



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ?

Raphaël Baroni



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/660>

DOI: 10.4000/belphegor.660

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Raphaël Baroni, « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphegor* [Online], 14 | 2016, Online since 10 October 2016, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/660> ; DOI : 10.4000/belphegor.660

This text was automatically generated on 1 May 2019.



Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ?

Raphaël Baroni

- 1 Dans l'édition du 14 septembre 2007 de la *Tribune de Genève*, nous trouvons un cas exemplaire de narration journalistique que l'on peut qualifier de « sériel » et que le journaliste qualifie lui-même de « feuilleton » : « Les rebondissements de l'affaire McCann l'ont transformée en épicentre d'un feuilleton qui échappe aux lois de la gravité ». Illustrant l'article, une photo de la fillette, légendée « Que lui est-il arrivé ? », contribue à rafraîchir la mémoire du lecteur et à orienter son attention vers un dénouement attendu. C'est également une fonction de rappel qui justifie l'insertion d'un encadré intitulé « Quatre mois de suspense depuis la disparition » dressant la liste des principaux événements survenus depuis le 3 mai, moment où la trace de Madeleine McCann a été perdue. Dans le journal *24 Heures*, l'article portant sur le même événement est surmonté d'un chapeau associé à la photographie de la fillette, ce qui permet au lecteur de rattacher instantanément l'article au développement d'une histoire familière :



» **REBONDISSEMENT** La fillette a disparu depuis plus de quatre mois. Sa «mort possible» est évoquée par la police, et les parents sont désormais suspects.

24 Heures, 14 septembre 2007

- 2 Le même jour, dans *Le Temps*, un article intitulé « Genève : la fin des casseroles de la Banque Cantonale » débute ainsi : « Une page sombre de l'histoire de Genève se tourne ». Un encadré intitulé « Moments forts d'un long feuilleton » accompagne l'article et relate en six dates clés les épisodes de la débâcle de la banque depuis sa création jusqu'à son renflouement par l'argent public.

- 3 Le terme « feuilleton » se trouve ainsi de plus en plus fréquemment mobilisé pour désigner la couverture médiatique d'événements réels ayant pour nature de s'étendre sur une certaine durée, de générer dans cette intervalle un suspense ou une curiosité durable face à une énigme, et d'accueillir éventuellement des rebondissements surprenants. Ces événements médiatiques, qui rythment le flux de l'information, organisent la temporalité en dessinant les contours d'histoires dont la cohérence émerge progressivement et aboutit parfois à une clôture qui permet de « tourner une page de l'histoire ». On parle désormais non seulement du feuilleton de l'été, mais aussi d'un feuilleton électoral, du feuilleton du rachat d'une compagnie, du feuilleton de la grippe aviaire, du feuilleton énergétique dans lequel la Russie et l'Ukraine s'opposent pour fixer le prix du gaz naturel, etc. Le monde politique n'est pas en reste et n'hésite plus, ainsi que le souligne Christian Salmon, à instrumentaliser les médias pour scénariser leur existence et pour l'inscrire dans la logique singulière du *storytelling*. Le 27 octobre 2007, dans les colonnes du *Monde*, Gérard Courtois écrit un billet au sujet de Nicolas Sarkozy, qui vient d'annoncer son divorce :

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.

- 4 Dans ce court extrait, nous retrouvons un ensemble de termes qui pourraient parfaitement être associés à une narrativité telle qu'elle se manifeste dans sa forme canonique : identification, épisode, rebondissement, drame, curiosité, suspense, histoire. Reste à déterminer à quel *genre* de narrativité on a affaire. Pour définir un genre sans tomber dans le piège des typologies essentialisantes, Jean-Marie Schaeffer (1989) préconise de partir de l'existence d'un nom de genre attesté et de chercher ensuite à définir les traits constitutifs de ce genre, en étudiant les éléments invariants des *textes* qui lui sont associés. Héritant des concepts de *récit* et de *texte* forgés par la narratologie et par la linguistique textuelle, nous sommes néanmoins forcés de constater que si l'étiquette générique « feuilleton médiatique » est largement utilisée par les médias, certains problèmes complexes se posent dès lors qu'il s'agit de définir les récits ou les textes à partir desquels le genre se constitue. En effet, pour un lecteur naïf, il serait probablement facile de répondre à la question : un feuilleton médiatique (par exemple l'affaire Maddie) forme-t-il un récit ? La réponse la plus probable serait positive. Naturellement, le discours journalistique s'attache à raconter les événements de l'actualité et les feuilletons font partie de ces discours qui se nouent et qui, parfois, finissent par se dénouer, ils génèrent des rebondissements, du suspense ou de la curiosité en se référant à une histoire émergente, elle-même composée d'une multitude d'événements qui se succèdent dans le temps et qui sont reliés entre eux par des jointures évidentes (chronologie, cause, conséquence, intentionnalité, etc.). Si l'on s'en tenait à ces seuls effets de lecture, tous les traits de la narrativité canonique (c'est-à-dire celle qui est configurée par une intrigue) sembleraient donc réunis. Le lecteur ordinaire aurait donc raison de procéder à cette classification spontanée des discours et d'associer le genre du feuilleton médiatique à une forme quelconque de récit, mais si c'est le cas, alors cela entraîne l'obligation de repenser certaines définitions fondamentales de la narrativité et de la textualité, qui passaient

pour acquises aux yeux de nombreux linguistes du texte, analystes du discours ou narratologues.

- 5 Détaillons le problème. Si l'on considère les articles du *Temps* et de la *Tribune de Genève* que nous venons de mentionner, bien qu'ils forment eux-mêmes, dans leur globalité, ce que les linguistes appellent une « macro-proposition » (Adam 1997, Revaz 1997) qui se rattache à la superstructure d'un feuilleton (l'auto-désignation générique étant attestée par le texte ou le péricaractère), par contre, sur une échelle locale, les articles eux-mêmes sont pratiquement dépourvus de narrativité. On peut même considérer que l'article sur l'affaire Maddie ne fait que commenter l'absence de nouvelles, le blocage du récit, tout en soulignant que c'est précisément cette situation de blocage qui rend l'affaire passionnante. Dans le titre et le chapeau – ces éléments de l'hyperstructure journalistique, supposés mettre en avant l'information la plus importante – nous trouvons le compte rendu de la fascination générée par l'affaire, liée aux hypothèses et aux soupçons qui circulent dans la sphère publique et qui visent à combler « ce vide dont l'espèce humaine a horreur » :

Maddie, l'affaire qui fascine

Disparition A Praia da Luz, au Portugal, chacun y va de sa théorie. Certains soupçonnent les parents de la fillette d'être impliqués dans sa disparition en mai dernier. D'autres défendent le couple de médecins britanniques. (*Tribune de Genève*, 14/09/07)

- 6 En Une du *Temps*, l'amorce concernant la « fin des casseroles de la BCGE » résume quant à elle le contenu de l'article en relayant un communiqué officiel et en annonçant la dissolution de la Fondation chargée de liquider les actifs douteux de la banque, ce qui permet de tourner « une page sombre de l'histoire de Genève ». S'il y a retour sur le passé, c'est uniquement pour évaluer rétrospectivement le dénouement de la crise, en relation avec les prévisions qui avaient été avancées au moment de la création de la Fondation. Ce retour en arrière se rattache donc pleinement au dénouement lui-même, et il ne s'agit pas d'une quelconque forme de reconstruction de la chronologie des faits :

La fin des casseroles de la BCGE

La facture de la débâcle de la Banque Cantonale de Genève est désormais connue. Elle s'élève à 2,1 milliards de francs. C'est le président de la Fondation de valorisation des actifs de la BCGE, Alain Bruno Lévy, qui a révélé ce chiffre au *Temps*. Le montant est un peu inférieur aux prévisions faites en 2000, lorsque la « Fondation des casseroles » fut créée pour liquider les actifs douteux de la banque et sauver l'établissement de la faillite. La Fondation sera dissoute en mai 2008. Une page sombre de l'histoire de Genève se tourne. (*Le Temps*, 14/09/07)

- 7 Même si l'on considère les encadrés qui servent de rappel des événements antérieurs, ceux-ci sont organisés à la manière de chroniques, formée d'une succession de dates, et non comme un récit unifié par une intrigue². D'ailleurs, ces rappels sont évidemment facultatifs, et lorsque le feuilleton bat son plein, il est fréquent qu'ils soient éludés, le journaliste postulant que le lecteur est en mesure de combler lui-même la lacune du texte en se référant à sa mémoire.
- 8 Pour l'affaire Maddie, le problème est encore plus déroutant, car si le dénouement est attendu, il est manifestement encore inconnu de l'auteur de l'article et ce dernier ne peut s'y référer que sous une forme hypothétique (« Et si le cadavre de Maddie était là, tout près, sous cette rue repavée quelques jours seulement après sa disparition ? ») ou indirecte, à travers des questions laissées en suspens et qui réclament une réponse (« Que

lui est-il arrivé ? » ; « Ils auront contemplé par procuration ce vide dont l'espèce humaine a horreur. Quoi ? comment, pourquoi ? »).

- 9 Le feuilleton médiatique tire précisément son dynamisme de ce « vide » qui creuse l'attente d'un comblement et qui configure un arc narratif, une durée placée sous le signe du provisoire³. Le récit configuré par le feuilleton médiatique s'actualise ainsi par une série d'articles (ou d'informations glanées dans d'autres médias) dont chacun participe à l'avancée de l'intrigue. Dans le vocabulaire de Barthes (1977), l'article qui se réfère à l'affaire Maddie remplirait de toute évidence une fonction de « catalyse » : il ne fait guère avancer l'intrigue mais excite l'attente du lecteur en soulignant les lacunes de l'histoire qui attendent d'être comblées. À l'inverse, l'article qui porte sur la « fin des casseroles » de la banque cantonale de Genève fait office de dénouement, de clôture narrative et d'évaluation finale. En même temps, à l'intérieur des textes autonomes que forment ces deux articles⁴, les propositions qui remplissent ces « fonctions narratives » ne sont pas organisées elles-mêmes sous l'égide d'une séquence narrative, qu'elle soit complète ou même partielle. On ne trouve pas de macro-propositions se référant aux phases d'un procès orienté temporellement et qui s'inscrirait dans la structure hiérarchique d'une intrigue. Pour que la portion de l'histoire livrée dans l'édition du quotidien devienne intelligible et prenne sens vis-à-vis de la totalité de l'histoire en cours, il est alors nécessaire de mettre ces textes en relation avec d'autres informations qui les précèdent ou qui les suivront *dans d'autres textes*.
- 10 Ces textes, pris isolément, mettent ainsi à mal la définition du récit comme « représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel medium » (Kafalenos 2006 : viii). Cette définition récente rejoint en partie la définition du linguiste William Labov, pour qui la séquence narrative minimale doit mettre en relation, dans un même texte, la succession de deux propositions narratives représentant sémantiquement une succession de faits se rapportant à l'événement raconté :
- Nous nommerons « récit minimal » toute suite de deux propositions *temporellement ordonnées*, si bien que l'inversion de cet ordre entraîne une modification de l'enchaînement des faits reconstitué au plan de l'interprétation sémantique. Autrement dit, les deux propositions sont unies (et séparées) par une jonction temporelle, et le récit minimal est celui qui ne contient qu'une seule jonction. (Labov, 1978 : 296)
- 11 Jean-Michel Adam (1997) définit quant à lui la séquentialité narrative à partir d'une sémantique élémentaire de l'action dans laquelle un procès actionnel transforme des prédicats et Françoise Revaz (1997) a dégagé différents gradients de narrativité en fonction de la présence de liens de causalité entre les événements et d'une intrigue qui permet de les intégrer dans une totalité. Dans tous les cas, narratologues et linguistes postulent ainsi l'existence dans le récit d'un double niveau séquentiel : il doit y avoir une séquence temporellement orientée dans le texte narratif et une séquence homologue qui se rapporte à la chronologie des événements racontés⁵. Les deux niveaux apparaissent ainsi interdépendants : d'une part, dans une perspective constructiviste, c'est la successivité du discours qui contribue à construire sémantiquement la chronologie de l'événement raconté, d'autre part, dans une perspective cognitiviste, c'est la logique actionnelle (en tant que schéma logique stéréotypé disponible dans l'esprit du narrateur et du narrataire) qui contribue à organiser séquentiellement la production, la compréhension et la mémorisation du texte narratif⁶.

- 12 En même temps, quand un article de presse se rattache à un feuilleton médiatique, on constate en général que le texte est conforme à la définition *fonctionnelle* (à défaut d'être *formelle*) de la narrativité. Ainsi, la définition de la narrativité par Meir Sternberg, en posant comme point de départ les effets de suspense et de curiosité, conviendrait parfaitement pour décrire l'expérience de lecture engendrée par les articles portant sur l'enlèvement de la petite Maddie ou sur les frasques amoureuses de Sarkozy :

Je définis la narrativité comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le médium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le *récit* comme un discours dans lequel un tel jeu domine : la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter/lire. (Sternberg 1992 : 529, notre traduction)

- 13 Pour que cette définition s'applique au feuilleton médiatique, il faut toutefois considérer que le « temps de la communication » (ou ce que l'on désigne par la « représentation séquentielle ») se réfère à une série d'articles et non à un texte pris isolément. Mais un tel changement d'échelle pose une question subsidiaire : est-ce qu'une série de textes écrits par des personnes différentes, dans des éditions ou des titres différents, et dont chaque épisode pourrait être, en lui-même, presque entièrement dépourvu de narrativité, sont en mesure de former, à une échelle plus large, ce que l'on pourrait désigner comme un « macro-récit » ? Parmi les arguments faisant pencher la balance vers une réponse positive, on pourrait prendre l'exemple de la représentation dramatique. Composée d'un tissage de dialogues, c'est-à-dire de discours produit par des instances différenciées, elle peut aussi être entièrement dépourvue d'actes de langage de nature proprement diégétique (à moins qu'un personnage ne se mette à raconter une histoire dans l'histoire), ce qui n'empêche nullement les pièces de théâtre de se mouler dans une intrigue et, ainsi que le préconisait Aristote, d'être perçues comme formant une histoire complète possédant un début, un milieu et une fin. La « narrativité » dramatique se déploie ainsi sans la médiation d'un narrateur et de ce que les linguistes définiraient comme des « propositions narratives ».
- 14 Ce point de vue entraîne une autre question : est-ce qu'un ensemble d'articles, publiés dans des éditions différentes, par des auteurs différents, voire même dans des médias différents et dans l'ignorance de la totalité que formera éventuellement l'histoire au moment de son achèvement, forme lui-même un type quelconque de *macro-texte narratif* ou de *macro-récit* ? Est-ce que cette dissémination de l'information peut être compensée par une cohérence suffisante qui permettrait d'attribuer au feuilleton médiatique, tout au long de son déroulement (et pas seulement rétrospectivement), le caractère d'un *texte* ?
- 15 Après nous avoir permis de passer de la *grammaire de la phrase* à la *grammaire transphrastique*, la structure canonique du récit (c'est-à-dire son *intrigue*) nous permettrait ainsi de décrire une forme de *grammaire transtextuelle* donnant forme à un *macro-texte* qui se déploierait au niveau du discours multimédiatique, voire à l'échelle de l'ensemble des discours qui se réfèrent à une histoire commune provisoirement inachevée. Nous voyons ici se dégager un phénomène qui, s'il possède une certaine consistance ontologique, mettrait en évidence une narrativité socialisée, capable de structurer le temps au-delà de la perspective isolée d'un narrateur ou d'un discours singulier. Les paroles de multiples acteurs, témoins ou commentateurs des faits, contribueraient à tisser ensemble la trame d'une histoire collective émergente, et cela sans qu'une instance énonciative centralisée

n'ait besoin d'organiser l'histoire à partir d'un promontoire, c'est-à-dire à partir de la fin de l'histoire et d'un point de vue unique.

- 16 On se trouverait ainsi sur les franges d'une *intrigue naturelle*⁸ qui reposerait bien sur une médiation discursive, mais les voix multiples des acteurs, des témoins, des journalistes, des commentateurs, de tous ceux qui évoquent l'histoire et qui cherchent à en dénouer les fils *avant le dénouement*, se donneraient à entendre et à lire au cœur de l'événement. Ce qui manque ici, c'est l'unité de vue produite par une instance narrative qui reconstruirait l'histoire à partir de sa fin. Mais cette absence de centralisation et d'une visée rétrospective n'impliquerait pas, par ailleurs, l'absence au sein de chaque discours de ses propres ressources « locales » lui permettant de tisser des liens avec l'histoire dans sa *cohérence globale provisoire*.
- 17 Avant de verser dans cette hypothèse, il faut analyser de près la manière dont ce saut peut être accompli, et à quel prix la notion de « macro-récit » peut être mobilisée dans une telle entreprise. Notre hypothèse est que l'on observe effectivement l'émergence d'un récit à travers le flux complexe du discours multimédiatique, ce qui implique de prendre comme fondement discursif de cette narrativité une pluralité de voix et de textes disjoints dont la conjonction risquerait de passer pour un simple effet de l'analyse qui construit son objet plutôt qu'elle n'en décrit les structures effectives. Pour éviter de considérer que le feuilleton médiatique se réduit à une simple construction rétrospective par un interprète, il s'agit de mettre en évidence des procédures de cohésion linguistiquement attestées et fonctionnant à la fois localement et sur une échelle transtextuelle *pendant le déroulement de la narration*.
- 18 Cette approche remet par conséquent en question la définition classique du récit, qui considère ce dernier comme une suite orientée de macro-propositions à l'intérieur d'un même texte permettant de représenter une séquence d'événements passés ou imaginaires. Cette remise en question nous paraîtra moins aventureuse si l'on considère ce que Dorrit Cohn disait des fictions entièrement racontées au présent : « nombre de théoriciens se rendent compte que l'axiome selon lequel le passé serait la caractéristique définitionnelle du récit doit être nuancé à plus d'un égard. Certains mettent en question sa validité pour le récit fictionnel en tant que distinct du récit historiographique » (Cohn 2001 : 150). Selon nous, le modèle rétrospectif de l'historiographie pourrait aussi bien être contrasté avec le récit émergent de la presse quotidienne, puisque cette dernière est en mesure de narrer les événements au cœur de l'actualité, avant que l'histoire ne se soit dénouée. Nous touchons ici à une forme de narrativité dans laquelle la *deixis primaire* du discours tend à se confondre avec la *deixis secondaire* construite par le récit. Ce point devient évident si l'on songe que le dénouement de l'affaire Maddie ne pourra être raconté que le jour où il surviendra effectivement, c'est-à-dire le jour où les journalistes connaîtront le dernier mot de l'histoire ; entre-temps, les lecteurs des quotidiens, tout comme les narrateurs, devront patienter pendant que les enquêteurs tenteront de débrouiller les fils de l'intrigue. Cette dimension de « temps réel » rejoint également la définition du feuilleton médiatique articulée par Philippe Marion :

Cet aspect « feuilletonesque » est bien sûr lié à l'organisation de la presse et à la manière dont elle peut distiller de l'information de jour en jour, de semaine en semaine. Cette mise en phase avec appui sur le temps réel participe d'ailleurs largement de la définition même de cette presse. C'est ce qui lui permet d'accueillir naturellement les « affaires ». Avec leur potentiel narratif de mystère, de soupçons, de faux dénouement, de revirements, les affaires ont besoin de la presse pour se

construire sans une consistance temporelle. Et sans doute pour exister. (Marion 1993 : 94)

- 19 Par ailleurs, il faut constater que cette narration « actuelle » peut être tissée d'actes de discours qui ne sont pas eux-mêmes narratifs : une prise de position argumentée dans un éditorial peut devenir un élément de l'histoire, qui se déploie dans le feuilleton médiatique de la même manière qu'une diatribe dans une pièce de théâtre. Ainsi, l'article de Gérard Courtois, bien que globalement argumentatif, appartient de plein droit au feuilleton médiatique qui met en scène la vie privée de Nicolas Sarkozy. Si l'historien n'est censé raconter que des événements achevés au moment de sa prise de parole, ce qui lui ôte tout moyen de changer le cours de l'histoire, le journaliste peut au contraire devenir un acteur de cette histoire, et c'est précisément cela qui détermine la nature politique de son travail (Labrosse 2000). En l'occurrence, les critiques répétées des journalistes concernant la mise en scène de la vie privée de Sarkozy ont fini par infléchir le feuilleton, elles ont condamné le président à se montrer plus discret, de manière à tenter (sans succès) de sauver sa cote de popularité en chute libre. C'est aussi un effet du dénouement de ce feuilleton qui a conduit l'élection d'un président « normal », avant que ce dernier ne se fasse rattraper par ses propres intrigues. La parole argumentée du journaliste finit ainsi par devenir l'un de ces discours non narratifs qui, en s'agglutinant avec d'autres discours qui l'ont précédée et qui lui succéderont, deviennent partie intégrante de l'histoire elle-même. Gérard Genette (1972) avait déjà montré que le fonctionnement de ce qu'il désigne comme la « narration intercalée » du roman épistolaire participe de la même logique, à la fois narration de l'action passée et énoncé performatif infléchissant le cours des événements à venir.
- 20 Dans le même registre, nous avons analysé les suites politiques de l'annonce de l'agression d'un enfant par un pitbull dans un parc de Genève entre le 12 août et le 10 octobre 2006, date de la mise en application d'une mesure rendant obligatoire le port de la muselière dans tous les parcs publics et pour toutes les races de chiens⁹. Durant ce feuilleton à rebondissements, qui pouvait être suivi presque quotidiennement dans les journaux genevois (essentiellement dans *La Tribune de Genève*), nous avons constaté que la forme textuelle dominante adoptée par la majorité des articles était de nature argumentative : éditoriaux, tribunes ou billets d'humeur exhortant les pouvoirs publics à agir, annonces et commentaires de mesures d'urgence adoptées par le gouvernement cantonal, lettres de lecteurs critiquant ou tournant en ridicule les mesures disproportionnées de l'État, etc. Dans ce « feuilleton argumentatif », l'histoire se laissait lire comme un roman par lettres, à travers la succession des actes de parole des différents protagonistes tentant d'infléchir les décisions politiques. Mais en dépit du peu de matière narrative à l'échelle des textes pris isolément, nous n'avons cependant eu aucun mal à décrire la forme d'une intrigue émergente, dont les contours étaient esquissés dès l'annonce du « drame du parc La Grange », les journalistes relayant le fait divers ayant affirmé d'emblée que l'événement ne pourrait pas rester sans suites politiques.

12 août	Annonce de la morsure d'un enfant par un pitbull dans un parc public genevois.	NEUD
13-19 août	Réactions indignées du public et relais médiatique exhortant le gouvernement à agir.	ÉVALUATION

21 août	Réaction politique précipitée : la muselière devient obligatoire pour toutes les races de chiens dans tous les lieux publics.	DÉNOUEMENT POTENTIEL
23-29 août	Réaction du public : « tollé » face à une mesure excessive et inapplicable.	ÉVALUATION
1 ^{er} -27 septembre	Recours de la SPA et conflit entre le Conseil d'État genevois (autorité cantonale) et la Ville de Genève (autorité communale) à propos de la liste des parcs concernés.	DÉNOUEMENT DIFFÉRÉ
2 octobre	Mise en application du règlement transitoire ordonnant le port obligatoire de la muselière dans tous les parcs publics genevois.	DÉNOUEMENT POTENTIEL

- 21 Étant donné que la narrativité qui se déploie dans le feuilleton médiatique n'est pas fondée sur une rétrospection qui permettrait d'en configurer le sens final, nous devons supposer que ce genre de récit se rattache à ce que Paul Ricœur désignait par l'étiquette de « préfiguration » ou *mimèsis I*. Seulement, ce qui peut surprendre, c'est qu'à ce stade, nous rencontrons déjà tous les éléments constitutifs d'une intrigue bien formée, avec ses effets tels que les définit Meir Sternberg (suspense, curiosité, surprise), avec ses nouements et ses dénouements, provisoires ou définitifs, avec l'horizon d'une histoire qui se profile dès les premiers jours, parce que les journalistes et l'opinion publique estiment qu'un tel drame ne pourra pas rester sans suites.
- 22 Le récit sérialisé de la presse quotidienne se présenterait ainsi comme la voie royale permettant d'accéder à une narrativité *préfigurée*, à une histoire *en formation*, *inchoative* (pour reprendre les termes de Ricœur), qui émerge à travers des discours multiples qui se déploient dans le temps et qui se socialisent sur la scène médiatique, qui s'organisent entre eux sous la forme d'anaphores et de cataphores. L'analyse du feuilleton médiatique met en évidence le fait que la narrativité, à ce stade vivant qui précède le récit rétrospectif, est loin d'être aussi chaotique et muette que ce qu'une lecture superficielle de Ricœur pourrait laisser croire¹⁰. L'intrigue n'est pas nécessairement cette forme close qui ne pourrait se penser que depuis le point de vue de la fin de l'histoire. Les perspectives que déploient les journalistes dans le compte rendu au jour le jour de l'événement forment d'emblée une sorte de proto-intrigue, dont les traits passionnels et cognitifs ressemblent à s'y méprendre à ceux que l'on observe lorsque nous lisons un roman ou que nous assistons à un drame. Cette similitude avait déjà frappé Philippe Marion lorsqu'il constatait que :
- Dans toute affaire « feuilletonnée » par la presse, il s'agit de dynamiser une durée qui risque de devenir monocorde. Il s'agit de répartir judicieusement des moments de tension, des moments de détente, de suggérer des incertitudes dynamiques, de faire germer des hypothèses. Bref, dramatiser, mettre en intrigue. (Marion 1993 : 96)
- 23 Mais « mettre en intrigue », ce n'est pas forcément basculer dans le registre de la fiction, ce qui reviendrait à déformer la réalité en manipulant les faits. En ce qui concerne la nature de l'unité textuelle du *feuilleton médiatique*, plusieurs arguments peuvent

néanmoins être tirés de sa relative « homologie » avec les *feuilletons littéraires* ou *télévisuels*

- D'abord, il faut constater que les différents épisodes qui forment un même feuilleton littéraire n'ont pas besoin de partager un même support matériel pour être considérés comme se rattachant à un texte unique. Matériellement parlant, même si le feuilleton peut, dans un deuxième temps, faire l'objet d'une publication unifiée, sa matérialité est, par définition, éparpillée. La notion de texte ne repose donc pas sur un critère qui se définirait matériellement par une coprésence physique des portions du récit. Ce n'est pas non plus la régularité de la publication dans un même média qui importe, puisque l'on peut très bien commencer par suivre un feuilleton littéraire dans la presse, puis finir sa lecture dans un volume, de même qu'une série télévisée peut être suivie sur plusieurs chaînes en parallèle ou être visionnée partiellement sur Internet, ou sur un support DVD, loué ou acheté. La vision complète de la série implique donc généralement le recours à plusieurs canaux de diffusion.
- Ensuite, le dénouement du feuilleton fictionnel n'a pas besoin d'être déjà écrit, ni même simplement connu de l'auteur, pour que les épisodes qui conduisent à cette clôture soient considérés comme cohérents et jouent ainsi leur rôle d'organiseurs cataphorique/anaphorique du macro-récit. Il est ainsi fréquent que l'auteur d'une fiction sérialisée improvise le scénario ou modifie le cours prévu de l'histoire en réagissant aux réactions avérées de son public (soit pour lui offrir la solution jugée la plus désirable, soit, au contraire, pour déjouer les attentes et rendre le récit plus surprenant). Ce point souligne le fait que l'attente du dénouement, quelle que soit la nature effective de celui-ci, suffit à assurer la cohésion entre les épisodes déjà actualisés et ceux à venir¹¹.
- Plus troublant encore, l'auteur lui-même n'a pas besoin d'être clairement identifié pour que le feuilleton manifeste sa cohérence textuelle : de nombreux feuilletons télévisés changent de réalisateurs et de scénaristes à chaque épisode sans que l'unité apparente de la série ne soit altérée. Ce qui souligne, avec le point précédent, que ce n'est pas le projet intentionnel d'un narrateur unique – projet qui serait en outre fondé sur la connaissance, dès l'origine, de la totalité de l'histoire – qui entraîne l'émergence de la cohérence du récit, mais plutôt l'établissement de certains traits distinctifs facilitant l'identification du récit en cours.
- En fin de compte, les éléments qui concourent à structurer le récit au moment de son déploiement sont surtout de nature péritextuelle ou thématique : c'est la mention du titre de la série, la continuité de l'action et la récurrence des personnages qui permettent d'affirmer sans hésitation que nous sommes confrontés à un récit unique, à une même histoire en cours de constitution, à un macro-récit émergeant dont les épisodes se succèdent pour former une totalité qui pointe à l'horizon sans pour autant avoir déjà été accomplie, ni même planifiée. Pour les séries télévisées, le rituel du générique est ainsi essentiel pour rattacher l'épisode au macro-récit. Dans les procédures de liage anaphorique, la séquence (optionnelle) du rappel des faits peut aussi jouer un rôle déterminant, mais c'est avant tout la mémoire du lecteur/spectateur qui est mise à contribution et qui lui permet de reconnaître les personnages, de relier les événements actuels aux événements déjà racontés dans les épisodes précédents. D'un point de vue cataphorique, à la fin de l'épisode, ce sont aussi le caractère inabouti des actions entamées ou la nature irrésolue des énigmes posées qui préparent l'attente de l'épisode suivant. La cataphore repose donc essentiellement sur la production textuelle d'une incertitude dans la représentation cognitive de l'action¹².

24 Au vu de ce qui précède, nous constatons qu'il serait hors de propos de prendre pour argument l'éparpillement matériel des épisodes, l'absence d'un dénouement pré-configuré, l'existence d'une pluralité d'auteurs, ou la circulation de l'information dans

l'espace multimédiatique, pour conclure à l'inexistence d'une forme quelconque de macro-récit. À l'inverse, il est facile de montrer que certains traits qui permettent de fonder la textualité du feuilleton fictionnel se retrouvent, à des degrés divers, dans les articles de presse qui se rattachent à nos feuilletons médiatiques : émergence d'un *identifiant* permettant de désigner l'histoire racontée (ce qui remplit la fonction du *titre* dans une série fictionnelle), procédures textuelles de *segmentation* et de *liages* en amont et en aval du texte, renforcement des signaux indiquant une *incomplétude provisoire* de l'histoire, hypothèses concernant la suite, etc. Notre analyse linguistique s'est donc focalisée sur ces différentes traces textuelles.

- 25 Pour s'en tenir aux exemples cités au début de cet article, l'identifiant du feuilleton de « l'affaire Maddie » est constitué d'un élément iconique : une photo-portrait de l'enfant disparu qui fonctionne comme un élément récurrent du discours médiatique, qui est pratiquement devenu un logo dans la presse quotidienne. Par ailleurs, le terme « Maddie » se retrouve dans trois éléments essentiels de l'hyperstructure journalistique :
- Titre : « Maddie, l'affaire qui fascine »
 - Entrefilet : « Et si le cadavre de Maddie était là, sous cette rue repavée quelques jours seulement après sa disparition ? »
 - Légende de la photo-portrait : « Maddie. Que lui est-il arrivé ? » (*Tribune de Genève*, 14/09/07)
- 26 Cette récurrence d'un terme unique souligne également un phénomène de réduction par rapport à d'autres lexèmes qui seraient virtuellement à disposition du journaliste pour se référer à l'événement (par exemple le nom complet : Madeleine McCann). Ce phénomène souligne la fonction de « cohésion intertextuelle » remplie par ces identifiants, qui émergent en général dès les premiers jours de l'histoire. Aujourd'hui encore, la simple mention du *Watergate*, du *Petit Grégory*, de *Clearstream*, de la *Grippe aviaire*, de la *Vache folle* ou des *Caricatures de Mahomet*, suffisent à réactiver notre mémoire et à dessiner les contours d'histoires qui ont marqué des moments saillants dans le flux du discours médiatique il y a plusieurs années. Du point de vue des liages en amont et en aval de l'épisode, l'encadré fonctionne comme un résumé facultatif des épisodes précédents et la textualisation des incertitudes, visible dans la titraille, permet de configurer d'un horizon d'attente orienté vers une suite attendue, ce qui permet également de caractériser la nouvelle du jour comme l'épisode d'une histoire provisoirement inachevée.
- 27 On peut également lire un feuilleton en se référant aux seuls titres, qui condensent l'essentiel de l'information et suffisent généralement à suivre le déroulement de l'histoire (cf. Revaz & Baroni 2007). Généralement, des rapports syntaxiques explicites peuvent facilement être dégagés des titres qui se succèdent dans le temps de l'actualité. Il est en effet fréquent d'observer le passage de l'article indéfini à l'article défini, ainsi que l'illustre le fait divers suivant, qui est d'autant plus saillant que sa durée est courte :
- Samedi 21 janvier 2006 :
- « Une baleine visite Londres » (*L'Express*)
 « Une baleine dans la Tamise » (*24 Heures*)
 « Une baleine à Londres » (*La Liberté*)
- Lundi 23 janvier 2006 :
- « Le feuilleton de la baleine privé de happy-end » (*L'Express*)
 « Londres déçu après la mort de la baleine » (*24 Heures*)
 « Pleure, pauvre baleine, pleure ! Fin du feuilleton qui a tenu les Anglais en haleine ce week-end » (*La Liberté*)
- 28 L'exemple ci-dessus montre également qu'il est parfaitement possible de faire fonctionner les valeurs cataphoriques/anaphoriques d'un titre rédigé dans un quotidien

en le mettant en relation avec des articles rédigés dans d'autres journaux. Par ailleurs, s'il est toujours tentant de dénoncer le caractère artificiel ou hypothétique de la clôture d'une histoire relayée par les médias d'information (rien n'indique par exemple que l'affaire *Maddie* sera jamais résolue, de même qu'il demeure des zones d'ombre dans l'affaire du *Petit Grégory* ou dans l'affaire *Clearstream*) il n'en demeure pas moins que certains feuilletons médiatiques se caractérisent par un dénouement, dont le marquage textuel est indiscutable (c'est le cas de la Banque Cantonale de Genève). De toute manière, nous avons déjà vu que la cohésion entre les différents épisodes narratifs dépend davantage d'une attente de complétude que d'une complétude avérée. Par conséquent le fait qu'une clôture médiatique soit souvent hypothétique ou provisoire ne la prive nullement de sa valeur structurante et anaphorique pour l'histoire en cours¹³.

- 29 Si l'on se fonde sur la définition la séquence narrative prototypique telle qu'elle est articulée par Jean-Michel Adam (1997 ; 2008), force est de constater qu'elle peut parfaitement servir à définir les liens de cohésion observables entre différents articles qui composent un feuilleton médiatique : c'est la relation de la disparition d'une petite fille qui vient perturber un état initial et qui noue le drame médiatique ; pendant que dure l'enquête, l'ensemble des articles relatant cette affaire trouvent leur cohésion dans cette séquence actionnelle provisoirement inachevée, mais qui tend indiscutablement vers son dénouement, ce dernier faisant l'objet d'une attention soutenue sous forme d'interrogations, d'hypothèses ou de soupçons.
- 30 L'analyse des feuilletons médiatiques, en mettant en évidence le fait que la matérialité textuelle donnant forme à une histoire émergente ne repose pas nécessairement sur des textes qui, pris isolément, se présenteraient eux-mêmes comme des récits, permet ainsi d'avoir accès à une forme d'intrigue « naturelle », qui dépend de la manière par laquelle nous sommes intriqués dans des histoires, dont nous pouvons être témoin, participant secondaire ou protagoniste. Chaque prise de parole, dans cette *intrigue naturelle*, devient elle-même un élément du drame, de la même manière que chaque tour de parole, dans une pièce de théâtre, ou chaque lettre, dans un roman épistolaire, font avancer l'intrigue en lui fournissant en même temps sa matérialité discursive ou textuelle. C'est la raison pour laquelle le discours journalistique, en construisant en direct le macro-récit de l'actualité, possède toujours une dimension politique et ne peut jamais se retrancher derrière le point de vue distancié d'un narrateur qui s'exprime alors que l'histoire est déjà achevée. Cette forme d'historialité émergente est très proche de certaines conceptions phénoménologiques qui soulignent que l'horizon fondamental du temps humain se déploie en direction des potentialités inaccomplies du futur, plutôt qu'il ne s'oriente vers la perspective d'un passé déjà accompli, qui s'éloigne de nous bien qu'il soit à chaque fois réactualisé par le souvenir¹⁴.
- 31 Il est également frappant de constater que le discours journalistique ne ressemble jamais autant aux récits fictionnels que lorsqu'il adopte la forme sérialisée du feuilleton médiatique, ce qui permet, en retour, de s'interroger sur le sens et la fonction de l'intrigue dans son déploiement romanesque ou dramatique. Bien qu'il puisse bénéficier d'un point de vue global, étant donné que l'histoire est entièrement façonnée, l'écrivain évite en général soigneusement de rendre l'événement immédiatement compréhensible, préférant feindre l'ignorance de manière à imiter le caractère tâtonnant des histoires qui nous arrivent. Cette configuration du récit de fiction qui imite les histoires préfigurées de nos vies permet précisément au lecteur de vivre une expérience esthétique susceptible d'enrichir son rapport au monde, d'élargir son champ d'expériences pratiques, qu'elles

soient réelles ou simulées. Il s'agit donc davantage d'offrir un espace de virtualités que de clarifier le monde en configurant son image pour un lecteur pressé. Une telle proximité, dans le récit de fiction, entre préfiguration, configuration et refiguration, suggère que les frontières entre les catégories ricœurniennes pourraient bien ne pas être aussi étanches que ce que son modèle de la triple mimésis laissait entrevoir¹⁵.

NOTES

1. Gérard Courtois. *Le Monde*, 27 octobre 2007.
2. Pour la distinction entre chronique et récit à intrigue, voir Revaz (1997) et Revaz, Pahud & Baroni (2007).
3. Évidemment, ce provisoire court le risque de devenir définitif, car contrairement à un roman policier « classique », le lecteur du quotidien n'a aucune garantie que le mystère de la disparition de la petite Maddie sera un jour élucidé. Mais même si cette clôture ne survient jamais, elle aura au moins été attendue, ce qui suffit à lui faire jouer son rôle de clôture annoncée.
4. On considère ici l'article principal, celui qui informe sur les nouveautés concernant l'affaire en cours et qui donc remplit une fonction dans l'intrigue, et non l'encadré optionnel qui revient sur les éléments passés.
5. En réalité, la définition d'Emma Kafalenos, empruntée aux travaux de Sternberg (1992), est plus souple que celle de Labov, car elle n'impose pas que la succession du discours suive la chronologie de l'action. En termes fonctionnels, en cas de désordre entre les deux plans, la dynamique narrative se trouve alors orientée par la curiosité et non par le suspense, mais la chronologie des événements racontés peut toujours être reconstruite par l'interprète.
6. D'un point de vue épistémologique, on pourrait d'ailleurs se demander si ce lien réciproque ne débouche pas sur une tautologie.
7. Il en va de même pour les récits filmiques sans « voix-over » ou les bandes dessinées dépourvues de récitatifs. André Gaudreault (1999) propose d'appeler l'instance organisatrice du récit qui se manifeste en dépit de l'absence de « narration » au sens strict du terme : « méga-narrateur ». Le cas particulier que nous discutons ici consiste à aller plus loin en se passant même de cette figure, car les feuilletons médiatiques se caractérisent par une pluralité de discours non coordonnés.
8. Sur cette notion, voir le point de vue philosophique de Jean Greisch (1990), qui se réfère aux travaux de Wilhelm Schapp, et l'approche narratologique de Monika Fludernik (1996), qui ancre le phénomène de la narrativité dans l'expérientialité.
9. Ce qui était évidemment ridicule et impossible à appliquer dans le cas des chiens de très petite race tels que les chihuahuas. Voir Revaz, Pahud & Baroni (2008).
10. À ce sujet, je renvoie à Baroni (2009) et Baroni (2010).
11. Sur ce point, voir notamment Baroni (2016).
12. Pour ce genre de phénomènes dans la lecture de récits fictionnels, voir Baroni (2007). Pour une analyse de la narrativité du feuilleton médiatique et de ses différentes modalités, voir Revaz, Pahud & Baroni (2007).
13. C'est d'ailleurs la même chose dans une série de fiction. Conan Doyle tuant Sherlock Holmes peut très bien décider de le ressusciter si le public l'exige. Même la mort de l'auteur ne garantit pas la fin de l'aventure, ainsi qu'en témoigne la saga de *Spirou*.

14. On peut se référer notamment aux travaux de Husserl, de Heidegger et de Merleau-Ponty, ainsi qu'à ceux de Wilhelm Schapp, dont un ouvrage a été traduit et commenté par Jean Greisch (1990). On peut aussi mentionner la perspective ouverte par David Carr (1991), qui apporte un contre-point intéressant au modèle de Ricœur. Sur ces questions, voir Baroni (2009, 2010).

15. La présente contribution se situe dans le cadre d'une recherche menée par le Laboratoire d'analyse du récit de presse (LARP) sur la narration journalistique dans la presse quotidienne suisse romande et, notamment, sur la forme sérialisée du feuilleton médiatique. Cette recherche est financée par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique (projet n° 100012-109950). Le LARP est dirigé par la professeure Françoise Revaz de l'Université de Fribourg (Suisse) et réunit par ailleurs deux chercheurs : Stéphanie Pahud et Raphaël Baroni. Le corpus sur lequel nous avons travaillé comprend six quotidiens de suisse romande : *24 Heures*, *La Tribune de Genève*, *Le Temps*, *La Liberté*, *Le Matin* et *L'Express*.

ABSTRACTS

L'article présente un genre particulier de récit, le feuilleton médiatique. Il s'agit d'articles de presse qui suivent un événement réel (p. ex. un conflit, une affaire, etc.), provisoirement inachevé ou incomplet, et dont la narration se poursuit au-delà du numéro quotidien. L'information tend ainsi à s'inscrire dans une série qui finit par prendre les contours d'un véritable feuilleton, avec son nœud, ses rebondissements et son éventuel dénouement. Ainsi, loin de fournir un récit atomisé constitué d'unités discrètes et autonomes, le feuilleton médiatique apparaît partiellement structuré et suit une logique séquentielle alternant mises en tension et résolutions de l'intrigue, liages en aval (anaphore, rappels, identifiants) et en amont (cataphores, hypothèses sur la suite, etc.). Dès lors, en l'absence d'une instance narrative centralisée qui aurait pour tâche de planifier l'intrigue, le feuilleton médiatique invite à s'interroger sur la nature de cette « intrigue naturelle » qui émerge au cœur du quotidien, et il nous conduit à reconceptualiser cette notion théorique centrale, aussi bien pour la linguistique textuelle que pour la théorie du récit.

INDEX

Mots-clés: intrigue, série, feuilleton, feuilleton médiatique, presse quotidienne, suspense, curiosité

AUTHOR

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne

Raphaël Baroni est professeur associé à l'Université de Lausanne. Ses travaux portent sur le fonctionnement de l'intrigue et notamment sur les tensions qui se nouent dans les récits mimétiques. Il travaille aussi sur une approche comparée des formes narratives dans différents médias et sur la polyphonie et les conflits d'interprétation qui en découlent, notamment en

rapport avec l'œuvre de Michel Houellebecq. Il est l'auteur de trois ouvrages : *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les rouages de l'intrigue littéraire* (Slatkine, 2017). Il a également co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (Ohio State UP, 2016), *Repenser le récit avec les séries* (Télévision, n° 7, 2016), *Les bifurcations du récit interactif : continuité ou rupture ?* (Cahiers de narratologie, n° 27, 2014), *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement* (Etudes de Lettres, n° 295, 2014). En 2010, il a créé avec Françoise Revaz le Réseau romand de narratologie (<http://www.narratologie.ch/>) et est aussi membre fondateur du Groupe d'étude sur la bande dessinée à l'Université de Lausanne (GrEBD : wp.unil.ch/grebd).