

L'essai suivant porte sur la fidélité du récit factuel et il montre qu'il est possible de contourner le soupçon d'arbitrarité qui s'attache aux productions autobiographiques en tenant compte de la manière dont le narrateur est d'abord affecté par quelque chose qui l'amène à produire un récit, et en considérant que cette production narrative, en tant que réponse à cet affect, vise aussi à produire un effet. Il faut enfin envisager la limite que la relation éthique, préalable à toute forme d'échange, impose à cette reconstruction discursive, ce qui permet d'éviter l'écueil d'une instrumentalisation du récit et de sa clôture définitive. Dans ce dernier cas, c'est la

sémiotique de Peirce et l'éthique de Lévinas qui serviront de fondement à l'analyse et les réflexions théoriques seront illustrées par un texte de Jorge Semprun.

L'entretien qui clôture le volume a été réalisé avec le concours de Frank Wagner. Il s'agit d'un retour sur mon ouvrage précédent pour en préciser l'arrière-plan génétique, méthodologique et épistémologique. Cet entretien souligne notamment la difficulté de penser en même temps la temporalité et la structure et d'articuler une poétique du récit avec une esthétique, c'est-à-dire une réflexion sur l'effet intentionnel que vise à produire le discours avec une réflexion sur l'effet réel actualisé par la lecture.

J'ai essayé d'éliminer le plus possible les inévitables redites entre des textes qui ont été élaborés séparément, mais qui se sont nourris les uns des autres sans qu'une vue d'ensemble ne les précède et les englobe. On reconnaîtra malgré tout de nombreux recouvrements thématiques et des effets d'écho qui tiennent au fait que je n'ai, au fond, creusé qu'un seul sillon, qui engendre de multiples problèmes pour la théorie littéraire : comment décrire le temps de l'œuvre, l'œuvre dans le temps et l'œuvre du temps ?

Il m'a fallu continuellement réactualiser mes textes – qui se présentent en général sous un jour assez différent de leurs versions originales –, car l'écriture de chaque essai a inévitablement fait bouger l'ensemble de ma réflexion. En fait, ce travail de réécriture pourrait ne jamais s'achever ; mais il a bien fallu me résoudre un jour à abandonner cet ouvrage à d'autres et à le laisser vieillir loin de moi, avec ses défauts congénitaux, mais dans la fécondité du dialogue qu'il pourra (je l'espère) entamer avec ses lecteurs. J'ai conscience, avec le recul, que j'aurai échoué à produire un recueil parfaitement cohérent. J'assume néanmoins ces incohérences inévitables et je fais confiance au lecteur pour qu'il rende productives, par son travail interprétatif, les déficiences les plus flagrantes. J'espère qu'il y reconnaîtra des failles où se manifeste la nécessité de réengager une fois de plus la pensée. Les

critiques inévitables générées par ce texte représenteront l'avenir de ma réflexion.

J'admets que je n'ai pas une conception arrêtée de ce que peuvent être les rapports entre le temps et les récits, et on ne trouvera pas davantage dans ce livre de fondations assez solides pour ancrer quelques certitudes ou échafauder un système des genres narratifs et de leurs fonctions anthropologiques. Le recueil d'une série d'essais rédigés successivement¹ possède cependant l'avantage, par rapport à une monographie, de ne pas prétendre exposer une réflexion homogène, dont le chapitrage ne serait motivé que par un souci didactique ou par une ruse de la raison permettant d'atteindre, au bout du chemin dialectique, une architecture idéale de la pensée. Cette genèse déphasée exhibe au contraire le fait que la pensée se nourrit de problèmes concrets et qu'à chaque fois qu'on l'engage, elle doit prendre le risque de se dégager de ses certitudes, d'être ébranlée par son objet et de dériver vers un ailleurs.

Encore un mot sur le style de ces essais et sur leur situation historique. Pour éviter tout malentendu, je voudrais souligner que mes textes ne visent nullement à mettre en scène un savoir encyclopédique sur les questions envisagées. Borges affirmait que c'était un « délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes »². Partageant ce constat, à l'inscription dans une tradition et à l'exhibition des multiples amarres qui relient mes écrits avec d'autres qui les précèdent et qui les légitiment ou les contredisent, j'ai préféré adopter un rythme plus léger, délesté de citations ou de notes trop pesantes, soucieux surtout de soutenir l'effort du lecteur en lui faisant partager ma curiosité face à des énigmes dont la portée déborde

1. Je précise néanmoins que l'ordre de présentation ne correspond pas à la chronologie de la rédaction mais à une progression thématique.

2. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

du cadre de la seule théorie littéraire¹. Ce qui se perd en rigueur et en marques extérieures de richesse scientifique est compensé, du moins je l'espère, par un renforcement de l'intérêt du discours et de son potentiel d'ébranlement. Ainsi que le dépeint Marielle Macé, le genre de l'essai vise à répondre au défi épistémologique d'une pensée « qui n'escamote pas les effets du temps »² :

Dans ces textes à intensité variable, qui n'ont ni la patience du discours axiomatique, ni l'élan du récit, ni l'événementialité du poème, une prosodie singulière fait entendre le désordre polyphonique de la culture. La vitesse de l'essai tient à ses lacunes, à ses latences ou à ses promesses : la remise à plus tard d'un développement, la multiplication des amorces, la hardiesse du propos, la condensation des formules, l'affirmation ou l'errance. Bifurcations, changements de potentiel, montage mobile de savoirs, ce sont autant de façons de prendre ses distances par rapport à la conduite du discours sérieux³.

En ce qui concerne les critiques récurrentes envers la branche thématique de la narratologie structurale et le problème de la clôture du texte, je reconnais qu'elles paraîtront peut-être en retard de plusieurs guerres, car les textes incriminés ont parfois plus de quarante ans et, entre-temps, nous avons assisté à l'essor des théories de la réception, de la déconstruction, des révolutions rhétorique, fonctionnaliste ou cognitiviste dans le champ de la narratologie dite « post-classique ». Et pourtant, malgré toutes ces couches historiques superposées, il semble que nous n'ayons pas encore fini de nous remettre de cette rupture instaurée par la Nouvelle Critique,

1. De ce point de vue, le premier essai, qui entend entrer en dialogue avec l'œuvre de Ricœur, demeure le plus pesant et le plus académique du livre, mais il permet de fournir une matrice pour des développements repris dans les autres chapitres.

2. Marielle Macé, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006, p. 323. Voir aussi « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de narratologie*, n° 14, 2008, < revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=499 >.

3. *Ibid.*, p. 322.

rupture que j'affirme d'ailleurs salutaire, car elle nous a permis de repenser à nouveaux frais toutes sortes d'évidences trompeuses et elle a rendu possible un dialogue fondamental en incarnant à l'excès la posture de la critique hors temps et hors monde. Quel meilleur interlocuteur pour le critique qui voudrait placer son propos et penser l'œuvre littéraire dans le temps et dans le monde ?

Que nous soyons encore tributaires de cette rupture, c'est ce dont témoigne notamment le cri d'alarme de Todorov dans son dernier ouvrage, qui dénonce le caractère encore largement formaliste de l'enseignement de la littérature tel qu'il est pratiqué dans l'institution scolaire contemporaine¹. En ce qui concerne la théorie du récit, le cas est peut-être plus grave encore, car la narratologie structuraliste a réussi à figer en concepts et en outils didactiques standardisés des notions dont les définitions n'ont jamais cessé d'être débattues, produisant ainsi une illusion de naturalité qui paralyse la réflexion critique. Par ailleurs, le succès des approches relativistes, en partie dérivées de l'épistémologie constructiviste², continue à creuser un fossé entre les récits et le monde. Il me semble par conséquent que nous aurions tort de penser que le cas est réglé et certains arguments que je développe dans cet ouvrage apporteront peut-être quelques éclairages sur des problèmes anciens qui continuent à nous préoccuper.

*

Avant de conclure cette introduction, j'aimerais encore évoquer quelques raisons qui me font espérer que la théorie du récit détient, en partie du moins, les clés du futur des études littéraires. Ce point de vue surprendra peut-être si l'on considère, avec Antoine Compagnon, que les grandes polémiques théoriques qui ont marqué

1. Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 17-25.

2. En réalité, une approche constructiviste mesurée ne nous condamne pas nécessairement au relativisme, mais à un perspectivisme de la pensée.

l'apogée des approches « généralisantes » du fait littéraire semblent s'être vidées de leurs enjeux et s'être noyées dans le sens commun¹. Je dois donc préciser sur ce point, en reprenant une expression d'Emmanuel Lévinas, que si mes considérations paraîtront inactuelles à certains – puisque nous sommes de toute évidence en plein triomphe du paradigme historien contre le paradigme théoricien –, il faudra comprendre que « l'inactuel signifie ici l'*autre* de l'actuel, plutôt que son ignorance et sa négation »².

À l'heure où Todorov déclare la littérature en péril, où Compagnon se demande ce dont cette dernière est encore capable et où Maingueneau dresse l'acte de décès d'une certaine conception des œuvres littéraires et constate la fin de son statut d'exception par rapport au vaste champ des productions culturelles³, il me semble que la narratologie est en mesure de produire quelques arguments non négligeables pour assurer la sauvegarde des études littéraires. 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 (ou du moins particulièrement précieux) pour la théorie du récit.

Pour commencer, il s'agit d'affirmer que la disgrâce dans laquelle est tenue la théorie du récit est largement fondée sur un malentendu. En France, on tend à considérer que le terme « narratologie » se réfère à la théorie du récit telle qu'elle était formulée durant son âge d'or structuraliste, comme si son histoire s'était figée il y a une trentaine d'années. On aurait tort de réduire la narratologie

1. Voir l'entretien publié dans *Vox Poetica* : < www.vox-poetica.org/entretiens/compagnon.htm >.

2. Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p. 7-8.

3. Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2007 ; Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, op. cit. ; Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la Fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

à une approche purement formelle du fait littéraire. Ainsi que le résume Gérard Prince, la narratologie « post-classique » est venue compléter les travaux d'orientation structuraliste 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 suite¹.

Cet inventaire souligne l'inventivité et la diversité des courants narratologiques actuels qui réfléchissent, au-delà du formalisme d'origine, aux pouvoirs du récit, à son histoire, à sa référentialité et à ses différences génériques ou singulières. Ces narratologies plurielles sont aujourd'hui très dynamiques dans le monde anglo-saxon, ainsi qu'en témoigne le panorama offert par la récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*² et par le futur *Handbook of Narratology*³. La narratologie retrouve aussi progressivement de la vigueur sur le continent, grâce notamment⁴ aux efforts

1. Gérard Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, 2006, < www.vox-poetica.org/t/prince06.html >.

2. David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres & New York, Routledge, 2005. Il faut aussi mentionner la naissance, en 1992, de la revue *Narrative*, dont le n°9, vol. 2, publié en 2001 et dirigé par Emma Kafalenos, présente un utile état des lieux de la narratologie anglo-saxonne contemporaine.

3. John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Peter Hühn (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2009.

4. Je signale aussi la revue *Narratologie* (L'Harmattan) et la revue électronique *Cahiers de narratologie*, < revel.unice.fr/cnarra/index.html >, qui sont éditées par

conjugués du Centre de recherche sur les arts et le langage à Paris (CRAL) et du Centre interdisciplinaire de narratologie à Hambourg (ICN)¹. 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 fêtera cette année ses quarante ans d'existence, depuis son baptême par Tzvetan Todorov en 1969².

Il faut ajouter à ces développements, observables sur une échelle internationale, l'influence considérable que l'œuvre de Paul Ricœur continue d'exercer dans de nombreux secteurs des sciences humaines et des sciences sociales depuis plus de vingt ans. Peut-être n'a-t-on jamais autant parlé d'« intrigues » ou de « configurations narratives » depuis que l'on prétend que la théorie du récit est moribonde. Ricœur a fait du récit le point nodal de travaux appartenant aux horizons scientifiques les plus divers en rappelant que ce dernier est non seulement le gardien du temps, mais aussi le laboratoire de 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 phénoménologique »³. Même si ce dialogue produit inévitablement des angles morts ou des malentendus, sa fécondité et sa nécessité ne font aucun doute. Il n'est pas rare de voir aujourd'hui des chercheurs issus des horizons les plus divers

le Centre interdisciplinaire « Récits, cultures, psychanalyse, langues et sociétés » (CIRCPLES) de l'Université de Nice Sophia Antipolis.

1. Il faut saluer l'apparition de la collection « Narratologia », publiée depuis 2003 par Walter de Gruyter et dirigée conjointement par des représentants du CRAL et de l'ICN. Pour un aperçu général de la narratologie allemande, le lecteur francophone peut désormais se référer à un nouvel ouvrage de référence édité par John Pier : *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

2. Tzvetan Todorov, *Grammaire du « Décaméron »*, Paris, Seuil, 1969.

3. Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 125.

manipuler des concepts narratologiques importés dans leur champ disciplinaire grâce à la médiation de l'œuvre de Ricœur.

Mais ce n'est pas seulement le renouveau des études narratologiques qui fait l'actualité du récit, c'est aussi, après une période de disgrâce, sa fulgurante ascension dans tous les registres de discours, qu'ils soient littéraires, médiatiques, politiques, économiques, juridiques ou autres. En 1973, Barthes semblait regretter qu'« aujourd'hui on balance d'un même coup l'Œdipe et le récit : on n'aime plus, on ne craint plus, on ne raconte plus »¹. Dix ans plus tard, commentant la défiguration de la narration par la littérature contemporaine, Ricœur se demande si nous ne serions pas « les témoins – et les artisans – d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes »². La même année, Peter Brooks affirmait dans son ouvrage *Reading for the Plot* que l'âge d'or de l'intrigue avait duré deux cents ans et s'était achevé en Occident au milieu du xx^e siècle³. Vingt ans plus tard, Brooks signe pourtant un article intitulé « pléthore d'histoires »⁴ dans lequel il analyse le retour en force de la forme narrative. À l'aube du xx^e siècle, pour le meilleur ou pour le pire, il semblerait que le désamour du récit et son éclipse relative dans les cercles de l'avant-garde littéraire aient fait long feu.

Christian Salmon, dans l'ouvrage récent qu'il a consacré à cette nouvelle mode du *storytelling*, dresse le constat inquiet de cette extraordinaire expansion qui a amené les Anglo-Saxons à parler, depuis le milieu des années 1990, d'un véritable « tournant

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 64.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p. 57.

3. « From sometimes in the mid-eighteenth century through to the mid-twentieth century, Western societies appear to have felt an extraordinary need or desire for plots, whether in fiction, history, philosophy, or any of the social sciences, which in fact largely came into being with the Enlightenment and Romanticism » (Peter Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., p. 5).

4. Peter Brooks, « Stories Abounding », *The Chronicle of Higher Education*, 23 mars 2001.