

INTRODUCTION : LIRE POUR L'INTRIGUE

Je suis convaincu que l'étude du récit doit dépasser les différentes formes de critiques formalistes qui ont prédominé jusqu'à notre époque : le formalisme nous a appris beaucoup de choses, mais, en fin de compte, ainsi que les derniers travaux de Barthes le reconnaissent, il ne permet pas de traiter la dynamique des textes tels qu'ils sont actualisés dans le procès de la lecture. (Brooks 1984 : 35-36, m.t.¹)

Il y a une trentaine d'années, Peter Brooks a opéré un retournement copernicien par rapport à la narratologie formaliste lorsqu'il a affirmé que nous *lisons pour l'intrigue* (titre de son essai de 1984) et que cet obscur objet de notre désir² méritait notre attention, car il constitue l'intentionnalité profonde du récit et sa véritable raison d'être. Pourtant, nous avons parfois honte de ce pôle d'attraction, aussi vital que la pulsion érotique, car il semble nous arracher à l'empire de la raison pour nous jeter dans un monde au sein duquel nous sommes le jouet de puissances ténébreuses. Aux yeux de nombreux écrivains et critiques, l'intrigue est ainsi apparue comme un art de la manipulation et comme un dispositif qui aliène le lecteur, ce qui a conduit à une contestation de sa valeur et à la supposition, souvent erronée, que les grandes œuvres de la modernité devraient nécessairement lui tourner le dos. Mais si l'intrigue est suspecte, c'est surtout parce qu'elle a été victime, jusqu'à une période récente, d'une forme d'obscurantisme. Ainsi que le constate Jacques Migozzi, « l'implication

¹ L'indication « m.t. » signale que je suis l'auteur de la traduction.

² Au delà de l'allusion au film de Buñuel et Carrière, j'emprunte cette expression à Jacques Migozzi (2011 : 35), qui l'applique aux fictions populaires, dans un article intitulé : « Cet obscur objet du désir universitaire ». Dans cet ouvrage, je défends l'idée que l'intrigue constitue un objet de désir en soi, même au-delà des genres populaires qui l'incarnent sous sa forme la plus saillante.

émotionnelle du lecteur *par* le récit et *dans* l'histoire [a été] étrangement refoulée comme un plaisir honteux ou à tout le moins considéré long-temps par l'appareil scolaire et universitaire comme une forme primitive et infantile de lecture » (2012 : 252).

L'indéniable pouvoir d'attraction de l'intrigue a donc longtemps servi de repoussoir dans le champ des études littéraires, et pour beaucoup de critiques ou d'enseignants, l'analyse de ses « rouages » ne devrait intéresser que les apprentis scénaristes ou les professionnels de la communication, avides de connaître les ficelles du métier afin de nous contrôler en façonnant nos désirs. La tension nouée par la mise en intrigue a ainsi été accusée de tous les maux, le premier et le pire d'entre eux étant, dans le champ esthétique, le soupçon de commercialité. Les images idéalisées d'un lecteur critique, privilégiant un rapport intellectualisé et distancié aux œuvres, et d'un auteur marquant son autonomie par rapport à la dimension marchande de ses créations, nous ont rendus aveugles à la valeur esthétique, mais également aux valeurs éthiques et adaptatives de cet arrachement à notre quotidien que nous offrent les récits immersifs et intrigants, trop rapidement repoussés dans les limbes où l'on range d'ordinaire les récits populaires. La tension narrative, la puissance immersive de la mise en intrigue, ses mécanismes textuels autant que ses effets cognitifs et passionnels, sont ainsi trop longtemps restés les principales taches aveugles de la théorie et de l'enseignement de la littérature.

Pourtant, depuis quelques années, la didactique de la littérature, la théorie du récit, mais aussi la philosophie morale et les sciences cognitives, convergent de manière remarquable dans leur effort de ménager une place centrale à un rapport plus passionnel aux textes³. Le présent ouvrage s'inscrit dans cette dynamique et vise à éclairer les mécanismes à travers lesquels les récits parviennent à nous intriguer et à expliquer pourquoi les lecteurs se prêtent à ce jeu et ce qu'ils en retirent⁴. Aussi accorderai-je beaucoup d'importance à préciser la définition du concept d'intrigue que j'utiliserai tout au long de ce livre, en la situant par rapport

³ Pour un compte rendu de cette évolution, voir le chapitre 2.

⁴ La valeur commerciale indéniable de l'intrigue, qui s'observe sur une échelle à la fois transmédiatique, transhistorique et transculturelle, implique certes une relative perte d'autonomie de la part du producteur lorsque ce dernier consent à se plier à ses contraintes pour vendre ses récits, mais elle témoigne surtout de la centralité de ce dispositif dans les échanges culturels. Pour expliquer l'énorme investissement matériel auquel consentent les êtres humains quand il s'agit de produire ou de consommer des narrations intrigantes et immersives, il faut bien supposer que l'expérience esthétique à laquelle donne lieu la mise en intrigue doit posséder une valeur anthropologie fondamentale, que ce soit sur un plan psychologique, adaptatif, social, éthique, ou autre.

à d'autres définitions concurrentes, qui circulent encore largement au sein des institutions scolaires et universitaires, tout en faisant obstacle à la compréhension du phénomène dont il sera ici question. Cette étape sera cruciale, car il n'y a rien de plus dangereux que de croire en l'existence d'une définition stable, c'est-à-dire standardisée par les manuels, lorsqu'il s'agit de comprendre un objet aussi complexe que l'intrigue. En ce domaine, un malentendu terminologique risquerait de nuire à la compréhension du recadrage conceptuel qu'il s'agit d'opérer.

Par ailleurs, de manière à faciliter la transposition du modèle théorique vers l'analyse des textes, la dynamique de l'intrigue sera abordée en tenant compte des spécificités sémiotiques des récits littéraires, que l'on peut définir sommairement comme des fictions verbales et écrites. Alors que mon premier livre, *La Tension narrative*, mettait l'accent sur l'acte cognitif à travers lequel l'intrigue s'échafaude et est dynamisée, quel que soit le média envisagé, le présent ouvrage met au premier plan l'analyse des dispositifs textuels qui servent à nouer ou à dénouer une intrigue. De ce fait, mon propos adoptera une perspective plus rhétorique que cognitive, même s'il sera essentiel de garder à l'esprit la complémentarité des deux approches⁵. Ce recentrement n'est pas un repentir, il est simplement motivé par le souci de fournir des outils directement mobilisables pour l'analyse des textes, en tentant de réconcilier les approches formalistes et rhétoriques, qui se sont longtemps opposées comme s'il s'agissait de paradigmes irréconciliables.

Cet livre vise ainsi à enrichir le répertoire des concepts servant à l'interprétation des textes littéraires, dans un contexte où les didacticiens redécouvrent l'importance d'accorder une place élargie aux affects dans l'expérience de la lecture, qu'elle soit privée ou scolaire⁶. Dans un article récent, Jérôme David insiste sur l'importance d'enseigner « les façons dont les œuvres ou les genres littéraires ont cherché ou cherchent à impliquer leurs lecteurs, à défaut de toujours y parvenir. Et cet apprentissage nécessite, de la part des élèves, qu'ils se plient aux vecteurs d'immersion, de *catharsis* ou de *pathos* inscrits dans les œuvres » (2014 : 28-29).

⁵ Les approches cognitivistes et rhétoriques partagent une conception pragmatique des phénomènes narratifs, le texte n'étant qu'un jalon matériel qui s'insère dans une interaction entre la stratégie poétique d'un auteur et l'expérience esthétique du public auquel il s'adresse.

⁶ En témoigne notamment le succès, depuis une dizaine d'années, de la notion de « sujet-lecteur » élaboré par Annie Rouxel et Gérard Langlade (2004) ou les travaux de Jean-Louis Dufays sur la lecture (2000, 2010 ; Dufays et al. 2005). Je signale également l'essai de Jean-François Vernay (2013), qui se fonde sur les neurosciences pour critiquer les approches du texte qui négligent les affects.

Cependant, David dresse le constat de lacunes théoriques et méthodologiques lorsqu'il s'agit de passer d'un rapport intuitif au texte à l'enseignement de ces « vecteurs » :

On comprend qu'il faille s'appuyer dans cette démarche sur des savoirs historiques, mais également narratologiques ou poétiques. On devine également ce qui nous manque encore en termes de ressources analytiques pour décrire adéquatement les diverses façons dont la littérature *sollicite* le lecteur, l'attire dans chacun de ses univers, le constitue en sujet d'une expérience esthétique et, surtout, lui propose une ontologie inédite et l'inscrit dans une communauté de lecteurs avant de prendre congé de lui après un nombre de pages fixé d'avance. Ces lacunes (savoirs encore exploratoires, transposition didactique embryonnaire) rendent presque impossible, à l'heure actuelle, la transmission scolaire d'un savoir en la matière. (Raison de plus, je crois, pour s'y atteler sans retard.) (David 2014 : 28)

Loin de constituer un savoir encore exploratoire, ainsi que le déplore David, il faut reconnaître que les travaux sur la dynamique de l'intrigue⁷ et sur l'immersion dans les mondes possibles de la fiction⁸ abondent depuis une trentaine d'années, mais force est de constater que ces approches, parfois ardues sur un plan conceptuel, ont encore du mal à renouveler la didactique de la littérature, et notamment la pratique du commentaire de texte, pourtant centrale dans l'enseignement⁹. La présente étude vise ainsi à combler en partie cette lacune en facilitant la compréhension des apports de la « narratologie postclassique¹⁰ », cette

⁷ Pour ne citer que quelques jalons historiques incontournables, je renvoie aux travaux de Meir Sternberg (1978), Peter Brooks (1984), James Phelan (1989), Monika Fludernik (1996), Marie-Laure Ryan (2003), Emma Kafalenos (2006), Hilary Dannenberg (2008) et Karin Kukkonen (2014a ; 2014b). Pour une synthèse, voir Kukkonen (2014c).

⁸ Sur la question des mondes fictionnels, je renvoie, entre autres, aux travaux de Thomas Pavel (1988), de Lubomír Doležel (1998), de Jean-Marie Schaeffer (1999), de Françoise Lavocat (1998 ; 2010 ; 2016), de Marie-Laure Ryan (1991 ; 2003), d'Alain Boillat (2014) et d'Anne Besson (2015).

⁹ En revanche, dans le champ des études bibliques, un effort important a été produit, notamment par Daniel Marguerat et Yvan Bourquin, pour rendre accessibles les approches de la narratologie dite « postclassique ». Voir Marguerat (2012) ou Marguerat et Bourquin (2004).

¹⁰ Le terme a été introduit par David Herman (1997). Pour une explication de la différence entre narratologie classique et narratologie postclassique, je renvoie à un article de Gerald Prince (2008), disponible en ligne et en traduction française sur le site *Vox Poetica* (2006). Meir Sternberg (2011) a récemment critiqué cette opposition en argumentant que les approches alternatives au formalisme existaient avant, pendant, et après la période dite « classique ». Pour ma part, cette distinction me semble utile, car, pour beaucoup de francophones, la « narratologie » se confond encore avec le formalisme de ses origines, elle semble ainsi s'être éteinte avec le déclin du structuralisme, alors qu'en réalité, la théorie du récit s'est diversifiée et reste très dynamique sur une échelle internationale.

étiquette controversée visant à souligner les avancées qui ont été accomplies par rapport aux modèles strictement formalistes. En effet, ainsi que l'affirme David Herman, la théorie du récit a connu, il y a une vingtaine d'années, des réorientations épistémologiques et méthodologiques majeures qui, sans rompre avec les perspectives antérieures, permettent aujourd'hui d'entrevoir de nouveaux horizons :

Repenser le problème des séquences narratives permet de promouvoir le développement d'une narratologie postclassique qui n'est pas nécessairement poststructuraliste, une théorie enrichie qui se dessine à partir de concepts et de méthodes auxquels les narratologues classiques n'avaient pas accès. (Herman 1997 : 1048-1049, m.t.)

L'un des succès imputables à la narratologie formaliste tenait à sa capacité de forger des outils aisément mobilisables, permettant de décrire, plus ou moins objectivement et avec un vocabulaire standardisé, la manière dont les textes narratifs se structurent. Ce rendement heuristique a permis à ces outils se pérenniser dans les pratiques d'enseignement : schéma actantiel, schéma quinaire, prolepses, analepses, temps, voix et modes du discours, font désormais partie de la *vulgate* enseignée aux apprentis lecteurs. Mais ces instruments ont eu le malheur de se figer à une époque marquée par le divorce entre les réflexions concernant la logique interne de l'histoire et celles qui portent plutôt sur la manière dont le discours narratif raconte cette histoire, ce qui a donné naissance à deux branches distinctes de la narratologie : une approche thématique, en partie inspirée par les travaux de Propp (1970) et de ses épigones (Greimas 1966, Bremond 1973, Larivaille 1974, Adam 1997), qui était censée décrire la structuration profonde de l'intrigue, et l'analyse du discours narratif telle que la concevait Genette (1972), ces deux perspectives étant généralement découplées. Par ailleurs, les approches qui se sont centrées sur l'analyse de la séquence narrative ont également eu tendance à négliger la dimension pragmatique du récit, c'est-à-dire l'interaction entre le texte et le lecteur, ainsi que les fonctions remplies par les formes narratives. À l'inverse, la narratologie d'inspiration rhétorique a permis de remettre au premier plan la stratégie d'un auteur « implicite » – c'est-à-dire l'auteur tel que nous le reconstruisons à partir de l'analyse du texte et de son contexte – et ses effets sur l'acte interprétatif d'un lecteur « modèle » – c'est-à-dire un lecteur théorique, qui coopère idéalement avec le dispositif textuel¹¹. Ainsi que le résume

¹¹ Voir Baroni & Revaz (2016).

Gerald Prince, le recadrage opéré par la narratologie postclassique permet ainsi de s'interroger :

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, etc. (Prince 2006 : n.p.¹²)

Certes, cet élargissement de la perspective implique l'apparition de nouveaux lieux d'indétermination pour l'analyse textuelle, notamment liés à l'écart bien connu entre lecture « modèle » et lecture « empirique », cette dernière étant nécessairement marquée par une singularité qui la fait dévier des schémas attendus. Néanmoins, il faut admettre qu'il serait vain de parler des structures du texte, qui ne sont au fond que des virtualités de sens, sans les corrélérer, au moins hypothétiquement ou approximativement, avec une expérience concrète de lecture, dans ses dimensions à la fois temporelle, cognitive et affective. Pour que la narratologie contemporaine démontre sa capacité de fournir des outils intuitifs et performants, aptes à renouveler l'étude des récits littéraires, il est par ailleurs nécessaire de se pencher sur les mécanismes textuels qui sont au fondement de la tension narrative. Il s'agit également d'expliquer l'originalité du recadrage interprétatif proposé, qui dépasse la simple mise à jour des concepts formalistes, car il redéfinit notre manière d'aborder les récits et d'en analyser les structures. On verra cependant qu'il ne s'agit nullement de faire table rase du passé, mais bien d'intégrer des outils linguistiques et formalistes déjà éprouvés – notamment l'analyse des tiroirs verbaux, l'inventaire des figures de Genette ou les notions de séquence narrative ou de schéma actantiel – dans un nouveau contexte qui permette d'articuler la description des structures textuelles avec l'interprétation de leurs fonctions discursives. Au passage, je signalerai également la manière dont certaines de ces notions (notamment la focalisation et l'analyse de la segmentation narrative) ont évolué ces dernières années, de manière à offrir des interprétations plus fines des phénomènes textuels.

Ce livre ne fournit pas de propositions didactiques clés en main, sous forme de fiches pratiques ou de dispositifs directement exploitables dans

¹² L'indication « n.p. » signifie que la référence renvoie à une publication électronique non paginée.

l'enseignement de la littérature¹³, mais il a néanmoins pour ambition de constituer l'arrière-plan théorique pour l'élaboration de tels dispositifs. Du reste, théoriciens et didacticiens ont intérêt à travailler en étroite collaboration, car la théorie est impuissante sans son prolongement pratique et la didactique est aveugle sans de solides fondations théoriques. Il faut aussi faire confiance à la créativité des enseignants quand il s'agit d'exploiter des concepts théoriques pour enrichir l'analyse des textes et d'élaborer des dispositifs efficaces et originaux en vue de permettre aux apprenants de développer leurs propres compétences d'analyse. Sans se présenter comme un manuel, l'inventaire raisonné des rapports entre formes narratives et fonctions discursives apportera ainsi un complément aux propositions développées dans *La Tension narrative*, l'orientation plurisémiotique de cet ouvrage ne m'ayant pas permis, à l'époque, d'offrir une analyse aussi détaillée des aspects proprement textuels et verbaux de la mise en intrigue.

Il me reste à expliquer le choix des textes qui serviront d'illustration dans la troisième partie. Les romans de Ramuz, de Robbe-Grillet et de Gracq, bien que parfois méconnus, appartiennent, à des degrés divers, à la littérature canonisée¹⁴, et ils se rattachent également, bien que chacun d'une manière différente, à l'histoire de la littérature du milieu du xx^e siècle, période éminemment délicate pour l'intrigue, dont la valeur a souvent été contestée par les auteurs de l'avant-garde aussi bien que par les critiques. J'ai donc exclu à la fois les productions romanesques des siècles précédents, les œuvres qui appartiennent à la littérature dite « populaire », et d'autres médias dans lesquels l'intrigue occupe une place centrale : le théâtre, le cinéma, les séries télévisées, la bande dessinée, les pratiques ludiques ou vidéoludiques, voire l'interaction entre ces différents médias, qui correspond à ce phénomène qu'Henry Jenkins a récemment baptisé le « transmedia storytelling ». Il ne faudrait pas conclure de cette exclusion à un défaut d'intérêt de ma part ou à un mépris pour ces objets. Bien au contraire, je suis convaincu qu'il est nécessaire d'ouvrir l'étude du récit à l'ensemble des formes narratives, qu'elles soient élitistes ou populaires, expérimentales ou conventionnelles, littéraires ou extralittéraires, verbales ou visuelles, analogiques ou numériques. Mais

¹³ Pour un exemple de transposition didactique du modèle, je renvoie à Dufays (2014). Voir aussi Lépine (2011).

¹⁴ Si Ramuz est rarement étudié en France, malgré sa récente entrée dans la collection de la Pléiade, son roman *Derborence* (avec *La Beauté sur la terre* et *La Grande peur dans la montagne*) fait partie des « classiques » dans l'institution helvétique. Gracq et Robbe-Grillet ont, quant à eux, fait récemment l'objet du concours d'agrégation en France.

il faut admettre qu'à l'heure actuelle, la littérature canonisée demeure au cœur des pratiques scolaires et constitue encore, pour la plupart des apprenants, une porte d'entrée ouvrant sur une réflexion générale concernant le fonctionnement des récits. Dès lors, à défaut de réformer le corpus des œuvres enseignées, il est nécessaire de commencer par démontrer la pertinence de l'analyse des rouages de l'intrigue pour l'étude des récits valorisés par les institutions scolaires, de manière à mieux saisir l'intérêt d'un phénomène à la fois transhistorique, transculturel, transgénérationnel et transmédiatique.

Le fil rouge des analyses textuelles que l'on trouvera dans la troisième partie de ce volume consistera par conséquent à affirmer que si les procédés narratifs visant à nouer une intrigue apparaissent évidemment plus saillants dans les récits populaires, il serait réducteur d'affirmer que l'étude de la tension narrative ne présenterait d'intérêt que pour ce corpus restreint. Les commentaires, par leur nature hétérogène, viseront aussi à mettre en évidence la diversité des approches potentielles de l'intrigue. On ne trouvera pas, dans ces analyses, une mise en application systématique des outils présentés dans la deuxième partie, mais plutôt différents exemples de la manière dont un usage sélectif de certains d'entre eux peut se mêler à des réflexions plus contextuelles, qu'elles soient biographiques ou historiques, ces différentes perspectives s'enrichissant mutuellement au lieu de s'exclure.

La première analyse, qui porte sur l'un des récits les plus célèbres de Charles Ferdinand Ramuz, abordera cette œuvre sous un angle d'abord contextuel, en montrant que la biographie de l'auteur, la genèse du texte, ses réécritures et sa réception critique, apportent autant d'éclairages sur la dynamique de l'intrigue, dont on évoquera par ailleurs certains dispositifs textuels, notamment le jeu sur les focalisations variables auquel l'auteur suisse recourt fréquemment. La seconde étude sera davantage centrée sur l'analyse textuelle de deux passages d'une nouvelle de Julien Gracq : *Le Roi Cophetua*. L'analyse de la manière dont l'auteur parvient à érotiser la lecture de son récit sans s'appuyer sur des événements dramatiques mettra en lumière l'utilité d'une véritable stylistique de la tension narrative, tout en soulignant sa relative autonomie vis-à-vis des actions qui forment la trame de l'histoire. Enfin, l'analyse de la dynamique narrative dans le prologue des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet montrera l'importance de l'intertextualité dans la dynamique narrative, ainsi que le caractère très relatif de la rupture esthétique engagée par le Nouveau Roman, qui ne remet pas en question de manière radicale les mécanismes de l'intrigue, mais qui les réfléchit et en déplace les enjeux.

On verra ainsi qu'il serait aussi naïf de réduire l'intrigue à la trame chronologique et causale d'une série d'événements dramatiques ou conflictuels – ou à une forme quelconque de « linéarité » –, que de la considérer comme un attribut exclusif des récits populaires ou conservateurs. Pour sortir de notre aveuglement, il y a quelques conséquences à tirer du fait que la « mécanique de l'énigme » est identifiable jusque dans le chef-d'œuvre de Marcel Proust, ainsi que le concédait Gérard Genette dans une remarque latérale, révélatrice de la réticence des poéticiens de son époque à admettre ce fait :

Ce principe de la signification différée ou suspendue joue évidemment à plein dans la mécanique de l'énigme, analysée par Barthes dans *S/Z*, et dont une œuvre aussi sophistiquée que la *Recherche* fait un usage peut-être surprenant pour ceux qui placent cette œuvre aux antipodes du roman populaire – ce qui est vrai, sans doute, de sa signification et de sa valeur esthétique, mais non pas toujours de ses procédés. (Genette 1972 : 97)

Les exemples choisis dans cet ouvrage visent à démontrer que si les œuvres sélectionnées présentent un intérêt esthétique ou didactique, ce n'est pas parce qu'elles excluent les jeux de la tension narrative, mais bien parce qu'elles ont trouvé des moyens originaux pour nouer leurs intrigues ou pour en refléter le fonctionnement. Ce faisant, elles démontrent que l'intrigue et la tension narrative ne se résument pas à de simples poncifs, souvent dénoncés par la critique comme de « grosses ficelles » ou des « procédés cousus de fil blanc ». Ces critiques désobligeantes ne concernent pas l'intrigue en tant que telle, mais plutôt l'artificialité ou la trop grande prévisibilité de certaines d'entre elles, ce qui constitue un défaut qui risque d'en ruiner l'effet, même dans un registre populaire, pourtant habitué au recyclage des stéréotypes.

J'aimerais, pour ma part, contribuer à montrer que la dynamique de l'intrigue peut reposer sur une mécanique complexe, sur des innovations susceptibles d'engager l'ensemble des moyens imaginaires et stylistiques dont disposent les auteurs pour raconter leurs histoires. Une littérature « expérimentale » peut dès lors se comprendre comme un moyen d'*expérimenter* des virtualités inédites de l'intrigue ou d'en refléter le fonctionnement. Mais pour admettre cela, il est nécessaire de sortir de notre aveuglement en élargissant notre compréhension d'un phénomène dont la valeur profonde nous échapperait si on le cantonnait à ses formes les plus stéréotypées. L'attention que je porterai à la sophistication des moyens littéraires qui permettent de nouer une intrigue ne doit cependant pas nous tromper sur la nature du dispositif qui en constitue le cœur. À

l'instar de Jean-Marie Schaeffer, je plaide pour un désenclavement de la littérature, dont la valeur ne pourra s'apprécier que dans la mesure où elle sera mise en dialogue avec d'autres genres de discours, d'autres médias et, surtout, d'autres formes de rapport au monde. En l'occurrence, l'intrigue littéraire n'est que l'un des avatars d'un phénomène beaucoup plus général, qui sature nos existences et qui intègre aussi bien les événements qui nous arrivent, les intrigues protéiformes des jeux¹⁵, celles des drames, des films, des séries télévisées, des romans graphiques ou des discours médiatiques qui dominent notre paysage culturel contemporain.

Il est courant aujourd'hui de dresser le constat d'un élargissement des usages du récit à tous les secteurs de la culture et de la société, évolution qui a été célébrée par les uns comme un tournant narratif et qui est dénoncée par les autres comme une dérive du *storytelling*. En réalité, ce phénomène n'est nouveau qu'en apparence, les êtres humains s'étant toujours distingués par leur propension à se raconter des histoires et à inventer des fictions¹⁶, mais notre récente prise de conscience de l'omniprésence des formes narratives dans nos sociétés contemporaines devrait souligner l'urgence, dans l'éducation des citoyens, de développer une meilleure compréhension du fonctionnement de l'intrigue, ainsi que d'aiguiser un sens critique concernant ses fonctions esthétiques, mais également anthropologiques, sociales ou politiques. Savoir démonter l'horloge, c'est aussi devenir, jusqu'à un certain point, maître du temps.

¹⁵ Sur les rapports entre jeu et fiction, je renvoie notamment aux travaux d'Olivier Caïra (2011). J'ai également codirigé avec Marc Marti un numéro des *Cahiers de narratologie* (n° 27, 2014) consacré aux mutations de l'intrigue dans les fictions interactives, notamment les jeux vidéo.

¹⁶ Voir à ce sujet le très vaste panorama offert par le récent ouvrage de Françoise Lavocat (2016).