

Intrigue artificielle, intrigue naturelle et schèmes cognitifs. Entretien avec Raphaël Baroni¹

Franco Passalacqua
Università degli Studi di Milano

Federico Pianzola
Università degli Studi di Firenze

Abstract

Parmi les nombreux sujets du débat contemporain à propos de la théorie narrative et de la narratologie, deux paradigmes fondamentaux ont récemment été mis en évidence : le paradigme mimétique ou référentiel, et le paradigme anti-mimétique ou constructiviste. Les différences et les tensions apparues entre les deux portent encore une fois sur la conception du récit et de ses éléments : comment fait-on pour théoriser les relations entre *fabula* et *sujet* ? Quel rapport y a-t-il entre les éléments de la séquence, les effets de la narration et nos capacités cognitives ? Pour éclaircir ces problèmes, Raphaël Baroni répond à certaines questions fondamentales de la théorie narrative. L'auteur de *La tension narrative* et de *L'œuvre du temps*, discerne tout d'abord le plan sur lequel reposent les difficultés, à savoir la définition de « séquence » ou d'« intrigue ». Il esquisse, ensuite, une perspective théorique apte à surmonter de tels obstacles. En examinant les relations entre discordance narrative et virtualité du récit, il est finalement amené à concevoir le récit non seulement comme un acte interactif, mais aussi comme une forme de perturbation des normes ordinaires de la communication.

Keywords

Narratologie, discordance narrative, virtualité du récit, tension narrative, schèmes cognitifs

Contacts

fr.passa@gmail.com
f.pianzola@gmail.com
raphael.baroni@bluemail.ch

1. Paradigmes mimétique et anti-mimétique²

[F.P.] Parmi les nombreuses questions soulevées lors de la première conférence du RRN, deux paradigmes fondamentaux pour la théorie narrative ont été mis en évidence: représentatif et anti-représentatif, mimétique et anti-mimétique. Toutefois, ces paradigmes ne sont pas toujours pris en compte dans les études de narratologie et on ne peut pas vraiment dire que les participants à la conférence les aient défendus ou repoussés, exception faite pour Sternberg et Eyal Segal qui se sont explicitement appuyés sur une définition fonctionnelle et anti-mimétique de la narration.

¹ Université de Lausanne.

² Les chapitres 1 et 3 sont par Federico Pianzola; les chapitres 2 et 4, par Franco Passalacqua.

Ainsi, des différences et des tensions entre les deux paradigmes sont apparues dans la définition de séquence narrative en termes d'événements et de propriétés des événements; dans la théorisation des notions de fabula et de sujet et dans leur utilisation pour toutes les typologies narratives, dans la relation entre les éléments de la séquence et les effets de la narration.

Partagez-vous ces présupposés? Selon vous, comment ces paradigmes peuvent-ils influencer sur les études narratives? Peut-il être problématique de proposer des modèles théoriques qui n'acceptent pas complètement les implications et les conséquences de l'un ou de l'autre paradigme?

[R.B.] J'aimerais commencer par affirmer que, bien qu'ayant adopté depuis longtemps une approche rhétorique de la dynamique narrative inspirée par les travaux de Meir Sternberg, je ne suis pas certain de me reconnaître entièrement dans une posture anti-représentationnelle ou anti-mimétique, voire même constructiviste. Pour clarifier ce point, il est nécessaire de bien discerner sur quel plan on souhaite définir la 'séquence' ou l'intrigue', car il s'agit évidemment de notions polysémiques qui peuvent se référer à des objets très divers. Beaucoup de malentendus et de querelles stériles entre chercheurs appartenant à des horizons théoriques différents découlent du simple fait qu'ils ne parlent pas des mêmes objets. Ainsi que l'affirme Hilary Dannenberg :

Malgré l'apparente simplicité de l'objet auquel elle se réfère, l'intrigue (*plot*) est l'un des termes les plus insaisissables de la théorie du récit. Les narratologues l'utilisent pour se référer à une variété de phénomènes différents. La plupart des définitions de base du récit buttent sur la question de la séquentialité, et les tentatives répétées de redéfinir les paramètres de l'intrigue reflètent à la fois la centralité et la complexité de la dimension temporelle du récit.³

La différence entre les 'mimétiques' et les 'anti-mimétiques' repose donc surtout, à mon avis, sur ce que désigne, pour celui qui s'en sert, les termes 'séquence narrative' ou 'intrigue'. Ces termes peuvent évidemment se référer à ce qui constitue la séquentialité des événements racontés – que l'on associe parfois à la 'trame de l'histoire' ou à la '*fabula*' – mais ils peuvent aussi définir la séquentialité du support sémiotique qui raconte cette histoire: on sait que l'on peut très bien commencer à raconter une histoire par son milieu ou par sa fin, pour jeter le spectateur ou le lecteur *in medias res*, et c'est même une très bonne façon de l'intriguer et d'orienter son attention en direction d'un dénouement attendu. On peut aussi, comme l'affirme Sternberg considérer que la séquentialité est nécessairement double,⁴ et qu'il s'agit donc de prendre en considération les relations réciproques qui se nouent entre ces deux niveaux que Tomachevski appelait la *fable* et le *sujet*. Par ailleurs, quand on considère la séquence sur l'un ou l'autre de ces niveaux, ou en tenant compte de la combinaison entre les niveaux, il peut encore y avoir des différences importantes suivant que l'on adopte une approche purement formelle et descriptive du récit, ou un point de vue communicationnel, rhétorique ou esthétique. Quand on sort du formalisme, il devient nécessaire de tenir compte de la part de l'interprète dans la consti-

³ Hilary Dannenberg, *Plot*, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, p. 435.

⁴ Cfr. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978; *Idem*, *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity*, «Poetics Today», n. 13: 3, 1992, pp. 463-541.

tution de la séquentialité du texte, et de ce qui n'est descriptible que sous la forme de séquences non seulement actuelles, mais également potentielles ou virtuelles.

Les approches cognitivistes, à la suite des travaux formalistes, se préoccupent avant tout de la structure de la *fabula*, et elles mettent ainsi provisoirement entre parenthèse la manière dont cette séquence actionnelle s'articule avec la séquentialité du support sémiotique. Il me semble que, dans ces approches, l'évolution la plus marquante par rapports au formalisme des débuts a consisté à sortir du binarisme signifiant/signifié, qui donnait l'impression qu'il y avait une sorte de correspondance entre forme et contenu (ce que certains appelaient abusivement, à la suite de Benveniste, le 'discours' et l'histoire'), alors que la *fabula* ne peut être considérée que un *interprétant* du récit.⁵ Ainsi, la plupart des approches qui considèrent la séquence actionnelle dans sa relative autonomie par rapport au support sémiotique se sont inévitablement rapprochées des sciences cognitives, puisqu'il s'agit d'expliquer la dynamique interprétative qui permet de configurer l'action racontée. Les modèles actuels relèvent donc d'une sémantique de l'action qui définit les compétences des interprètes nécessaires pour produire, à partir des récits, une schématisation des événements racontés qui soit et plus ou moins compatible avec les structures de l'expérience.⁶ Cette compétence de schématisation de l'action serait nécessaire non seulement pour produire des récits intelligibles, mais également pour les comprendre et les mémoriser, et elle serait par ailleurs transférable du champ de la narrativité proprement dite (qui repose sur l'échange de récits entre les hommes, quels que soient leurs supports) à celui de l'expérience directe d'une événementialité (qui met en jeu des histoires qui arrivent aux hommes). Jusqu'à un certain point, on peut donc supposer, dans ce paradigme, que l'expérience elle-même comporte un certain degré de narrativisation, puisqu'il est nécessaire de recourir à ces schèmes séquentiels (qui s'articulent, suivant les théories, sous forme de scripts, de matrices interactives, de plans-actes, etc.) de manière à produire des actions sensées, d'interagir avec autrui et d'interpréter correctement les événements qui nous arrivent et auxquels nous prenons part. On peut aussi, à ce niveau, réfléchir sur la médiation que représentent les récits produits par une culture pour donner forme aux actions quotidiennes.

Les travaux de Brian Richardson sur les narrations 'non-naturelles' (*unnatural narrations*) sont particulièrement révélateurs du défi que posent les récits de fiction à ces modélisations de l'action, puisque de certaines narrations sont libres de produire des configurations qui entrent en contradiction partielle ou totale avec les schèmes que nous mobilisons pour interagir dans la vie quotidienne.⁷ Marie-Laure Ryan a, elle aussi, mis en évidence des altérations semblables, notamment dans les récits tirant profit des nouvelles technologies. En même temps, Ryan a montré dans son dernier ouvrage que certaines structures fondamentales de la sémantique de l'action et de la narrativité demeurent malgré tout très résistantes et que les divergences entre narrations 'naturelles' et narrations

⁵ Sur cette conception peircéenne de la *fabula*, voir John Pier, *Narrative configurations*, in *Idem* (ed.) *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 239-265.

⁶ Pour une approche cognitive de la narrativité fondée sur l'expérientialité et la narrativisation du texte narratif par le lecteur, voir Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge, London, 1996.

⁷ Brian Richardson, *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*, University of Delaware Press, Newark and London, 2007.

‘non-naturelles’ (numériques, interactives, hypertextuelles, en réseau, etc.) sont malgré tout limitées par nos capacités cognitives.⁸

2. La virtualité du récit et l'intrigue comme une forme de perturbation des normes ordinaires de la communication

[F.P.] La communication que vous avez présentée à RRN et une partie de vos travaux sont consacrés à l'étude de l'interaction entre le lecteur et ce qu'il lit, votre objectif étant de dépasser les études qui ne prennent en compte que le récit. Vos références à la théorie de l'action de Gervais et vos recherches conduites avec Petitat sur l'idée que la narration n'est pas seulement une représentation d'actions mais qu'elle est aussi une exploration de la virtualité de l'action, ont ouvert la recherche à d'autres domaines (pas seulement littéraires mais aussi psychologiques, cognitifs, philosophiques) fondés sur la réceptivité. Quelles conséquences y a-t-il sur l'application des catégories traditionnelles du récit ?

[R.B.] Lorsque j'utilise le terme ‘intrigue’ (que je préfère à séquence), à l'instar de Meir Sternberg,⁹ je me réfère à une forme particulière de séquentialité, qui se situe au niveau de la production et de la perception de la représentation narrative, notamment fictionnelle, quelle que soit sa forme, verbale ou non verbale. Dans le cas d'une mise en intrigue intentionnelle et adressée à un destinataire, la séquence est le produit d'une forme de communication *réticente* qui consiste à raconter une histoire de manière à produire des effets de *suspense*, de *curiosité* ou de *surprise*, qui nouent la représentation et orientent l'attention du destinataire en direction d'un dénouement attendu (mais pas nécessairement fourni par le discours). L'intrigue, dans ce contexte, se définit, d'un point de vue pragmatique, comme une forme de perturbation des normes ordinaires de la communication quand ces normes visent à assurer que l'information est transmise de la manière la plus efficace possible. Le nœud induit un questionnement chez le récepteur et le dénouement attendu est censé répondre à ce questionnement après un délai plus ou moins long durant lequel une tension se manifeste. C'est pour cette raison que j'ai parfois rapproché l'intrigue d'une transgression des règles conversationnelles telles qu'elles ont été énoncées, par exemple, par Paul Grice.¹⁰ Dans le prolongement des réflexions de Michael Toolan, on pourrait aussi voir une analogie avec la progression musicale, en soulignant le rôle tenu par certaines tensions harmoniques, ou dissonances, qui orientent l'attention de l'auditeur en direction d'une résolution possible. Cela dit, il faut également admettre que cette forme de communication réticente respecte un principe de coopération spécifique dans la mesure où, dans certains contextes, et notamment dans un échange qui concerne des récits de fiction, des plaisanteries ou des anecdotes personnelles, ne pas aller droit au but peut constituer une norme acceptée et attendue, voire même la principale raison d'être de l'échange. On peut en effet tirer un plaisir spécifique (peut-être cathartique) de cette tension ludique: on adore être suspendu aux lèvres d'un conteur

⁸ Cfr. Mary-Laure Ryan, *Avatars of Stories*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

⁹ Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity*, cit.

¹⁰ Cfr. Paul Grice, *Logique et conversation*, «Communications», n. 30, 1979, pp. 57-72; Raphaël Baroni, *Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique*, «Littérature», n. 127, 2002, pp. 105-127.

qui joue à retarder à loisir le dévoilement d'un dénouement attendu. Weinrich affirme ainsi que :

Pour le gros de la littérature narrative, être 'passionnant' est devenu un critère décisif de qualité. [...] Grâce à un sujet propre à impressionner, mais aussi en disposant des signaux stylistiques de manière à provoquer la tension, [le narrateur] 'captive' son lecteur, il l'oblige à une attitude réceptive qui contrebalance en partie l'attitude initiale.¹¹

Cette *intrigue* – que l'on pourrait appeler 'artificielle' ou 'intentionnelle', et qui vise à 'captiver' un lecteur ou un spectateur, à produire une 'tension' qui oriente l'acte interprétatif et qui permet de définir fonctionnellement un *nœud* et un éventuel *dénouement* qui se succèdent dans le temps de l'échange – s'articule de plusieurs manières avec, d'une part, les histoires individuelles ou collectives dont nous pouvons faire l'expérience dans la vie réelle et, d'autre part, avec la séquence actionnelle qui constitue la structure de l'histoire racontée. Ce sont ces articulations qui permettent de relier l'intrigue à la réalité (qu'elle soit vécue, inventée ou racontée), mais qui contraignent aussi d'intégrer à l'analyse de l'intrigue les théories de l'action¹² et les travaux des cognitivistes – dont Bertrand Gervais parmi d'autres, a montré l'opérativité pour décrire l'acte de lecture.¹³

Il est nécessaire d'insister sur l'importance anthropologique de la *réticence* et de la *tension narrative* qui en découle, car ces points ont souvent été jugés avec sévérité par la critique littéraire, qui leur reprochait leur conformisme esthétique ou leur valeur commerciale.¹⁴ Je pense au contraire que si ces aspects de la narrativité sont au cœur de l'intérêt que les hommes portent aux histoires qu'ils se racontent depuis la nuit des temps, c'est parce qu'ils reproduisent des aspects essentiels de notre rapport au monde et des histoires que nous vivons. Je crois que derrière la tension narrative – avec ses modalités du suspense, de la curiosité et de la surprise – se cache le problème essentiel d'un être dont le pouvoir sur le monde est limité, précisément parce que ce monde n'est pas une pure construction de son esprit, mais une altérité concrète qui se situe au-delà du langage, une extériorité qui résiste en partie au sujet. Derrière la réticence intentionnelle de l'intrigue se cache la réticence brute du monde: il en va à la fois de la limitation pathétique de notre volonté de puissance et de la limitation de nos capacités cognitives qui devient manifeste lorsque nous sommes aux prises avec des événements surprenants, mystérieux ou imprévisibles qui nous arrivent, mais également du fondement d'une véritable éthique, qui passe par l'acceptation au moins provisoire, d'une altérité qui nous résiste.

Sur la question des rapports entre récit et réalité, je suis donc plutôt du côté des 'réalistes', dans la mesure où je conteste l'idée que la réalité puisse être entièrement 'façonnée' par des discours qui s'assimileraient à de pures *fiction*s. Je pense au contraire que les récits (et même les fictions) sont orientées par quelque chose qui les précède, bien que ce quelque chose soit généralement irrécupérable, parce que la parole est toujours en retard sur l'événement qui la requiert.¹⁵ Adoptant une approche plutôt phénoménologique,¹⁶ je

¹¹ Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 p. 35.

¹² Voir par exemple les travaux du sociologue interactionniste André Petitat avec lequel j'ai collaboré pendant de nombreuses années et qui a co-dirigé ma thèse de doctorat; crf. André Petitat, *Le réel et le virtuel*, Droz, Genève et Paris, 2009.

¹³ Bertrand Gervais, *Récits et actions: pour une théorie de la lecture*, Le Préambule, Longueuil, 1990.

¹⁴ Voir par exemple Meir Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, «Poetics Today», n. 24: 2, 2003, pp.353-385.

¹⁵ Sur cette phénoménologie de la 'responsivité', je renvoie aux travaux de Bernhard Waldenfels et à ceux de Michel Vanni; cfr. Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger. Etudes pour une phénoménologie de*

considère que les histoires émergent à partir du surgissement de *quelque chose* qui déborde le pouvoir du langage, qui se manifeste par un écart, un *pathos* qui nous frappe avant toute forme de reprise ou de re-présentation. C'est ce que Lorenzo Bonoli thématise, dans le cadre du discours anthropologique, par la figure du 'heur'.¹⁷ Ce 'heur' manifeste la présence d'un élément étranger qui résiste, au moins provisoirement, à sa représentation par le *logos* et qui force le locuteur à produire ce que Bonoli appelle, à la suite de Wittgenstein, une forme d'*agrammaticalité* permettant de porter au langage quelque chose d'inédit.¹⁸

J'ai aussi développé récemment l'idée, à la suite de Waldenfels, que le «pathos de l'étonnement, qui se situe sur le seuil entre ce qui est depuis longtemps habituel et une vision nouvelle»¹⁹ est précisément le lieu du déploiement d'une intrigue, que cette dernière soit 'naturelle' – quand elle se manifeste immédiatement à travers l'expérience de *quelque-chose-qui-nous-arrive* – ou qu'elle soit 'artificielle' – lorsqu'elle est le produit intentionnel d'un narrateur intrigant qui s'adresse à un narrataire intrigué.²⁰ Il me semble que la tension narrative est précisément ce qui manifeste, dans un récit, la présence de cet Autre dont on ressent la présence avant sa récupération complète ou son assimilation, c'est-à-dire avant le dénouement. La part dynamique de l'intrigue, ou ce que j'appelle, à la suite de Ricœur, sa 'discordance',²¹ aurait ainsi quelque chose à voir avec la manière dont nous pouvons faire l'expérience d'une extériorité du langage *à travers* le langage narratif. Il me semble donc que ce débordement du *logos* qui fonde l'intrigue lie le destin de cette dernière à la question fondamentale du *pathos*. Le *pathos* narratif découle précisément (excusez-moi si je me répète) de l'*écart* entre ce qui est connu et une alternative : ce qui arrive d'inconnu, ce qui pourrait ou aurait pu arriver²².

3. Discordance narrative et virtualité du récit

[F.P.] Dans vos derniers travaux consacrés à la discordance narrative et à la virtualité des événements de la narration, vous avez soutenu que ces questions sont souvent ignorées en faveur de théories qui considèrent la narration comme un appareil générateur du sens,

L'étranger, Van Dieren, Paris, 2009; Michel Vanni, (2009), *L'adresse du politique. Essai d'approche responsive*, Editions du Cerf, Paris, 2009.

¹⁶ Je discute la position très intéressante de Bernhard Waldenfels dans un article récent. Cfr. Raphaël Baroni, *Le chronotope littéraire de l'étranger*, «Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies», n. 187.

¹⁷ Cfr. Lorenzo Bonoli, *Lire les cultures. La connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Kimé, Paris, 2008.

¹⁸ Dans le prolongement de cette réflexion, je pourrais dès lors affirmer que l'intrigue comporte toujours une part d'agrammaticalité, d'où elle tire son pouvoir intrigant, sa 'force de frappe'. Chez Peirce également, ce décalage est exprimé par la distinction qu'il introduit entre l'objet dynamique, qui motive la représentation, et l'objet immédiat, tel qu'il apparaît dans la représentation.

¹⁹ Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger*, cit., p. 81.

²⁰ Raphaël Baroni, *Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de Temps et récit de Paul Ricœur*, «Poétique», n. 163, pp. 361-382.

²¹ Cfr. Raphaël Baroni *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Seuil, Paris, 2009.

²² C'est aussi le cas du récit argumentatif. En rhétorique, quand le discours argumentatif veut produire du pathos, il s'appuie généralement sur un récit exemplaire. La résistance de cette extériorité du logos dans le discours narratif explique aussi la raison pour laquelle on dénonce souvent l'irrationalité du récit par rapport à la rationalité du discours logique et argumenté.

de l'ordre et de la concordance. Comment justifiez-vous votre perspective d'un point de vue théorique?

[R.B.] Lorsque Jerome Bruner définissait le fondement de tout récit – et ce qui fait qu'un récit devient racontable (*tellable*) – à partir des rapports entre un ordre canonique et sa rupture (*canonicity/breach*),²³ il me semble qu'il ne faisait pas autre chose que de décrire ce genre d'expérience que je rattache aux intrigues 'naturelles'. Il faut encore expliciter le lien entre le *pathos* et la question (fondamentale pour le récit) de la temporalité. En effet, le *pathos* est en mesure d'ouvrir des perspectives temporelles, parce que le futur ne devient présent (ne trouve son actualité) que lorsqu'il se gonfle de menaces ou de promesses incertaines, et le passé ne nous habite que lorsque nous prenons conscience qu'il recèle des zones d'ombre, dont l'irrésolution continue de nous affecter. Exprimés en termes husserliens, l'*attention*, la *protension* et la *rétention*, qui rendent actuels le présent, le futur et le passé dans la conscience distendue, sont donc directement dépendants de ce *pathos* qui est au fondement de l'intrigue naturelle ou artificielle, et l'on aurait donc tort de ne tenir compte que de l'aspect cognitif ou configurationnel de ces projections dans le temps. C'est pourquoi, insister sur la discordance narrative, sur la tension et sur la dynamique de l'intrigue, c'est bien réfléchir sur la fonction essentielle du récit en tant qu'il est, selon le slogan ricœurien, le 'gardien du temps'.²⁴ Il me semble aussi important de rappeler que dans le récit, même dans le roman le mieux construit, le temps n'est pas entièrement *formé*, surmonté par une architecture; il demeure vivant, plein de charnières qui craquent, au moins tant que dure l'acte de lecture, suspendu entre nœud et dénouement.

J'aimerais encore approfondir un peu ce que j'entends par intrigue 'naturelle', même si cela semble déborder du cadre ordinaire de la narratologie proprement dite, qui s'est plutôt élaborée comme une théorie du discours littéraire ou une science du texte narratif. Ainsi que je l'ai dit, des histoires nous arrivent parce que des choses incompréhensibles ou imprévisibles débordent, provisoirement ou définitivement, nos capacités cognitives de *pronostic* ou de *diagnostic*, qui ne peuvent se construire que sous forme d'abduction sous-codées.²⁵ Dans notre routine quotidienne, parfaitement réglée par la répétition des gestes et par les normes sociales, quelque chose s'est déréglé et vient nous affecter, nous pousser à *narrativiser* notre expérience.²⁶ Lorsqu'un événement mystérieux ou un défi incertain suscitent notre curiosité ou nous font ressentir un certain suspense, une histoire émerge, et devient par là même racontable. Le philosophe de l'histoire David Carr a montré que l'on peut ainsi avoir une expérience directe de l'histoire, même collective, et que la structure de cette expérience n'est pas radicalement différente de ce que peuvent reconstruire, après coup, les récits rétrospectifs.²⁷

²³ Cfr. Jerome Bruner, *The narrative construction of reality*, «Critical Inquiry», n. 18, 1991, pp. 1-21.

²⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Seuil, Paris, 1983.

²⁵ En même temps, il faut souligner que pronostics et diagnostics sont motivés par cette résistance qui nous affecte. Nous formulons consciemment ces hypothèses interprétatives parce que, justement, quelque chose (un 'objet dynamique' dans la terminologie de Peirce) nous pousse à le faire. Il me semble que les abductions sur-codées sont au contraire des opérations mentales beaucoup plus discrètes, que l'on pourrait associer à ce que Freud appelait le 'pré-conscient'.

²⁶ Là encore, sur cette question de la narrativisation, on peut se reporter à la notion développée par Monika Fludernik dans le cadre de sa narratologie 'naturelle'; cfr. Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit.

²⁷ Cfr. David Carr, *Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? La chute du Mur de Berlin et le 11 septembre 2001*, «A Contrario», n. 13, 2009, p. 83-94. <http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1.html>.

Il faut par ailleurs souligner que les intrigues ‘naturelles’ émergentes s’incarnent sémiotiquement de différentes manières: dans nos pensées, tendues en direction d’un but incertain ou scrutant des indices en vue de déchiffrer une énigme, dans nos journaux intimes, dans des récits conversationnels tâtonnants dans lesquels nous tentons de jeter la lumière sur un événement actuel en en discutant avec un ami. Mais l’incarnation sémiotique de l’intrigue émergente peut aussi prendre la forme plus spectaculaire et complexe d’un feuilleton médiatique dont les bribes, issues de différents médias (presse, télévision, radio, Internet, etc.), s’intercalent²⁸ entre les épisodes de l’histoire en marche et forment un puzzle collectif, polygéré, et malgré tout plus ou moins cohérent, intelligible malgré sa provisoire irrésolution, tissant sans cesse des liens entre les parties disparates de l’intrigue. Aussi serait-il naïf de penser que les schémas actionnels seraient autonomes par rapport à une forme quelconque de sémiose, même si cette dernière paraît diffuse, laisse peu de traces ou est difficilement situable.

A Fribourg, nous avons justement travaillé, avec Françoise Revaz²⁹ et Stéphanie Pahu, sur un grand corpus de feuilletons médiatiques de la presse écrite, et il était frappant de constater que tous les signes extérieurs de l’intrigue (nœud, dénouement, rebondissements, suspense, curiosité, surprise, tension, etc.) étaient mentionnés explicitement dans la presse quotidienne lorsque les journalistes étaient confrontés à une affaire mystérieuse ou à un événement dont ils étaient incapables de prévoir le dénouement. Ces récits collectifs, dont Emma Kafalenos a très bien défini la nature matricielle dans sa conférence, paraissent bel et bien rythmés comme des feuilletons romanesques, alors même qu’ils se réfèrent à des événements qui n’ont pas encore été dénoués et dont le développement à venir est encore imprévisible: une élection disputée, un scandale judiciaire, un conflit armé, une compétition sportive, la chasse à l’homme d’un terroriste, etc. Certes, cette intrigue naturelle est toujours articulée par des discours ou des représentations, mais dans ce cas, on constate une différence essentielle par rapport à la plupart des intrigues ‘artificielles’, à savoir que la tension de l’intrigue repose sur un déficit de connaissance que partagent narrateurs et lecteurs, alors que, dans un roman, ce déficit est intentionnellement entretenu par l’auteur pour tenir en haleine le public. Dans l’intrigue naturelle, par ailleurs, il y a bien des supports sémiotiques, mais ils sont souvent décentralisés, parfois évanescents (nos pensées ne laissent pas de traces), et surtout ils se situent dans un rapport de dépendance par rapport à ce qui arrive. Les anachronies sont possibles, on peut faire des projections ou des rappels qui contribuent à lier les parties entre elles, mais le discours est tributaire du rythme des événements, et si rien n’arrive, si aucun nouvel élément ne permet de faire avancer l’intrigue, des lacunes se forment et peuvent finir par tarir la source de l’histoire. Toujours est-il que ce qui permet de prendre conscience qu’une intrigue est effectivement en train de se former, ce n’est pas la présence d’une configuration qui permettrait de saisir l’histoire comme un tout intelligible et déjà formé, mais plutôt, au contraire, le fait que la totalisation est, provisoirement ou définitivement, impossible à effectuer. L’intrigue (dans sa version dynamique) n’est donc pas un ordre institué après coup pour configurer le cours de l’histoire, mais plutôt le rythme qui dé-

²⁸ Il est intéressant de constater que les narrations simultanées, intercalée, et même prospectives font partie des possibles du récit dans la poétique genettienne, même s’il s’agit encore, dans ce cas, d’une allusion à des formes littéraires (par exemple le roman par lettre, qui est l’imitation d’une narration intercalée).

²⁹ Françoise Revaz, *Le feuilleton médiatique: un récit en devenir*, Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, DeBoeck & Duculot, Bruxelles, 2009, pp. 167-194.

coule de la transition entre deux ordres, une *transformation* dynamique qui se manifeste essentiellement par une rupture ou un manque, qu'un éventuel dénouement viendra éventuellement suturer ou combler.

Vous pouvez constater que, sur ce plan, je ne suis pas très éloigné des réflexions des narratologues cognitivistes, tels que Marie-Laure Ryan par exemple, de la narratologie 'naturelle' de Monika Fludernik³⁰ ou des théories de l'action, telles que les exploitent par exemple Peter Hühn ou Françoise Revaz.³¹ Et comme vous l'avez remarqué, il y a probablement, dans les liens que j'établis entre intrigue naturelle et intrigue artificielle, un point de divergence entre mon approche et celle de Meir Sternberg, point qui m'a d'ailleurs été reproché par Emma Kafalenos³² dans la recension qu'elle a faite de mon premier livre.³³

4. Narrativité, double séquentialité et la définition de Sternberg

[F.P.] Sternberg formule une définition de la narration limitée aux aspects engendrés par le jeu entre les séquences temporelles. Sa théorie implique une position difficile : soit on ne considère que les effets narratifs spécifiés dans sa définition, soit on la rejette complètement. Selon vous, peut-on trouver un compromis entre ces principes théoriques et une perspective qui traiterait de questions plus générales, comme la virtualité de l'action et ses conséquences anthropologiques?

[R.B.] Je tiens d'abord à souligner le fait que l'approche de Meir Sternberg³⁴ me semble parfaitement cohérente et que c'est, de loin, celle qui me paraît la plus convaincante pour expliquer, sur un plan rhétorique, la dynamique de l'intrigue et les liens entre la double séquentialité, du raconté et du racontant, et des effets de lecture tels que la surprise, la curiosité ou la surprise. Mais je pense que Sternberg, comme Ricœur d'ailleurs, se placent dans une tradition du *livre* (tradition de l'exégèse et de l'herméneutique) qui tend à considérer le récit littéraire, c'est-à-dire le récit verbal et écrit, comme le modèle idéal de la narrativité. Cette situation donne une perspective sur la question narrative, mais elle crée en même temps des angles morts. Dans cette perspective, c'est véritablement à partir de la lettre du texte que les effets de lecture sont définis, ce qui fait que la surprise, la curiosité ou le suspense sont nécessairement liés à une rhétorique exploitant les trois rapports possibles entre la séquence de l'histoire racontée et la séquence qui raconte.

De manière semblable, Paul Ricœur place au cœur de sa triple *mimésis* les récits littéraires et historiques, comme si ces derniers étaient les seuls en mesure de produire ce qu'il désigne comme une 'mise en intrigue' de l'expérience temporelle.³⁵ C'est surtout la position de Ricœur qui me semble contestable, dans la mesure où je comprends mal comment ce dernier justifie la différence essentielle entre ce qu'il range en *mimésis I* (la sémantique de l'action, les récits ordinaires, conversationnels, médiatiques, etc.) et la narrativité

³⁰ Cfr. Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit.

³¹ Cfr. Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, cit.

³² Cfr. Emma Kafalenos, *Narrative Causalities*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

³³ Cfr. Raphaël Baroni *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Seuil, Paris, 2007; Emma Kafalenos, *Emotions Induced by Narratives*, «Poetics Today», n. 29: 2, 2008, pp. 377-384.

³⁴ Cfr. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, cit. ; Idem, *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity*, cit.

³⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, cit.

propre à la *mimèsis II* (celle qui serait configurée par les livres d'histoire et les fictions littéraires) notamment au niveau des rapports entre concordance et discordance. D'ailleurs, j'ai essayé de montrer à plusieurs reprises³⁶ que dans l'œuvre de Ricœur, ce point est loin d'être clair, ne cesse d'être nuancé, allant jusqu'à faire l'objet d'un revirement presque complet entre le premier et le troisième tome de *Temps et récit*. Il me semble que chez Meir Sternberg³⁷, il n'y a pas une telle incohérence, mais que, de son point de vue, les questions relatives à ce que Ricœur range dans la *mimèsis I* ne relèvent tout simplement pas de la narrativité proprement dite, et donc que la narratologie telle qu'il la conçoit n'aurait pas à s'en occuper. Ainsi que l'a souligné Marie-Laure Ryan, ce point de vue volontairement restreint crée une sous-détermination du « quoi » du récit, de son objet spécifique qui est de raconter des histoires dans lesquels des sujets agissent et subissent des événements qui se déroulent dans le temps.

Pour ma part, je ne souhaite pas renoncer entièrement à l'ambition ricœurienne d'articuler les récits, et notamment les fictions littéraires, avec l'expérience directe du temps et de l'histoire (singulière ou collective). Il me semble que la narratologie a beaucoup à gagner dans ces échanges avec d'autres champs disciplinaires : la philosophie, l'histoire, la psychologie, la sociologie, l'anthropologie, etc. Non seulement elle peut s'enrichir de perspectives qui lui échappaient durant la période formaliste (par exemple pour mieux comprendre le mécanisme de la lecture), mais elle peut également démontrer son utilité pour d'autres champs du savoir. Il suffit de voir le succès des thèses ricoëuriennes et de notions telles que la 'configuration' la 'mise en intrigue' ou l'identité narrative', pour entrevoir la productivité d'un tel dialogue. D'autant que la plupart des narratologues ancrent leurs réflexions dans la longue tradition³⁸ de la théorie littéraire (qui se rattache à la poétique, à la rhétorique et à l'esthétique) et que, par conséquent, cette dernière peut faire valoir son expérience, forgée au fil de débats séculaires. Sternberg³⁹ a par exemple montré de manière très convaincante les faiblesses de certains travaux cognitivistes, qui ont souvent tendance à simplifier le procès de la lecture et les formes possibles de l'action et des récits.⁴⁰ À l'heure où les études littéraires sont à la recherche d'une nouvelle légitimité, il pourrait être utile de rappeler, à l'instar de Michel Butor, que le roman demeure le meilleur «laboratoire du récit» et que la narrativité est l'un «des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité».⁴¹ Cependant, dans ce dialogue, il me semble beaucoup plus productif, intuitivement satisfaisant et épistémologiquement défendable, de postuler l'existence d'une relative continuité entre l'expérience esthétique d'une intrigue artificielle, intentionnellement ourdie par un narrateur, et l'expérience de ce que je désigne comme une intrigue 'naturelle' ou 'émergente'.

³⁶ Cfr. Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, cit.; Idem, *Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de Temps et récit de Paul Ricœur*, cit.

³⁷ Peut-être que je me trompe sur ce point, car je suis loin d'avoir lu l'ensemble de ses essais.

³⁸ Cette tradition, qui remonte jusqu'à la Poétique d'Aristote et aux réflexions de Platon sur la mimèsis et la diègèsis, était donc, dès son origine, pluridisciplinaire, puisque les perspectives philosophiques et la poétique littéraire étaient autrefois conjointes.

³⁹ Meir Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, cit.; Idem, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (II)*, «Poetics Today», n. 24: 3, 2003, pp. 517-638.

⁴⁰ Sternberg parle par exemple du « néoclassicisme » des approches cognitives qui considèrent la séquence comme une forme close. Il en va ainsi de la séquence en triade, provocation>réaction>sanction, qui semble juger que les trois étapes sont nécessaires pour le récit.

⁴¹ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1969, p. 9.

Cela m'amène à souscrire à une conception de la *narrativité* plus large que celle que défend Sternberg car, pour permettre un tel dialogue, elle devrait inclure non seulement les fondements cognitifs de l'expérience directe de l'histoire, mais également les récits qui ne cherchent pas du tout à intriguer leurs lecteurs. On peut en effet supposer que de nombreuses narrations se construisent selon une économie exactement inverse à celle des récits intrigants. Ryan souligne également la grande variété de fonctions que peuvent remplir les récits: informer, instruire un procès, convaincre un auditoire, réfléchir sur soi, endormir les enfants, etc. Ainsi, si les récits de la presse quotidienne contribuent à l'émergence d'une intrigue 'naturelle' quand ils s'insèrent dans un feuilleton, en revanche ils sont généralement dépourvus de suspense, de curiosité ou de surprise à l'échelle de l'article lui-même. En effet, la première fonction des journaux est d'informer avant d'intriguer, ils s'adressent à des lecteurs pressés qui souhaitent connaître les nouvelles sans détour et, par conséquent, le discours se conforme à ce que les manuels d'écriture journalistique appellent le principe de la 'pyramide inversée'. Dans les journaux, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des fictions, l'information la plus importante est révélée en premier, souvent dans l'appareil péritextuel (accroche en une, titre, sous-titre, intertitres, chapeau, encadrés, etc.). C'est le cas également de nombreux récits historiques, conversationnels ou autres, dont la fonction principale n'est pas de reproduire, sur un plan esthétique, la dynamique de la déchirure temporelle entre deux ordres, mais bien plutôt de combler cette fracture le plus efficacement possible. C'est pourquoi j'ai souvent opposé, dans mes travaux récents, les récits 'configurants'⁴² aux récits 'intrigants'.

Sur ce point, Sternberg a un avis opposé au mien. Il s'est clairement prononcé contre une distinction entre ce que j'appelle récit 'configurant' et récit 'intrigant': «Even assuming the existence of 'persuasive' or 'informative' subgenres, this universal interplay might exactly work for their specialized ends as well».⁴³ Certes, les trois rapports possibles entre la séquence actionnelle et la séquence représentationnelle se retrouvent dans toutes les formes de narrativité communicationnelle, mais il me semble que la fonction informative s'oppose aux effets de *curiosité*, de *suspense* et de *surprise*, à moins de vider la définition des ces 'fonctions thymiques' du récit de leur contenu affectif. C'est pour souligner cette différence que j'insiste sur la notion de 'réticence' que j'ai empruntée à Roland Barthes (dans *S/Z*) et qui vient compléter les trois 'universaux' narratifs mis en lumière par Sternberg.

Ainsi, lorsqu'on cherche à définir la narrativité *au sens large*, c'est surtout la séquentialité de l'événement raconté qui apparaît comme un invariant du récit, davantage que la fonction pragmatique de la séquence racontante. Le point commun qui unit effectivement tous les récits, qu'ils soient verbaux ou non verbaux, qu'ils visent à informer, à convaincre ou à intriguer, c'est la présence d'une événementialité que l'on peut tenter de formaliser de différentes manières au niveau d'une sémantique élémentaire de l'action. J'assume dès lors que mon modèle de l'intrigue 'artificielle', en étant plus contraignant que les approches cognitivistes parce qu'il intègre, à la suite de Sternberg, une dimension fonctionnelle, ne permet pas de définir la narrativité dans son ensemble, mais seulement la mécanique fondamentale d'une certaine forme de représentation narrative, généralement fictionnelle, qui tente de reproduire, sur un plan esthétique, et en faisant jouer les

⁴² Du fait de cette opposition, la notion de 'configuration' développée par Paul Ricœur me semble davantage convenir à l'écriture historiographique qu'à la dynamique des récits de fiction, dans lesquels la discordance semble jouer un rôle beaucoup plus marqué.

⁴³ Meir Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes* (I), cit., p. 351.

deux plans séquentiels du racontant et du raconté, la tensivité inhérente aux intrigues ‘naturelles’.

5. Intrigue naturelle et intrigue artificielle: conclusions

Pour terminer ce rapide tour d’horizon des liens entre intrigue naturelle et intrigue artificielle, et la manière dont j’articule ma conception de la séquence avec les travaux qui relèvent d’avantage d’une réflexion sur la sémantique de l’action, il me semble qu’une approche rhétorique telle que la propose Meir Sternberg est certes plus cohérente que la mienne, mais qu’elle n’explicite qu’une partie du phénomène, qui exige de tenir compte des différents aspects (textuels, rhétoriques, cognitifs) qui entrent en jeu lors d’une expérience concrète de la lecture. Sur ce point, j’aimerais m’appuyer en partie sur ce que John Pier a souligné dans ses travaux,⁴⁴ à savoir que, bien que le récit littéraire soit composé d’une double séquence, ces deux niveaux de n’ont pas le même statut ontologique.⁴⁵ Alors que la séquentialité du signifiant narratif existe indépendamment de l’acte interprétatif, en tant que suite de mots, de gestes ou d’images, en revanche, la séquence qui forme l’histoire ne peut être qu’un interprétant du discours, une structure provisoire que le lecteur échafaude progressivement en recourant à des abductions surcodées ou sous-codées. Par ailleurs, ainsi que le souligne encore John Pier, ces abductions dépendent d’un répertoire de configurations actionnelles qui se fondent sur des expériences textuelles ou interactionnelles antérieures. C’est la raison pour laquelle, dans mon premier ouvrage, je réserve une place si importante à la sémantique de l’action (scripts, matrices interactives, plans-actes) et à l’intertextualité au sens large. Autrement dit, pour rendre compte adéquatement du phénomène de l’intrigue, on ne peut se limiter à en définir ses fondements textuels, mais il faut encore mettre en évidence les configurations à partir desquels les anticipations du lecteur s’échafaudent sous forme de diagnostic, de pronostic ou de recognitions. Le risque évident, c’est de n’arriver à définir qu’une lecture modèle ou idéale, qui s’oppose à la lecture réelle et à ce que Sternberg appelle le *Proteus principle*, mais cette approximation est inévitable, à moins de se limiter à décrire des expériences de lecture singulières, qui finissent nécessairement par diverger les unes des autres.

Ainsi, dans un roman policier, une surprise dépend-elle souvent d’un simple écart par rapport à une règle intertextuelle socialement partagée (par exemple le lecteur peut normalement supposer que le détective résoudra l’énigme et que la solution ne reposera pas sur le hasard ou la probabilité), et quand cette règle est détournée, la surprise est effective sans que cela ne requière une forme de rupture de la chronologie, le surgissement soudain d’une information préalablement dissimulée. A n’importe quel moment de l’histoire, et en toute transparence intérieure, un personnage peut décider d’agir de manière surprenante, c’est-à-dire contraire aux normes attendues. Cette dépendance des fonctions narratives vis-à-vis d’un intertexte ou d’un hors-texte s’étend d’ailleurs à tous les effets intrigants, et notamment au suspense et à la curiosité. Borges proposait d’imaginer l’expérience esthétique d’un lecteur assidu de romans policiers ignorant tout de Cervantès.

⁴⁴ Cfr. John Pier, *Narrative configurations*, cit.

⁴⁵ Meir Sternberg insiste également sur ce point dans sa critique de l’abstraction des modèles structurales de l’histoire racontée.

«Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo...» et ce lecteur est déjà plein de soupçons car le lecteur de romans policiers est un lecteur incrédule qui lit avec méfiance, avec une méfiance particulière.

Par exemple, quand il lit : «Dans une bourgade de la Manche...», il suppose que, bien entendu, l'histoire se passe dans la Manche. Puis: «dont je ne veux pas me rappeler le nom...». Pourquoi Cervantes ne voulut-il pas se le rappeler? Sans doute parce que c'était lui l'assassin, le coupable. Puis... «il n'y a pas longtemps...», peut-être ce qui va suivre sera-t-il moins effrayant que ce qu'on pourrait imaginer.⁴⁶

Cet exemple, qui semble plutôt illustrer le *Proteus principle* de Sternberg que le fonctionnement des dispositifs intrigants, pourrait cependant très bien être exploité par un auteur qui choisirait de maquiller en roman policier un récit qui suivrait en fait une toute autre route. Il me semble que c'est précisément la stratégie adoptée par Robbe-Grillet dans *Les Gommès*, qui active un mode de lecture policier en disposant différents signaux intertextuels tout en s'ingéniant à en désamorcer ensuite le mécanisme attendu.⁴⁷ On voit que la curiosité ne dépend donc pas seulement de la dissimulation ouverte d'un élément de l'histoire, mais qu'elle peut aussi bien être activée par des moyens qui ne sont pas entièrement textuels, qui dépendent plutôt, une fois encore, de l'intertextualité au sens large. Enfin, le suspense requiert naturellement un certain respect de la chronologie, mais il faut également que le lecteur soit capable de se projeter dans l'avenir, de savoir qu'une action difficile implique une planification intégrant plusieurs étapes dans la réalisation du but, ou qu'une action violente est susceptible d'entraîner une vengeance, un méfait peut être suivi d'une sanction, un don d'un contre-don, etc.

Je pense ainsi que la mise en intrigue relève d'une rhétorique intrigante, mais qu'elle exploite également une sémantique de l'action complexe et des phénomènes relevant de l'intertextualité au sens large (qui comprend des hypotextes, des intertextes, des régularités architextuelles, etc.), qui expliquent comment le lecteur est encouragé et capable de construire des hypothèses incertaines au fur et à mesure de sa progression dans le texte. Il ne faut simplement pas confondre ces deux niveaux, à savoir ce qui permet de définir la structure potentielle de l'histoire racontée, qui dépend de schémas cognitifs relevant d'une sémantique élémentaire de l'action, et le processus beaucoup plus complexe de la mise en intrigue, qui implique un jeu sur plusieurs niveaux de séquentialité, impliquant des dispositifs rhétoriques et une participation active du lecteur.

Par ailleurs, lorsqu'on définit les séquences actionnelles qui forment la trame de l'histoire, il faut se garder de ne tenir compte que du schématisme final de ce qui a effectivement été raconté. Dans *Lector in Fabula*, Umberto Eco affirmait qu'il ne savait pas à quelle phase exacte de la lecture les schémas actantiels tels que les imaginait Greimas pouvaient s'appliquer et que, par conséquent, il ne pouvait les utiliser dans sa théorie de la 'lecture modèle'.

La construction de la charpente profonde est le résultat final d'une inspection critique et [...], comme telle, elle ne survient qu'à une phase avancée (et réitérée) de lecture. Mais dans notre optique présente (on essaie de cerner les nœuds textuels où un type déterminé

⁴⁶ Jose Luis Borges, *Le roman policier*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, p. 763.

⁴⁷ Sur cette question, je me permets de renvoyer à Raphaël Baroni, *La face obscure de l'intrigue dans Les Gommès*, in Frank Wagner, Francine Dugast (dir.), *Lectures de Robbe-Grillet*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, pp. 27-40.

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 actancielle, mais nous pourrions difficilement dire à quelle phase de la coopération le Lecteur Modèle est invité à l'identifier.⁴⁸

En effet, l'intrigue exige souvent que le statut d'un personnage (adjuvant ou opposant) reste longtemps ambigu, de manière à entretenir la curiosité du lecteur. C'est pourquoi, contrairement aux approches structuralistes ou formalistes, il est nécessaire d'apprendre à relire le récit à l'endroit, ainsi que nous y invitait Claude Bremond, et de mettre davantage l'accent sur les virtualités de l'intrigue, ces alternatives que les lecteurs peuvent envisager pendant que dure encore leur lecture (et même après coup), et qui ne correspondent pas nécessairement à ce qui sera (ou a été) raconté.

Pour définir ces virtualités, il faut montrer non seulement comment le récit intrigant encourage la production d'inférences heureuses ou malheureuses, mais il faut aussi définir les schémas cognitifs mobilisés par les lecteurs pour produire ces inférences. On peut par ailleurs affirmer que, dans une large mesure, ce sont des schémas similaires⁴⁹ qui sont mobilisés dans les histoires qui nous arrivent et dans les intrigues émergentes du quotidien. C'est pourquoi, affirmer que le récit est davantage une exploration des virtualités actionnelles qu'une simple représentation de l'action ne signifie pas que le récit est nécessairement en décalage avec l'expérience réelle, mais plutôt que le récit contribue à façonner la réalité. Lorsque nous sommes plongés au cœur de notre histoire, et que son dénouement peut encore être infléchi par notre action, toutes les virtualités de l'agir (également celles que nous inspirent les fictions) prennent une importance cruciale dans le façonnement de l'événement. Ainsi que l'affirme André Petitat, c'est le réel lui-même qui procède du virtuel, et non l'inverse. Ce qu'il faudrait surtout dépasser, c'est l'illusion que la rétrospection serait la clé de voûte de la narrativité en tant que re-présentation de l'histoire, car ce point de vue, non seulement prive l'intrigue de sa force essentielle, mais il masque également la fonction que remplissent les récits dans nos vies. Ainsi que le défend Marielle Macé:

Il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie [...]. L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles.⁵⁰

⁴⁸ Umberto Eco *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, pp. 228-229

⁴⁹ Ce n'est évidemment pas le cas d'un grand nombre de configurations intertextuelles qui ne valent que pour la lecture des récits littéraires. Umberto Eco soulignait, avec humour, qu'un criminel qui se fonderait sur des régularités propres aux romans policiers pour réaliser ses méfaits aurait de fortes chances d'échouer dans son action.

⁵⁰ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, 2011, p.10.