Nouvelle narratologie, nouveau récit

New Narratology, New Story

Jan Baetens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11126>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.11126

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 231-243

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jan Baetens, « Nouvelle narratologie, nouveau récit », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 26 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11126> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11126>

JAN BAETENS

MDRN/Literature and Media Innovation

Katholieke Universiteit Leuven

B-3000

jan.baetens@kuleuven.be

NOUVELLE NARRATOLOGIE, NOUVEAU RÉCIT

Résumé. — Cet article est moins une « réplique » aux propositions critiques de Raphaël Baroni dans « L'Empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses » qu'une tentative de situer les débats actuels sur la narratologie dans un autre contexte. D'abord, on s'efforce de revenir à l'âge d'or du structuralisme, qui fut aussi une époque marquée par un refus catégorique du récit. Dans un deuxième temps, on propose une nouvelle lecture de la tension entre narratologie générale et narratologie appliquée, qui débouche à la fois sur une défense de la théorie « pure » et sur une redéfinition des formes et des enjeux de la narratologie comme boîte à outils.

Mots clés. — narratologie, poésie, pratique, récit, structuralisme, théorie

L'intervention de Raphaël Baroni (2016) sur l'état présent de la narratologie est un diagnostic d'une grande honnêteté. Elle apporte une série de réponses à une situation d'autant plus préoccupante que la prolifération des travaux qui se réclament de la narratologie risque d'en dissimuler la gravité. Le succès actuel des études narratologiques, dit en substance Raphaël Baroni, se construit sur une double erreur qui peut à court terme compromettre, voire épuiser la discipline. Plus il y a de narratologues, en herbe ou blanchis sous le harnais, moins il y a de narratologie, au sens fort du terme. Les deux erreurs que pointe Raphaël Baroni sont d'ailleurs directement liées et on pourrait les reformuler comme suit. D'une part, l'objet même de la discipline a changé : au récit comme objet théorique digne de ce nom, rehaussé parfois d'une majuscule, on préfère maintenant les récits plus anecdotiques tels qu'une myriade d'entre eux naissent, se développent et disparaissent dans presque toutes les circonstances de la vie des hommes et des femmes. Pour être plus précis : l'objet de la narratologie est moins le récit *en soi* que le récit *en action*. D'autre part, c'est aussi l'horizon ou la raison d'être des études narratologiques qui se modifie. Au lieu de chercher à comprendre ce qu'est un récit, quitte à s'interroger par la suite sur l'emploi du récit dans tel ou tel contexte, on ne retient de la théorie narratologique qu'une boîte à outils, souvent d'une pauvreté et d'une naïveté consternantes, dont l'emploi peut se monnayer dans des domaines de plus en plus divers. Alors que la nouvelle sophistique recrache la pensée antique sous forme de micro-manuels de développement de soi, du genre *Sénèque pour managers*, la nouvelle narratologie vole au secours du *business* de la formation permanente pour offrir ses services à ce que Georges Brassens (1957, « Philistins », accès : <https://www.youtube.com/watch?v=XCYIVB8DLT0>), mettant en musique un poème de Jean Richepin (1881), appellerait des *philistins* et des *notaires*...

Il ne m'appartient pas de me prononcer sur les solutions prônées par Raphaël Baroni (après tout, je ne suis pas en premier lieu narratologue moi-même). J'y vois un sain et sage mélange du pessimisme de l'intelligence et de l'optimisme de la volonté, dont j'espère que la communauté tiendra compte en France comme à l'étranger. Mais sans doute m'est-il possible de rappeler quelques autres pièces du grand débat d'un point de vue qui paraît aujourd'hui le plus disqualifié de tous, à savoir la littérature. Comme se plaisait à dire Daniel Rondeau, collaborateur historique de Gérard Voitey, notaire (!) mécène des éditions *Quai Voltaire* et lui aussi suicidé de la littérature : « Quitte à sombrer; autant sombrer avec quelque chose qu'on aime vraiment » (Bessard-Banquy, 2012 : 334). Cette citation, si l'on me permet d'ouvrir ici une petite parenthèse, est déjà une colle à tout apprenti narratologue. Qui parle ici ? Daniel Rondeau, interviewé par Olivier Bessard-Banquy ? Daniel Rondeau citant Gérard Voitey ? Olivier Bessard-Banquy faisant dire à Daniel Rondeau ce qu'il ne fait peut-être que penser ? Moi-même ? Toutes ces personnes (tous ces personnages ?) en même temps ? Les uns plus que les autres ? Le récit emboîté est un piège...

Dans l'aperçu historique de Raphaël Baroni, beaucoup d'importance est attachée aux transformations historiques de la narratologie, par exemple à l'élargissement considérable de son assise. Le récit cesse d'être le seul récit littéraire (écrit, publié,

lu, récrit...), il s'émancipe peu à peu de ce corpus initial – condition *sine qua non* de son succès presque universel. De nos jours, le récit s'infiltré jusque dans les formes de communication en apparence les moins narratives qui soient, comme le *storytelling*, qui n'est qu'une technique de marketing, ou, plus radicalement encore, la *signification*, comme cela est maintenant l'usage dans la novlangue des historiens de l'art, où le « sens » d'une œuvre est régulièrement donné comme synonyme de « récit ». Ici, deux remarques viennent à l'esprit et leur rapprochement n'est pas seulement dû à des raisons historiques, comme on tentera de démontrer dans les paragraphes qui suivent.

Narratologie et adversaires du récit

Voici la première grande remarque. Inséparable de l'essor du structuralisme vers 1960, l'émergence de la narratologie n'est pas quelque chose d'homogène. Au moment où tout le monde commençait à se pencher sur la notion de récit, avec les effets heureux qu'on connaît, il existait aussi, tant du côté des écrivains que du côté des critiques et des théoriciens – eux aussi souvent écrivains – qui s'efforçaient de *penser* le récit, une forte résistance à la narration. Ce refus s'appuyait sur de solides références littéraires. Elles vont de Stéphane Mallarmé, dans une célèbre « Observation relative au poème », devenue plus tard préface au *Coup de dés* :

« L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; *on évite le récit* » (Mallarmé, 1897 : 455 ; je souligne).

à Paul Valéry, qui fait glisser la polémique de la poésie au roman, avec son non moins célèbre poisson d'avril fait aux romanciers : « La marquise sortit à cinq heures » (phrase attribuée à Paul Valéry par André Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme* de 1924 ; pour une discussion détaillée des idées de Paul Valéry sur le roman, voir Ricardou, 1971 : 76-88). L'opposition catégorique au récit se comprend dans le contexte poétique, où plus d'un écrivain était désireux d'en finir avec la poésie narrative du long XVIII^e siècle. La modernité passe radicalement du registre *épique*, qu'on voit survivre dans certains recueils de Victor Hugo, à la forme brève, la découverte du je *lyrique* étant inséparable de la redécouverte du sonnet, ce poème à voir en un coup d'œil, puis à la poésie visuelle post-*Coup de dés* et ce qu'on a nommé, non sans hyperbole, le mouvement de la « poésie pure », qui compense l'excès typographique par un retour au mariage classique du son et du sens (Baetens, De Geest, 2013). Mais que penser d'une telle opposition au cœur de ce qui a longtemps constitué le fief principal du récit, à savoir le roman ? Deux grandes réponses doivent ici être avancées.

Premièrement, la méfiance à l'égard du récit résulte du bouleversement des hiérarchies traditionnelles. Petit à petit, le roman prend la place qu'occupait la poésie au centre de l'art d'écrire : d'abord le roman dépasse la poésie en chiffres de vente, puis il la chasse du cœur du système littéraire. Jusque dans les années 20, les grands débats littéraires tournent encore autour de la poésie. Mais le moment suprême de la poésie pure, au milieu de la décennie, est aussi son chant du cygne. La poésie est reléguée aux marges de la littérature, mais le roman ne lui succède pas de manière mécanique. Ce dernier hérite de nombreuses interrogations qui étaient celles de la poésie au moment de la passation des pouvoirs, d'où le « devenir poésie », si l'on peut dire, du roman. Sans le dire en toutes lettres, c'est bien la tendance de fond qu'analyse Roland Barthes (1953) dans *Le Degré zéro de l'écriture*. L'essoufflement de la poésie, qui se tourne à la fin du XIX^e siècle vers une métaphysique du Mot (hors syntaxe), l'empêche d'être autre chose qu'un « style » purement individuel, la recherche d'une nouvelle « écriture », capable de prendre position par rapport à l'état social de la langue à un moment donné de son histoire, semble réservée désormais au roman, comme le démontrent tous les exemples donnés par Roland Barthes, alors très proche des partisans de l'écriture « blanche » (il est généralement considéré, soit dit en passant, que la période 1950-1970 n'est guère faste pour la poésie française). Quelque vingt ans plus tôt, le grand critique américain Edmund Wilson, que les Français connaissent avant tout grâce à sa correspondance avec Vladimir Nabokov (Nabokov, Wilson, 1979), avait déjà formulé une thèse semblable et peut-être même plus radicale encore. Selon lui, le déplacement du centre de gravité littéraire de la poésie au roman ne tiendrait pas seulement à une « dérive » de la poésie moderne, enfermée dans des préoccupations étroitement formalistes ou narcissiques, mais dans l'incapacité de cette forme désormais antique du discours à s'adapter aux exigences de la vie moderne¹. Dans *Axel's Castle*, une étude remarquable de 1931 sur la littérature moderne de la période post-symbolistes (nous dirions aujourd'hui « modernes », car les auteurs analysés sont : William Butler Yeats, Paul Valéry, Marcel Proust, T. S. Eliot, James Joyce et Gertrude Stein), cette hypothèse est le véritable fil rouge d'une étude qui a pour ambition de cerner les tendances fondamentales des deux littératures française et anglaise (T. S. Eliot et Gertrude Stein étant des Américains exilés en Europe). À titre d'exemple :

« I have suggested, in connection with Valéry and Eliot, that verse itself as a literary medium is coming to be used for fewer and fewer and for more and more special purposes, and that it may be destined to fall into disuse. And it seems to me that Joyce's literary development is a striking corroboration of this view. His prose works have an artistic intensity, a definitive beauty of surface and of form, which make him comparable to the great poets rather than to most of the great novelists² » (Wilson, 1931 : 221).

¹ On ne peut qu'être frappé par les analogies entre le travail d'Edmund Wilson, qui date de 1931, et les travaux contemporains d'un William Marx. Mais ceci nous éloignerait trop de la narratologie...

² « J'ai déjà avancé l'idée, comme l'ont fait aussi Valéry et Eliot, que le vers lui-même en tant que médium littéraire se voit utilisé de moins en moins et toujours dans des buts de plus en plus particuliers, et qu'on est en droit de penser qu'il pourrait cesser de servir. L'évolution littéraire de Joyce me paraît d'ailleurs une illustration probante de cette idée. Ses textes en prose ont une densité artistique, une beauté

La mutation du discours romanesque ne signifie pas la promotion du roman en vers ou du roman de poète qui, ni l'un ni l'autre, ne menace la définition canonique du roman. Il conduit à un alignement beaucoup plus fondamental du roman sur la poésie, entendu comme discours contraint, hostile à tout hasard, et de cette nouvelle alliance la grande victime est le récit, symbole par excellence de tout ce qui est jugé mou, gratuit, informe. Le roman expérimental qui naît dans le sillage de l'avant-garde sera un roman où, paradoxalement peut-être, le récit s'évite – en tout cas aux yeux de nombreux théoriciens, les auteurs eux-mêmes adoptent souvent une position plus nuancée. Les premiers chocs assimilés, il est devenu plus facile de reconnaître à quel point les romanciers modernes ou expérimentaux visent moins à rejeter la narration une fois pour toutes qu'à détourner le récit vers de nouvelles formes et des fonctions inédites, dont par exemple le regard critique sur le récit.

Deuxièmement, l'intérêt pour le roman au sein duquel le récit n'occupe plus le premier plan est un phénomène qui dépasse le champ littéraire. Contexte essentiel à la mise en place d'une véritable théorie du récit, le structuralisme n'est pas un phénomène strictement littéraire ou linguistique, loin de là. En tant que mouvement inter- et transdisciplinaire, il fait coexister de multiples perspectives, dont la psychanalyse et la sémiotique. Pour ce qui est de cette dernière, probablement le véritable ciment de tout l'édifice structuraliste, il importe de noter l'ambivalence de son apport à la narratologie. À suivre les travaux de Greimas, maladroitement circonscrits dans bon nombre de manuels narratologiques au seul modèle actantiel, le récit n'est qu'une des trois formes que peut prendre la vie du sens et partant de la culture³. Le sens étant par définition une pratique ouverte, toute culture est amenée à s'interroger sur ses structures les plus profondes en faisant jouer un ou plusieurs des mécanismes que voici : la métaphore, l'argumentation, le récit (Klinkenberg, 1996). Chacun de ces trois instruments, si l'on peut dire, est à même de déplacer les oppositions essentielles qui caractérisent un système social (homme vs femme, nature vs culture, travail vs repos, liberté vs contrainte, homme vs animal, organique vs machinique, et ainsi de suite). C'est dire d'emblée que le récit n'est pas seul aux commandes. D'autres technologies du sens lui font concurrence, voire se substituent à lui. Le récit a beau être universel, sa position n'a rien d'intrinsèquement privilégié. La crise du roman qui s'ouvre à l'époque du modernisme – au sens anglo-saxon du terme, soit le *high modernism* de la période 1910-1940 – en est, sinon la preuve, du moins un des symptômes. Les travaux de Joseph Frank (1945) qui, le premier, analyse l'érosion de la dimension temporelle du roman au profit de sa dimension spatiale et matérielle – on a presque envie de dire « poétique » – en restent les exemples les plus connus.

parfaite de leur apparence comme de leur forme, qui font de lui un écrivain plus proche des grands poètes que de la plupart des grands romanciers »

³ Il va sans dire que le nom d'Algirdas Julien Greimas n'épuise nullement la riche tradition structuraliste. Une discussion de fond, historiquement et géographiquement non limitée au Paris des sixties, pourrait par exemple (j'insiste sur le « par exemple ») y ajouter les recherches de Jean-Michel Adam sur la séquentialité (1992) ou de Françoise Revaz (2009) sur les gradients de narrativité.

Il convient ici d'ajouter la seconde grande remarque au sujet des réticences à l'égard du récit, qui semblent faire partie d'un véritable esprit du temps ou *Zeitgeist* dans l'après-guerre. En témoigne par exemple le formalisme extrême d'un Clement Greenberg (1961), qui range d'un côté l'aspiration à conquérir l'essence d'un média (peinture et sculpture en ce qui concerne son travail de critique d'art), et de l'autre, tout ce qui s'y oppose, qu'il lui arrive de nommer avec mépris « récit » ou « littérature » (les écrits théoriques d'un Jean Ricardou, quelques années plus tard, porteront de nombreuses ressemblances avec cette pensée de la « spécificité » médiatique). Non moins significatif est un ouvrage comme *Économie et symbolique* de Jean-Joseph Goux (1973), proche du matérialisme radical de *Tel Quel*. À partir d'une lecture marxiste de l'idéologie et du renversement nécessaire des rapports entre infrastructure et suprastructure, Jean-Joseph Goux propose une critique englobante de tous les systèmes de représentation – l'argent étant bien sûr un exemple privilégié – où se produit une offuscation idéologique de l'infrastructure (les rapports matériels qui déterminent l'histoire) par la suprastructure (les effets de sens qui s'ingénient à jeter un voile sur la base matérielle sous-jacente). Les effets de pareille censure se notent jusque dans la langue et les diverses formes d'expression artistique : le signifié refoule le signifiant ; la mélodie, le son de la musique ; le récit, le travail sur la forme, et ainsi de suite. Sur le plan purement littéraire, l'articulation la plus nette – mais aussi la plus brillante – de cette critique idéologique se donne à lire dans les travaux de Jean Ricardou dont, surtout, *Pour une théorie du nouveau roman* (1971).

Le soupçon théorique à l'égard du roman, désormais à « éviter » dans toute conception de l'écriture qui aspire à dépasser l'écriture bourgeoise du *xix^e* siècle, s'accompagne d'un véritable engouement pour les expériences narratives et surtout anti-narratives qui dominent la production romanesque « sérieuse » vers 1960. Or, il n'est pas absurde de croire qu'il existe un lien de cause à effet entre l'ouverture du public à des formes de récit moins conventionnelles – dans le contexte français, c'est bien sûr au Nouveau Roman, puis au Nouveau Nouveau Roman (Ricardou, 1990) qu'il convient de penser – et l'émergence de la narratologie comme discipline clé, d'abord dans les études du langage, puis dans les sciences humaines en général. L'invitation à passer la frontière entre roman traditionnel et littérature expérimentale, le roman se hasardant de plus en plus sur le terrain de l'avant-garde réservée jusque-là aux inventeurs de nouveaux langages poétiques, fait naître un désir de réflexion et de compréhension que la narratologie vient combler de manière quasi naturelle. *Figures III* (Genette, 1972) en donnera une version à la fois hyperpointue et acceptable, Marcel Proust aidant, pour toutes les sensibilités littéraires et idéologiques.

Mais pour forte qu'elle soit, cette continuité n'est pas absolue. En effet, si le succès de formes narratives moins reçues explique l'essor du nouveau savoir narratologique qui permet de mieux comprendre ce qui est en jeu dans la révolution romanesque, le fléchissement de l'intérêt pour la production moins conventionnelle se traduit rapidement par une désaffection de ce même savoir. Faute de passion pour

les nouveaux objets de la narratologie, soit les textes d'auteurs comme Alain Robbe-Grillet ou Claude Simon, sans doute les plus radicaux de la mouvance néo-romanesque, faute aussi de curiosité pour des œuvres qui, au bout d'un certain temps, suscitent plus d'agacement et d'indifférence que de curiosité, le besoin de s'investir davantage dans la discipline centrée sur l'essence même du récit romanesque doit forcément diminuer. Il n'est pas possible, certes, de limiter la narration au champ romanesque seulement, mais force est de constater que c'est l'émoi autour des innovations romanesques des années 50 et 60 qui a facilité l'acceptation du programme de recherche, ardu et parfois un rien aride, propre à la narratologie structuraliste d'inspiration greimassienne. L'érosion rapide, dans les années 70, du roman d'avant-garde, puis son éradication complète à partir des années 80 (inutile sans doute de rappeler ici le sinistre exemple de *Femmes* [Sollers, 1983], pivot historique entre avant-garde et arrière-garde dans le roman français contemporain), ne sont pas un facteur négligeable dans la crise naissante de la narratologie, discipline on ne peut plus omniprésente mais coupée maintenant de tout vrai débat en matière de création.

Raconter n'importe quoi ?

Dans cette perspective, il ne serait pas inutile que les narratologues se livrent enfin à un petit examen de conscience. Qu'est-ce qui se cache derrière l'obsession de revenir sans arrêt sur les mêmes exemples, étonnamment peu nombreux, sans exception fort datés, qui constituent bon an mal an l'essentiel du corpus analysé ? À quoi bon revenir pour la trente-sixième fois sur le style indirect libre chez Jane Austen, la focalisation dans les textes de Gustave Flaubert, les anisochronies de Marcel Proust ? Pourquoi tant de complaisance à l'égard d'objets tellement éloignés de ce qui fait vraiment problème dans le roman – car il n'est pas sérieux de croire que les insondables subtilités de Jane Austen, de Gustave Flaubert ou de Marcel Proust aient jamais arrêté les lecteurs de lire et d'aimer leurs œuvres ? Il n'en va pas de même pour les grands textes expérimentaux d'un Claude Simon ou d'un Alain Robbe-Grillet, à la rudesse persistante mais un peu oubliée au profit des livres autobiographiques ou autofictionnels des dernières années de ces deux auteurs. Pareille lecture ne doit du reste pas se confondre à un simple retour en arrière, elle se combinerait facilement avec les recherches plus actuelles en matière d'adaptation, de réécriture, de circulation transculturelle : à quand une analyse du remake du *Voyeur* (Robbe-Grillet, 1955) par Peter Handke (1970) dans *L'Angoisse du gardien du but au moment du pénalty*, puis sa version cinématographique par Wim Wenders (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1972), en attendant les novellisations, en vers ou en prose, du film ?

Le vide que laisse la disparition de l'expérimentation romanesque ne sera pas compensé par les nouveaux objets que les narratologues ne tardent nullement à se donner. Quand bien même les narratologies non littéraires parviennent peu à peu à secouer la tutelle des modèles linguistiques, leur définition de base du récit

reste toujours fort sage. Ni le récit au cinéma, ni le récit dans les séries télévisées, ni le récit de la thérapeutique médicale, ni le récit en régime scénaristique, ni le récit qu'on adapte librement dans tel ou tel média, ni le récit transmédiatique de la culture dite *convergente*, ne mettent sérieusement en question l'édifice narratologique en place depuis les années 60. Quelle que soit l'orientation méthodologique choisie – postclassique, cognitive, féministe, non-naturelle, etc. –, le récit qu'on analyse est toujours le même et les corpus sur lesquels on travaille ne sont plus capables de provoquer l'effervescence théorique autour de l'objet-récit. La réflexion théorique sur les jeux vidéo (Aarseth, 2007) fait exception à cette règle, mais c'est pour aboutir à une sorte de constat d'échec narratologique : si le jeu vidéo ne se laisse plus penser à l'aide des outils narratologiques – et il en va de même pour d'autres notions clé telles que « fiction » ou « sujet », également mises à mal par cette nouvelle pratique culturelle –, la conclusion qu'on en tire va moins dans le sens d'une refonte de la narratologie que dans celui d'un déplacement vers de tout autres approches (le débat autour de la *ludologie* [Aarseth, 2001] peut se lire comme le récent symptôme d'une telle tentative d'émancipation). Il n'est pas impensable qu'il arrive à la narratologie ce qui est arrivé aux *cultural studies*. À force d'avoir embrassé un jour tout et (presque) n'importe quoi, cette discipline se voit aujourd'hui réduite comme peau de chagrin, dépassée par ses anciennes sous-disciplines qui ont pour nom « études postcoloniales », « études du genre », *queer studies*, *performance studies* et ainsi de suite. Il n'est pas exclu que, de façon similaire, la narratologie comme discipline quasi universelle ne cède bientôt le pas à toute une panoplie de nouvelles disciplines qui se détachent peu à peu de la discipline-mère. La seule manière de lutter contre un tel éparpillement n'est pas de maintenir coûte que coûte l'organisation actuelle du champ, mais de reprendre de manière critique la théorie du récit. Comme le note très justement Raphaël Baroni (2016), on manque terriblement aujourd'hui de « théorie générale » dans le domaine de la narratologie. Et une des manières les plus efficaces de renforcer la dimension théorique de la discipline serait à coup sûr, comme nous encourage à le faire Françoise Lavocat (2016) dans une somme sur la fiction, de renoncer à une conception trop homogène, c'est-à-dire trop simpliste car trop occidentale et trop contemporaine, de la narration. Il est grand temps que la narratologie aborde – mais à condition de le faire à égalité avec d'autres exemples – des récits venus d'ailleurs, des récits d'autres époques, d'autres cultures et, bien entendu, d'autres médias (visuels ou hybrides, notamment) où les lois du récit sont parfois très différentes de celles que nous analysons d'habitude.

Pour le dire autrement : aucune démarche théorique, ni en narratologie, ni ailleurs, ne peut se développer de manière durable sans équivalent du côté de la pratique. À *récit mou*, *narratologie molle*. Si tel est le cas, on peut supposer que le retour général à des formes de récit plus conventionnelles aura nécessairement de grands effets sur la narratologie comme discipline théorique, puis à l'intérêt même pour la narratologie. En l'absence de questions passionnantes auxquelles chercher de nouvelles réponses, c'est la recherche même de ces réponses qui deviendra vite dispensable. Or, l'appauvrissement du récit est à mon sens indéniable dans la culture

contemporaine, à cause même de l'inflation du fait narratif : plus rien ne se vend sans un peu de *storytelling*, dans tous les sens du terme. Comme de plus il faut que tout récit puisse migrer facilement d'un média à l'autre, il est de rigueur que les récits en question soient aussi élémentaires que possible, voire qu'ils restent privés de tout élément narratif proprement dit. Les grands chantres du récit transmédiatique insistent volontiers sur la nécessité de faire primer le développement des personnages et de la diégèse, au détriment du récit même, qu'on ajoute *in fine* comme une cerise au gâteau du *storyworld* (Jenkins, 2006). L'instrumentalisation de la narratologie, sa transformation en boîte à outils qui exaspère tous ceux que mobilise une approche plus théorique de la discipline, mais aussi le déplacement de la narratologie fondamentale à la narratologie appliquée, ces deux tendances ne sont pas des épiphénomènes plus ou moins passagers, mais la conséquence inévitable d'un aplatissement au niveau des objets offerts à l'analyse. La banalisation de la littérature – puisqu'il me semble que tout a commencé par là – tout comme son exclusion certaine du champ social – perte de prestige du métier d'écrivain, concurrence entre lecture et autres formes de communication, que ce soit pour l'information ou le divertissement, éviction de la littérature des programmes scolaires, y compris dans l'enseignement supérieur, affaiblissement de la mémoire culturelle et repli sur le hic et nunc médiatique, etc. –, tous ces changements ont beau être vus par certains comme une forme d'émancipation, c'est-à-dire comme le rejet d'une culture élitiste surannée, il n'en reste pas moins qu'ils débouchent aussi sur un amaigrissement des objets de la narration qui se répercute fortement sur la discipline censée analyser de tels objets. Puisqu'on accepte aujourd'hui que tout est récit, que tout le monde raconte des histoires, que notre culture est narrative d'un bout à l'autre, peu importe la forme des récits appelés à migrer allégrement d'un support et d'un média à l'autre, le besoin de mener une réflexion de fond sur le récit ne peut que s'affaiblir. En ce sens, l'avenir de la discipline n'est pas seulement fonction de sa propre capacité de repenser un certain nombre de priorités, mais aussi et surtout de ce qui va se passer ou non dans les récits que nous produisons. Ne désespérons pas trop vite de la télévision, par exemple, qui pourrait bien nous réserver encore de belles surprises (Mittell, 2015). Pour réinventer la narratologie, il faut d'abord réinventer le récit.

Le récit et son enveloppe matérielle

Toutefois, les problèmes de la narratologie ne tiennent pas uniquement à la situation historique qui est aujourd'hui la sienne – et ce sera la seconde grande observation que j'aimerais faire et commenter en ces pages. La dégradation esthétique et sociale de son objet premier; le roman, et, de manière plus générale, de son champ premier; le texte littéraire, puis la dérive vers des usages de plus en plus *light* mais financièrement rentables du *storytelling*, ne sont pas seules en cause dans le doute qui s'est emparé de la discipline. De tout autres questions se manifestent quand on s'interroge sur la place et le statut de la narratologie.

À première vue, les narratologues se voient confrontés à une alternative que certains d'eux pensent facile de résoudre en optant pour un seul de ses termes. Ou bien – solution de minorité ces jours-ci, courageusement défendue par Raphaël Baroni – on pense la narratologie comme une enquête théorique sur l'être même du récit, ou si l'on préfère des récits. Ou bien – solution actuellement majoritaire – on la transforme en *kit* méthodologique à mille et un usages, mais dont aucun ne concerne le récit au sens authentique du terme (au lieu du récit, c'est à l'utilisation du récit qu'on s'intéresse ici ou à la discussion souvent très technique de tel ou tel aspect de la boîte à outils). Pour les uns, la narratologie sera « pure » ou ne sera pas. Pour les autres, elle ne pourra se justifier que dans la mesure où elle s'avère capable d'offrir des services au-delà de son propre champ.

Toutefois, ce différend n'épuise pas le tout de la discussion. Et une fois de plus, il n'est pas possible de comprendre cet état des choses sans examiner aussi l'objet de la discipline, impossible à détacher des débats sur la méthode ou les fondements théoriques. En effet, le récit est un dispositif qui se présente toujours sous deux formes (au moins). Premièrement, il peut être décrit comme une structure *abstraite*, indifférente à la matérialité qui en assure la réalisation concrète. C'est la forme de récit qui est au cœur des réflexions historiques de la sémiotique greimassienne, notamment, et la pertinence de cette recherche ne peut être niée. Je reste en ce qui me concerne perplexe d'admiration devant le coup de force théorique qui a pu amener Algirdas Julien Greimas et son école à résumer toute la dynamique du récit par la formule suivante, que je débarrasse ici de ses dehors algébriques : *sujet recherche objet*. Mais, deuxièmement, il existe aussi une approche du récit que l'on pourrait appeler singulière ou *spécifique*. Le récit est alors examiné comme une structure matérielle, médiatiquement façonnée, et la narratologie de cette forme de récit accepte que les manières de raconter ne sont pas séparables des propriétés formelles de son médium. On ne raconte pas au cinéma comme on raconte en bande dessinée, même si les films s'adaptent en bande dessinée et inversement – toute œuvre étant théoriquement adaptable en n'importe quel autre média (Jeannelle, 2013). Deux narratologies sont donc pensables – tous les narratologues des années 60 les distinguaient d'ailleurs avec grand soin –, mais par bonheur, elles ne sont nullement incompatibles.

Il importe ici d'aller un peu plus loin, pour nuancer la dichotomie abrupte du récit *général* d'une part et des récits *singuliers* d'autre part. Contrairement au premier, que l'on peut étudier en ignorant la matière médiatique mise à contribution, les seconds perdraient beaucoup de leur intérêt, si ce n'est de leur sens, au moment où on les détacherait de leur base formelle. Cette observation est d'un simplisme choquant, mais sa portée est considérable. Dire que les récits singuliers doivent s'aborder dans une forme matérielle donnée, signifie entre autres faites que l'objet-récit n'y est jamais un objet pur. Dit autrement : le narratologue qui étudie un récit singulier se trouve inévitablement confronté à un objet complexe, un agglomérat d'éléments à la fois narratifs et non narratifs. Ces derniers sont de nature diverse, tantôt liée à la matérialité des signes utilisés (les choix typographiques d'un roman ne restent pas sans effet sur l'appréciation du récit, par exemple), tantôt en rapport

avec la pratique culturelle dont dépend une bonne part de sa signification (on se trompe par exemple en voulant faire l'analyse d'un récit de fiction sans aborder l'horizon d'attente esthétique de cet objet, si mince soit-il : on lit différemment un récit selon qu'il sera, non pas « puissant ou misérable », mais « beau ou laid », pour mal paraphraser « Les Animaux malades de la peste » de Jean de La Fontaine).

Ce qui se trouve analysé dans les deux narratologies, celle générale et celle particulière, n'est donc pas le même objet. D'un côté, l'objet mis à l'étude sera une forme abstraite. De l'autre, ce sera une forme concrète et particulière. S'il est légitime de poser que la narratologie théorique a pour objet le récit (en l'occurrence le récit « en général »), il n'est pas possible d'en dire autant de toutes les narratologies qui se penchent sur la spécificité médiatique (certains diraient même : sur le style) dont l'objet n'est tout simplement pas le récit (en l'occurrence le récit « individuel et singulier »), mais un récit radicalement impur, inextricablement tressé à nombre d'éléments n'ayant rien à voir avec le récit en soi, ou si l'on préfère les différentes manières dont les principes généraux du récit – de la *fabula* – sont modalisés en fonction d'une certaine base médiatique. Dans cette narratologie spécifique, qui peut elle aussi aspirer à une certaine généralité, médiatique ou transmédiatique, le récit ne se laisse jamais isoler comme une entité ou comme un niveau indépendant. Les limites de la narratologie comme boîte à outils sont dès lors indéniables, qui fait l'impasse sur l'ancrage du fil narratif dans un écheveau textuel dont toute simplification équivaut à une destruction.

Conclusion

Que conclure de ces observations, qui tentent de jeter une nouvelle lumière sur le malaise dans la narratologie à partir d'un retour sur les premières années de la discipline, théorie et création confondues ? Trois leçons s'imposent.

La plus importante concerne l'impératif d'historicisation. Une discipline doit toujours prendre soin du caractère variable, dans le temps mais aussi dans l'espace, de son objet et partant des questions qu'elle se pose et de la hiérarchie des enjeux qui sont les siens. Question de modestie, sans doute. Mais aussi simple précaution de méthode. En sciences humaines, les mêmes questions reviennent sans arrêt, mais souvent pour de mauvaises raisons. La narratologie, et elle n'est pas seule à encourir ce reproche, a parfois du mal à consolider ses avances et s'expose par là au danger du bégaiement. Puisqu'on n'arrive pas à se mettre d'accord sur les acquis, on rouvre sans cesse les mêmes fronts, on se bat pour les mêmes vieilles lunes. Ainsi, il n'existe toujours pas de définition universellement admise de ce qu'est le récit, tant il est plus facile – et professionnellement rentable – de contester l'une ou l'autre définition en vogue que de faire une bonne synthèse de ce qui s'est fait et commenté depuis Platon et Aristote (disons). Mais il arrive aussi que la reprise d'une question abandonnée soit plus qu'utile. Pour aller de l'avant, c'est souvent la seule manière. À cet égard, il me semble que le retour averti aux problèmes du récit, agités par la pensée structuraliste, aiderait sérieusement à renforcer le socle théorique dont la narratologie a grand besoin.

Une seconde leçon touche au rapport entre théorie et pratique, qui n'est jamais de simple application. La narratologie ne peut ni ne doit se transformer en simple boîte à outils qu'on fait servir à n'importe quel usage du récit dans tel contexte ou média. Dès qu'on passe du récit en général à la gamme sans cesse plus variée des récits singuliers – pour prendre ici les deux extrêmes, car il existe aussi des degrés intermédiaires, comme par exemple le récit modélisé par les divers genres –, la narratologie change de nature. D'un côté, son outillage théorique s'ordonne en fonction des particularités de l'objet analysé. Pour ne donner ici qu'un exemple : que de contresens n'a-t-on pas produits dans le transfert mécanique du concept de *showing* entre récit littéraire et récit cinématographique, avant que la notion de « méganarrateur » (Gaudreault, 1988) ne vienne mettre un peu d'ordre dans les discussions stériles du film qui se raconte lui-même, sans l'intervention d'aucun agent narratif ! De l'autre, la pratique du récit même se voit toujours relancée et dynamisée par la théorie. Tout le monde sait que les taxinomies font fréquemment ressortir des cases vides, que les créateurs sont appelés à remplir, quitte à révéler les limites des classifications initiales. Ce va-et-vient salutaire me paraît très visible dans les aléas de la théorie du récit autobiographique (Lejeune, 1975) et de l'autofiction (Dobrovsky, 1977), qui se sont défiées et transformées mutuellement presque dès leurs débuts et que l'on peut l'une et l'autre considérer comme des exemples des degrés intermédiaires entre récit en général et récit en contexte médiatique singulier.

Une troisième leçon, enfin, tenterait de pousser la narratologie vers une sorte de « régionalisation » méthodologique. Autant il paraît nécessaire de lester sérieusement la recherche fondamentale en narratologie, autant il convient aussi de refuser, au niveau des récits singuliers, toute forme d'étude qui privilégie la dimension narrative au détriment, voire à l'exclusion des autres niveaux et éléments du texte. Ne dégager dans une œuvre concrète rien d'autre que la trame narrative – pour autant bien sûr qu'une telle chose soit seulement faisable – conduit rapidement à une mutilation de l'objet. Dans le contexte d'une pratique singulière, l'analyse du récit peut certes être un but en soi. Mais le récit même, c'est-à-dire les éléments étiquetés comme narratifs, ne doivent jamais être l'unique objet de l'attention du chercheur. En revanche, la narratologie devrait toujours s'appliquer à nouer des liens entre unités narratives et aspects non narratifs – mais formuler l'opposition de manière aussi brutale, c'est suggérer déjà qu'il doit exister bien des formes moins facilement classables –, de manière à faire ressortir et la complexité de l'objet et la contribution du récit à la composition de l'ensemble.

Références

- Aarseth E., 2001, « Computer Game Studies, Year One », *Game Studies* 1-1. Accès : <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>.
- Aarseth E., 2007, « Doors and Perception: Fiction vs Simulation in Games », *Intermédiatiés*, 9, pp. 35-44.

- Adam J.-M., 1992, *Les Textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, A. Colin, 2005.
- Baetens J., De Geest D., 2013, « Relire *La Poésie pure* (1926) d'Henri Bremond », *Orbis Litterarum*, 68, 6, pp. 506-522.
- Baroni R., 2016, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, 30, pp. 219-238.
- Barthes R., 1953, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éd. Le Seuil, 1972.
- Bessard-Banquy O., 2012, *L'Industrie des lettres*, Paris, Éd. Pocket.
- Breton A., 1924, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Paris, Éd. du Sagittaire.
- Dobrovsky S., 1977, *Fils*, Paris, Galilée.
- Frank J., 1945, « Spatial Form in Modern Literature », *The Sewanee Review*, 53, 4, pp. 643-653.
- Gaudreault A. 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Goux J.-J., 1973, *Économie et symbolique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Greenberg C., 1961, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.
- Handke P., 1970, *L'Angoisse du gardien de but au moment du pénalty*, trad. de l'allemand par A. Gaudu, Paris, Gallimard, 1982.
- Jeannelle J.-L., 2013, « Réadaptation », *Critique*, 8, 795-796, pp. 613-623.
- Jenkins H., 2006, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Klinkenberg J.-M., 1996, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éd. Le Seuil, 2000.
- Lavocat F., 2016, *Fait et fiction*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Lejeune Ph., 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Mallarmé S., 1897, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1945.
- Mittell J., 2015, *Complex tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.
- Nabokov V., Wilson E., 1979, *Correspondance, 1940-1971*, trad. de l'anglais par C. Raguet-Bouvard, Paris, Éd. Rivages, 1988.
- Revaz F., 2009, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck.
- Ricardou J., 1990, *Le Nouveau roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Ricardou J., 1971, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Richepin J., 1881, « Chansons des cloches de baptême », pp. 192-193, in : Richepin J., *La Chanson des gueux*, Paris, M. Dreyfus.
- Robbe-Grillet A., 1955, *Le Voyeur*, Paris, Éd. de Minuit.
- Sollers Ph., 1983, *Femmes*, Paris, Gallimard.
- Wilson E., 1931, *Axel's Castle*, London, Penguin, 1993.