À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée ?

Under what Conditions it is Possible to do a Comparative Narratology?

François Jost

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11141>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.11141

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 265-278

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

François Jost, « À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée ? », *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/11141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11141>

FRANÇOIS JOST

Communication, information, médias

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

F-75005

francoisjost@ceisme.fr

À QUELLES CONDITIONS EST-IL POSSIBLE DE FAIRE UNE NARRATOLOGIE COMPARÉE ?

Résumé. — Bien que Roland Barthes, dans son article programmatique « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), ait écrit que le récit pouvait être véhiculé aussi bien par la langue que par l'image, certains narratologues, Gérard Genette en tête, considèrent que le film « ne raconte pas » à proprement parler; voire que le film n'a pas de narrateur. Cette position qui émane de la narratologie littéraire est problématique et étonnante quand on connaît les très nombreux ouvrages consacrés à cette question par les spécialistes du récit cinématographique. Entre l'autonomie des narratologies et l'aspiration à une théorie générale, il est donc urgent de suivre une troisième voie : la narratologie comparée. Quelles sont les conditions de possibilité d'une telle narratologie ? Pour répondre à cette question, on s'interroge d'abord sur ce que signifie le dépassement de la théorie structurale du récit. Est-ce un changement de paradigme ou résulte-t-il d'un changement des objets d'étude ? Cet article apporte d'abord une réponse en considérant le rôle de la structure dans l'écriture de certains récits (comme les séries télévisuelles) et, même dans la réception avec des pratiques comme le *speed watching*. Dans un second temps, il montre que des objets multiples comme en donne à voir le transmédia font exploser l'approche structurale et oblige à une approche *pragmatique*. Cette extension méthodologique vers le contexte incite à ne plus penser la narratologie en fonction des seules matières de l'expression, mais à s'interroger sur ce que signifie une « narratologie médiatique ».

Mots clés. — récit audiovisuel, narratologie comparée, épistémologie, transmédia, pragmatique, narrateur, séries télévisées, film

Bien que l'article de Raphaël Baroni (2016) évoque dans son titre « L'Empire de la narratologie », sa lecture convainc rapidement que celui-ci a vu son territoire se rétrécir au fil des ans en même temps que son pouvoir sur les contrées voisines, théories littéraires ou études cinématographiques. En revanche, comme il le souligne très justement, le récit, lui, n'a cessé de se diversifier, touchant des rivages que le Roland Barthes (1966) de l'« Introduction à l'analyse structurale du récit » ne pouvait même pas imaginer tant ils étaient éloignés des objets narratifs des années 60 : les jeux vidéo, les webséries ou les romans interactifs. Pour faire court : le récit est partout et c'est dans son empire et sous son emprise que nous vivons.

Comment expliquer alors que la discipline qui se donne pour tâche de le conceptualiser et de le penser soit reléguée dans les profondeurs de l'Université ? Pour moi, cette question s'est posée avec acuité au moment où est paru un livre – *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (Salmon, 2007) – qui mettait l'emphase sur « l'art de raconter », mais sans se situer dans la lignée des recherches qu'avaient produites les narratologues de toutes obédiences. Pour ceux qui avaient fait du récit leur objet principal d'investigation, il y avait là un paradoxe à voir le peu de place accordée à leurs avancées, comme si les usages du récit par le marketing ou la communication politique étaient sans aucun rapport avec les usages littéraires ou audiovisuels. On a pu ressentir une impression analogue à celle que l'on éprouve en lisant des écrits des *visual studies* ou des *cultural studies* qui redécouvrent à leur insu des résultats qui ont déjà été formulés par la sémiologie.

Mais, comme le note Raphaël Baroni, le problème posé par l'irruption de cette nouvelle étiquette – plutôt que nouvelle discipline –, c'est qu'elle a teinté le récit d'une connotation très « inquiétante », celui-ci étant destiné, qu'il soit à finalité commerciale ou à finalité politique, à manipuler les citoyens, s'intéressant finalement plus aux effets potentiels – mais non avérés – du récit plutôt qu'à son fonctionnement. Le mérite de son article est donc d'abord de s'interroger sur la discipline en essayant d'en construire une cartographie évolutive d'ordre épistémologique – en traçant à la fois les contours des zones répertoriées et des *terrae incognitae*, comme des méthodes d'investigation – et d'ordre institutionnel, en s'interrogeant sur la place qui est la sienne dans l'Université d'aujourd'hui.

Plutôt que de commenter point par point un article avec lequel je m'accorde globalement, il m'a semblé de meilleure méthode de partir de quelques-unes des thèses pour les prolonger, les développer ou, le cas échéant, les contredire.

Le récit est-il vraiment partout ?

Selon Roland Barthes (1966 : 1), je l'ai dit, le récit est partout : « Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ses substances ». Ce constat était aussi à sa manière un programme, auquel j'ai tenté pour ma part de donner un

prolongement en m'intéressant à la dimension audiovisuelle. Rien de plus légitime en apparence puisque le film est bien un « mélange ordonné » de l'image, du geste, mais aussi du son, que Roland Barthes omet dans sa liste. Pourtant en mettant à jour récemment *Le Récit cinématographique* (Gaudreault, Jost, 1990), au moment d'en donner une définition, il nous fallut bien constater que l'expression elle-même n'allait pas de soi pour les narratologues. À commencer par le plus éminent, Gérard Genette. Le fondateur du « système » narratologique, interrogé par André Gaudreault – avec qui j'ai écrit ce livre – sur le bien-fondé de ce titre, lui répondit dans une lettre personnelle datée du 22 février 1983 (Gaudreault, 1988 : 28) :

« Si l'on envisage (définition large) toute espèce de "représentation" d'une histoire, il y a évidemment récit théâtral, récit filmique, récit par bandes dessinées, etc. Personnellement, je suis plutôt, et de plus en plus, pour une définition étroite de récit : *haplè diègèsis*, exposé des faits par un narrateur qui signifie les faits par voie verbale (orale ou écrite), et en ce sens il n'y a pas pour moi de récit théâtral ou filmique. Le théâtre *ne raconte pas*, il "*reconstitue*" une histoire sur scène, et le cinéma *montre* sur l'écran une histoire également "*reconstituée*" (en fait, bien sûr, constituée) sur le plateau ».

Comme on voit, la thèse du récit protéiforme avancée par Roland Barthes s'est très vite trouvée contredite *de facto* par l'application à des objets « supportés par le langage » audiovisuel. Cette réticence à considérer que le film correspond à une définition « étroite de récit » est évidemment étonnante pour le sens commun : non seulement, il semble aller de soi qu'on va au cinéma pour se faire raconter des histoires, mais on fait aussi l'expérience quasi quotidienne d'une traduction linguistique de ce que nous avons vu lorsque nous rendons compte à nos amis d'un film que nous avons aimé ou détesté. Mais, au-delà de cette expérience qui ouvre un fossé entre le ressenti du spectateur ordinaire et la théorie, cette façon de voir genettienne est le symptôme de la précellence de la discipline littéraire sur toutes les autres. La « vraie » définition du récit serait forcément celle qui a été forgée à une époque où l'on ne raisonnait que sur le pouvoir narratif des mots.

Cette suprématie du littéraire est telle que le *Larousse* continue à définir le récit comme « développement oral ou écrit rapportant des faits vrais ou imaginaires¹ » tandis, que le *Trésor de la langue française informatisé* parle, lui, de « présentation (orale ou écrite) d'événements (réels ou imaginaires) », et le *Petit Robert* de « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires) ». Par défaut, ni la Tapisserie de Bayeux, ni la bande dessinée ou le film ne sont des récits.

Même constat pour Jean-Marie Schaeffer (1999 : 301) qui ne raisonne plus en fonction de l'orthodoxie platonicienne, mais en se plaçant du côté de la réception : « Le spectateur ne voit pas le film comme quelque chose que quelqu'un lui raconterait, mais comme un flux perceptif qui est le sien propre ».

En somme, à partir du moment où la perception audiovisuelle est impliquée, on ne pourrait parler de récit. Jean-Marie Schaeffer (*ibid.* : 304) trace d'ailleurs clairement cette frontière quand il écrit : « Dès lors [qu'une séquence] est *filmée*, elle se

¹ Accès : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9cit/67040>.

donne à voir et à entendre comme une représentation perceptivement accessible d'une séquence d'actions ; dès lors qu'elle est racontée (au sens technique du terme), elle se donne à lire comme énoncée par un narrateur ». Pour un sémiologue du cinéma, un tel propos est assez choquant car il admet implicitement, d'une part, que les images sont transparentes et qu'elles semblent se filmer toute seules, d'autre part, que le film se réduit à l'image, excluant du même coup tous les cas où une voix over qui raconte comme un roman à la première personne.

Cette idée que le film n'a pas de narrateur se retrouve d'ailleurs chez celle-là même qui s'insurge contre l'impérialisme littéraire (une autre façon de faire l'empire) :

« Les pères fondateurs de la narratologie ont reconnu dès le début la nature transcendante du récit vis-à-vis du média [...]. [Cependant] le souhait de Barthes et de Bremond d'ouvrir la narratologie à d'autres médias que la littérature n'a pas été accompli pendant des années. Sous l'influence de Genette, la narratologie s'est développée comme un projet presque exclusivement consacré à la fiction littéraire. Les médias représentant le mode mimétique, tels que le théâtre et le cinéma, ont été largement ignorés, et en raison de leur absence de narrateur, on leur a même parfois dénié la qualité de récit, malgré la similitude de leur contenu avec les intrigues de la narration diégétique. Mais cette situation a changé de façon spectaculaire à la fin du ^{xx}e siècle avec ce qui a été appelé le "tournant narratif" dans les sciences humaines » (Ryan, 2012 : § 8 MT).

À lire cette longue citation, un premier étonnement vient du fait que Marie-Laure Ryan considère que la narratologie a longtemps ignoré le cinéma, alors que les premiers écrits des narratologues du cinéma ont été publiés à l'orée des années 80, soit quelques années après la parution de *Figures III* (Genette, 1972), tout en étendant, qui plus est, leurs recherches au documentaire (Simon, 1978 ; Chatman, 1978 ; Vanoye 1979 ; Branigan, 1984 ; Bordwell, 1985 ; Casetti, 1986 ; Jost, 1987, 1992 ; Gaudreault, 1988 ; Gaudreault, Jost, 1990 et bien d'autres). Du même coup, en voulant redonner une importance relative aux narratologies non littéraires, elle passe sous silence le débat qui a fait rage chez les spécialistes du récit cinématographique autour de la question du narrateur, comme si son « absence » était une vérité sur laquelle tout le monde s'accordait. Paradoxe d'une position qui nie les recherches des narratologues du cinéma en adoptant sans discussion la « définition étroite » du récit héritée de Gérard Genette (et de Platon).

Or, toute la narratologie du cinéma procède de ce postulat qu'il n'y a pas de récit sans narrateur. Postulat qui a été posé avant le tournant sémiologique par Albert Laffay (1964), qui est soucieux de formuler ce qu'il n'appelle pas la « coupure sémiotique », mais qui en a la caractéristique, entre le monde et le film. D'où l'affirmation que le film est un discours et que ce discours est ordonné par un montreur d'images, un « grand imagier ». Le raisonnement est donc inverse de celui qui est formulé par les littéraires, qui partent d'une définition stricte du récit comme *haplè diègèsis*. Ces derniers contraignent les objets à se couler dans la définition, alors que le premier sémiologue, à la suite d'Albert Laffay, part de l'idée que « l'usager » reconnaît ce qui est narratif. C'est bien ce sentiment que Christian Metz (1968) met à la racine de ses « Remarques pour une phénoménologie du narratif », partant de l'impression première ressentie par le consommateur de récit que, d'emblée, quelqu'un raconte :

À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée ?

« Parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle ». C'est parce que cette instance racontante est « nécessairement perçue » dans tout récit qu'elle y est « nécessairement présente ».

Ceux qui ont refusé cette proposition par la suite sont beaucoup moins nombreux que ceux qui se sont rangés derrière la thèse de l'absence de narrateur que Marie-Laure Ryan considère comme une évidence indiscutable. « Narrateur invisible » (Ropars-Wuilleumier, 1972), « énonciateur » (Casetti, 1983 et Gardies, 1988), « narrateur implicite » (Jost, 1987) ou encore « méga-narrateur » (Gaudreault, 1988), les noms donnés à ce « grand imagier » varient, mais tous les théoriciens qui les proposent s'accordent sur le fait qu'il est impossible de ne pas postuler une instance narratrice du film, au-delà ou en deçà des narrateurs explicites qui racontent des histoires « audiovisualisées ». Ce qui sépare les uns et les autres réside seulement dans le mode de déduction de cette instance. Deux grandes méthodes s'opposent, l'une « ascendante », l'autre « descendante ».

La méthode ascendante (Jost, 1987) part de l'expérience de spectateur. En maintes occasions, il nous arrive de ressentir un écart considérable entre ce qu'est censé avoir vu un personnage et ce que voit le personnage. C'est courant dans des films classiques où, quand le personnage, narrateur explicite, raconte de son point de vue ce qu'il a vécu, il est la plupart du temps montré de l'extérieur, ce qui contredit la règle énoncée par Gérard Genette (1972) qu'« en toute rigueur le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur ». Mais c'est aussi fréquent dans des séries télévisées contemporaines, comme, par exemple, *Black Mirror* : dans l'épisode « Blanc comme neige » (2014), un flash-back visualise le récit d'un personnage à qui on a greffé une caméra dans l'œil : malgré cela, nous le voyons aussi de l'extérieur, ce qui est logiquement impossible avec de tels postulats diégétiques. Dans ces cas et dans beaucoup d'autres, il faut bien admettre qu'une autre instance que le narrateur explicite ou que le personnage dont on voit la vision « tire les ficelles du récit », un « narrateur implicite ».

La méthode descendante (Gaudreault, 1988), plus ontologique, part d'une déduction *a priori* des instances, en commençant par le haut. Partant du principe que le cinéma connaît deux couches de narrativité – de photogramme à photogramme et de plan à plan –, cette théorie présuppose l'existence d'au moins deux instances différentes, le *monstrateur* et le *narrateur*, respectivement responsables de chacune d'elles, l'ensemble étant réglé par un « méga-narrateur ».

Si les deux méthodes sont opposées, elles arrivent néanmoins au même résultat : la nécessité de prendre en compte deux couches de narration – l'une implicite (hors représentation visuelle), l'autre explicite (représentée). La position théorique qui prône l'absence de narrateur existe dans le champ cinématographique, mais elle est exceptionnelle. Elle est incarnée par David Bordwell (1985 : 62 [traduction]) qui affirme :

« En vertu du principe qui veut qu'on ne crée pas d'entités théoriques sans nécessité, il ne sert à rien de considérer que toute narration se fonde sur le processus de la communication [qui suppose l'existence

d'un émetteur; le narrateur; et d'un récepteur; le narrataire], si c'est pour admettre du même souffle que ledit processus se trouve "effacé" ou "dissimulé" dans la plupart des films ».

Néanmoins, chassé par la porte, le narrateur revient par la fenêtre, puisque le théoricien américain est obligé de différencier les films qui présupposent effectivement un narrateur et ceux pour lesquels il est inutile d'en poser l'existence. Selon lui, il ne faut attribuer à un narrateur que les seuls messages narratifs qui gardent en eux des traces par de multiples indices (Jean-Luc Godard, Alain Resnais et Robert Bresson, par exemple) alors que ceux, de facture classique, où personne ne « parle cinéma » ne nécessitent pas de poser un narrateur. Finalement, on retourne à une théorie des écarts.

Des systèmes polyphoniques de l'énonciation et de la narration se sont développés ensuite (Jost, 1992 ; Châteauvert, 1996) et l'auteur, chassé de la narratologie par Gérard Genette, est apparu comme une instance essentielle de la compréhension du récit cinématographique. Je m'arrête là car ce n'est pas l'objet de cet article. M'intéresse plus ici la leçon que l'on peut tirer de cette excursion théorique : ce qui va de soi pour certains narratologues de la littérature (absence de récit au sens strict, absence de narrateur dans le film) est au contraire au cœur des problématiques de la narratologie cinématographique.

Cette « leçon » soulève plus fondamentalement une question épistémologique concernant l'identité de la discipline, question qui se pose aussi bien pour la sémiologie. Faut-il partir du constat que le récit est protéiforme et encourager les chercheurs à creuser leur sillon ou faut-il au contraire faire une théorie du récit unifiée valable pour toutes ces incarnations sémiotiques ? Cette interrogation recouvre en fait une opposition entre une narratologie du contenu ou narratologie thématique et une narratologie de l'expression. La première est représentée par Greimas, dont la conceptualisation peut s'incarner dans divers langages (littérature, BD ou film), mais sans tenir compte des spécificités de chacun. La seconde postule que les catégories du récit sont universelles et que la tâche du narratologue est de les adapter aux matières de l'expression travaillées par les différents médias. Si, globalement, cette conception me paraît plus fructueuse, elle doit éviter deux écueils.

Le premier découle en droite ligne de ma première partie. Sans doute en raison de la primauté chronologique de la narratologie littéraire, les chercheurs qui travaillent sur l'audiovisuel lisent, citent ou s'inspirent des résultats de celle-ci, alors que la réciproque est assez rare. En sorte qu'on a parfois l'impression que l'ouverture vers les autres médias est plutôt un encouragement prodigué aux spécialistes du cinéma ou de la fiction télévisée qu'une envie de collaborer. Le second écueil pourrait naître d'une trop grande fidélité aux questionnements de la théorie littéraire. À preuve, en se conformant aux seules catégories issues de l'analyse du roman, on risquerait de passer à côté de la question de l'espace qui est centrale pour le cinéma. En écrivant *Le Récit cinématographique* (1990), qui se donne pour une adaptation du système genettien aux films et aux séries, André Gaudreault et moi avons dû rajouter un chapitre sur l'espace, qui n'avait pas été pris en compte par le spécialiste de Marcel Proust.

Entre l'autonomie des narratologies et l'aspiration à une théorie générale, il y a une troisième voie que j'appelle de mes vœux depuis longtemps : la narratologie comparée. Il ne s'agit pas à proprement parler d'établir des comparaisons entre le cinéma et la littérature, par exemple comme dans la thématique éculée de l'adaptation cinématographique, mais de faire des allers-retours heuristiques. Trop souvent, on se contente d'un voyage sans retour. Soit le cas du concept de « focalisation ». Quand on tente de le transposer au cinéma, on découvre que son élaboration dans le cadre du roman mélange à la fois des questions de savoir (Qui sait ?) et des questions de perception (Qui voit ? mais aussi Qui entend ?). D'où une première étape qui peut mener à sa reformulation en ocularisation et en auricularisation (Jost, 1987). Mais il faut aller plus loin et retourner vers le domaine dont on est parti et se demander par exemple quels sont les écarts possibles dans le roman entre point de vue cognitif, point de vue visuel et point de vue auriculaire.

Où sont les structures ?

Cette vision de la narratologie qui se sert de l'altérité pour construire une théorie extensive du récit rejoint la volonté de Raphaël Baroni de ne pas faire de cette discipline une simple boîte à outils et de ne pas la réduire à l'héritage de la théorie structurale. Si je partage globalement cet avis, il semble qu'il faille néanmoins l'accompagner de plusieurs commentaires.

L'un des problèmes épistémologiques que pose une théorie structurale se trouve déjà formulé par Descartes dans le premier paragraphe du *Discours de la méthode* (1637) quand il se demande si la diversité de nos opinions vient « de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies » ou « de ce que nous ne considérons pas les mêmes chose ». Le dépassement de la narratologie structurale est généralement considéré comme un changement de paradigme. La « science » du texte aurait, en quelque sorte, progressé et les chercheurs auraient compris qu'il fallait faire éclater l'immanence qui le contenait dans ses limites.

On peut aussi envisager une autre hypothèse : celle que ce changement de paradigme a résulté d'une modification des objets d'étude. La théorie genettienne aurait-elle été autre si elle ne s'était pas appuyée sur *La Recherche du temps perdu* ? Faut-il s'étonner que ce roman conçu par Marcel Proust comme une « cathédrale » soit le terrain privilégié pour une étude du temps et de la narration ? Bien sûr que non. Allons plus loin : si la méthode structurale est au cœur de la narratologie des années 70, c'est que non seulement les chercheurs, mais aussi les écrivains nagent dans les eaux limpides de ce bain méthodologique. C'est l'époque des grands colloques sur le Nouveau Roman à Cerisy-la-Salle et ni Alain Robbe-Grillet ni Claude Simon, qui sont au centre des débats, ne remettent en cause les descriptions structurales ou « structurelles » de leurs œuvres. Bien plus : ils les acceptent et donnent du grain à moudre aux chercheurs en leur dévoilant leurs secrets de fabrication ou plutôt de « production », comme on dit alors.

Ce que je veux dire par là, c'est que l'objet lui-même peut contraindre dans une certaine mesure la théorie. Et si le Nouveau Roman est aujourd'hui bien loin de notre actualité, il n'est pas sûr que la production structurale du récit ait disparu. Comment expliquer autrement la production massive des séries américaines ? Il suffit de lire les nombreux manuels américains d'écriture des scénarios et d'analyser les épisodes des séries les plus populaires – *CSI* (Monnet-Cantagrel, 2015), *Grey's Anatomy* (Jullier, Laborde, 2012) – pour constater l'opérativité de la notion de format. Certes, celle-ci ne couvre pas uniquement la structuration de l'intrigue, elle a aussi une dimension sémantique très importante, mais l'élaboration structurale est cependant centrale : tout le récit est d'abord pensé en fonction de ses grands mouvements narratifs, qu'il s'agisse des actes qui l'organisent, des « arcs » qui commandent l'évolution des personnages ou des intrigues A, B et C, qui gèrent habilement la curiosité du spectateur. Il va de soi que, dans ce contexte, pour bien saisir le savant travail sur le temps qui résulte de toutes ces dimensions, les outils de la *vieille* narratologie sont encore utiles. Et, avec le regain d'intérêt que suscitent ces fictions, on les voit réapparaître ici alors qu'ils avaient disparu ailleurs.

Du côté de la réception, certaines pratiques vont dans le même sens, comme celle du *speed watching*, pratique qui consiste à utiliser les nouvelles possibilités de paramétrages des logiciels de navigation sur YouTube, VLC ou Chrome pour regarder une vidéo à vitesse accélérée. Ainsi, en multipliant le défilement des images par 1,5, on peut visionner un document de 52 minutes en environ 35 minutes. Même si les tenants du *speed watching* l'adoptent par un amour des séries qui les pousse à en regarder toujours davantage, ils n'en réduisent pas moins celles-ci à la consommation d'une histoire et ils adoptent en ce sens un comportement structuraliste : que l'histoire soit écrite ou filmée ne change rien pour eux. Ce qu'ils veulent connaître, c'est la suite des événements, les résolutions des intrigues.

Certes, toutes les séries américaines ne relèvent pas de ce mode d'écriture. À côté de ces fictions « formatées », il en est d'autres qui affichent une liberté d'écriture sans cesse renouvelée qui, tantôt consacre un épisode entier à un personnage, tantôt éclate au contraire le récit en de multiples directions (*Oz*, *Breaking Bad*). Des séries qui relèvent encore d'une analyse de la structure, mais pas avec les outils de la narratologie littéraire de première génération, plutôt avec ceux d'une narratologie en quelque sorte non narrative, ce qui peut sembler contradictoire dans les termes. Ça ne l'est pas si on admet qu'en dehors des structures narratives qui permettent de construire l'intrigue, il existe aussi des structures purement esthétiques au sein d'une même série, qui ne créent pas une tension narrative mais des *échos*, des *reflets*, des *rimes*, et qui font de l'œuvre, si ce n'est une cathédrale, en tout cas une composition, au sens pictural ou musicale. Pour prendre un exemple simple, on peut citer le motif du chien dans *Breaking Bad* qui fonctionne comme une métaphore intermittente des personnages. Dans l'épisode 407, « Problem Dog », le récit de Jesse qui évoque le regard d'un chien qu'il a tué gratuitement renvoie inmanquablement à l'incompréhension apeurée des yeux de Gale qu'il a tué pour obéir à Walter. Dans « Rabbit Dog » (épisode 512), une histoire de chien enragé décrit implicitement

Jesse qui va dans tous les sens. Dans l'épisode 516, c'est à Walt d'endosser cette identité animale. Après avoir abandonné Holly dans une caserne de pompiers, il attend au bord de la route, avec ses bagages et son tonneau contenant 11 millions de dollars, l'homme qui va l'emmener vers d'autres horizons, loin de chez lui, dans le New Hampshire. Le dernier plan montre un chien errant qui traverse la route. Cette fois, la situation du personnage est à l'image de ce détail visuel. Le propre de ces détails, c'est qu'ils sont en quelque sorte facultatifs ; le spectateur qui n'y prête pas attention ne sera pas pour autant perdu dans l'intrigue, mais celui qui le perçoit aura au contraire un plaisir supplémentaire qui relève bien aussi du plaisir du récit, mais en un autre sens que la narratologie structurale (Jost, 2016).

Une narratologie forcément pragmatique

Entre *La Recherche du temps perdu* et *Breaking Bad*, il est un autre point commun qui incite à dépasser l'analyse structurale : l'une et l'autre posent la question des limites de l'œuvre et, du même coup, celle du champ de souveraineté des outils narratologiques. Pour Gérard Genette, il va de soi que *La Recherche du temps perdu* est une seule œuvre. Ce présupposé a des répercussions sur les concepts qu'il forge. Les « anachronies », par exemple, qui sont ces changements d'ordre de la chronologie de l'histoire, se répartissent en *interne* et en *externe* à l'œuvre, celle-ci étant entendue *a priori* comme l'ensemble des livres qui forment *La Recherche du temps perdu*. Or, sa publication en plusieurs volumes, avec un titre chacun, a comme conséquence que certains lecteurs ne lisent qu'un ou deux volumes et on ne peut exclure que ce soit parfois dans le désordre. Dans ces conditions, la dichotomie interne/externe est fonction des limites qu'on assigne à l'œuvre. Un saut en avant (prolepse) se juge soit à l'intérieur d'un des livres, soit à l'aune de l'ensemble des 2 à 3 000 pages (selon l'édition). À l'heure où les séries, au sens propre de « récits fermés sur eux-mêmes », ont cédé la place aux séries feuilletonnantes, c'est-à-dire à des récits qui enjambent plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons, l'analyse temporelle de la fiction peut varier en fonction du « texte » que l'on prend pour référence : certains analystes des séries fonctionnent en prenant l'épisode comme unité, d'autres considèrent que la temporalité ne prend son sens qu'à l'échelle d'une série terminée. En toute rigueur, l'étude narratologique ne devrait intervenir qu'après la fin de la dernière saison, mais ce n'est pas le cas le plus courant.

Le transmédia nous met devant une difficulté du même genre. Devant la pluralité des parcours possibles face aux divers fragments d'un récit ou ses différentes versions, quel parcours adopter ? Commencer, par exemple, par une vidéo d'un personnage d'une série sur le site de la chaîne qui la diffuse, puis regarder la série elle-même ne revient pas au même que faire le chemin inverse ou d'accéder à cette fiction par des bandes-annonces. C'est en ce point qu'il faut quitter les rivages de la théorie structurale pour adopter une approche pragmatique prenant en compte les usages. À noter que cette attitude est bien différente de celle qui consiste à postuler *a priori*

que le récit « numérique » est différent de tout ceux qui l'ont précédé, comme le fait Marie-Laure Ryan, citée par Raphaël Baroni (2016 : 233), quand elle se demande

« comment la narratologie classique, dont le principal objet était, jusqu'à présent, constitué par des textes qui présentent une certaine combinaison de modes – diégétique, représentationnel, rétrospectif, scénarisé, réceptif, autonome, déterminé et littéral –, peut être étendue à des récits numériques, qui sont des simulations plutôt que des représentations, qui sont émergents plutôt que définis par un script, participatifs plutôt que réceptifs, et simultanés plutôt que rétrospectifs ».

De même que déduire des instances narratologiques *a priori* est une démarche ontologique qui n'a pas forcément grand-chose à voir avec l'expérience du spectateur, le fait qu'un récit soit « supporté » par le numérique, selon le mot de Roland Barthes, ne change pas forcément la nature du récit en tant que tel au point qu'il y aurait d'un côté des « représentations » de l'autre des « simulations ». Que l'image soit fabriquée par les touches d'un peintre ou par les pixels du numérique, qu'elle résulte du calcul géométrique de la perspective ou d'un algorithme ne change rien au fait qu'elle relève dans les deux cas de signes d'essence, d'icônes, plutôt que de signes d'existence, d'indices. Que le spectateur regarde une websérie entièrement tournée en images numériques ou un film numérisé sur internet ne modifie pas le statut représentatif des images. Quant à la simulation, elle n'a pas attendu l'arrivée du numérique pour s'insinuer dans les films : à l'époque de Georges Méliès, c'était un fond noir qui permettait de *simuler* des apparitions, des disparitions ; aujourd'hui, c'est un fond vert. Jadis, un trucage permettait de simuler l'ouverture de la mer Rouge devant Moïse ; aujourd'hui, tous les effets sont possibles, mais cela n'empêche pas que la simulation soit encore au service de la diégèse, du scénario et d'un travail sur le temps sans lequel il n'y a pas de récit. La simulation et la représentation s'opposent autrement : tandis que la seconde est une condition *sine qua non* de l'histoire, puisqu'elle contribue à construire un monde comme le nôtre, la première se donne pour un énoncé de réalité, et relève donc de ce que Käte Hamburger (1957) a appelé la *feintise* (*Fingiersein*). Celle-ci est différente ontologiquement de la fiction puisqu'elle cherche à tromper (comme le trompe-l'œil), alors que cette dernière se donne ouvertement pour une construction mimétique.

Si la prolifération transmédiatique est bien une conséquence du numérique – mais pas une invention car la déclinaison d'une même diégèse en plusieurs types de récit ne l'a pas attendu –, elle requiert la fabrication de parcours – de l'image animée à l'image fixe, d'une forme longue à une forme courte, de l'audiovisuel à la BD, etc. – plus que de concepts statiques qui feraient de la transmédiaticité une forme figée.

Une narratologie médiatique ?

Revendiquer que la narratologie s'étende aux médias non littéraires (ce qu'elle fait depuis longtemps, je l'ai dit) ne veut pas seulement dire qu'il faut s'intéresser aux récits véhiculés par des images et des sons. Ce qui caractérise la narratologie littéraire, ce n'est pas seulement qu'elle s'est préoccupée d'abord de la fiction

avant de se tourner vers le factuel, c'est surtout qu'elle s'est intéressée au texte plutôt qu'au livre. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 70 que Philippe Lejeune (1975) a pris en compte le péri-texte pour développer son concept de « pacte autobiographique ». D'une certaine manière, celui-ci trouvait son fondement dans une comparaison entre la couverture et le texte publié, puisque ce pacte se définissait par le fait que le nom du narrateur du récit était le même que celui de l'auteur sur la première page. Néanmoins, comme la plupart des théories de la communication en vigueur alors, cette conception s'appuyait sur une conception optimiste qui ne remettait pas un instant en cause la sincérité de l'auteur ou de l'éditeur. Très proche de cette conception, la notion de « contrat » a fait florès. Qu'il s'agisse de contrat de lecture, de contrat de fiction ou de contrat médiatique, de nombreux chercheurs (Eco, 1979 ; Verón, 1984 ; Casetti, 1988 ; Charaudeau, 1997 ; Schaeffer, 1999, etc.) ont postulé qu'auteur, éditeur et récepteur (lecteur ou spectateur) étaient liés par une façon de lire le texte : en lisant un roman, le lecteur suspendrait son incrédulité ; en suivant un journal télévisé, il signerait un contrat de crédibilité et de captation (Charaudeau, 1997) ; en lisant tel ou tel journal, il accepterait une certaine relation avec son destinataire (Verón, 1984 ; Casetti, 1988).

Malheureusement (ou pas), de nombreux cas montrent que ces contrats sont parfois léonins. Il arrive par exemple que l'auteur s'adjuge la « part du lion » à l'insu du récepteur. Ce fut le cas de Misha Defonseca (1997) qui présenta *Survivre avec les loups* (*Misha : A Memoir of the Holocaust Years*). Comme le titre anglais l'indique, elle présenta son récit racontant le compagnonnage d'une petite fille juive avec les loups pour traverser l'Europe comme authentique alors qu'elle l'avait inventé de toutes pièces. Du même coup, elle ramassa les bénéfices symboliques relevant de l'authenticité, que les lecteurs n'avaient pas mise en doute. Quant à la « consigne » de suspendre son incrédulité, bien des juges ne la respectent pas quand des personnalités sont mises en cause par une fiction (voir les nombreux procès où l'écrivain est poursuivi pour diffamation par l'un de ses « personnages » : Philippe Sollers, Patrick Poivre d'Arvor, Mathieu Lindon, Régis Jauffret, etc.). Pas plus que les nombreux lecteurs qui se plaignent auprès de l'auteur des erreurs factuelles qu'il a commises². C'est la raison pour laquelle j'ai été amené à substituer à l'idée de contrat le concept de « promesse » qui marque l'écart potentiel entre l'éditeur (au sens large) d'un récit et son récepteur. Ce cadre théorique, d'ordre pragmatique, fait éclater un peu plus l'immanence dans laquelle était contenu le « texte » (littéraire ou audiovisuel) et impose, *de facto*, une analyse transmédiatique qui prenne aussi bien en compte le texte lui-même que les différents documents qui permettent de le vendre (dossier de presse, bande-annonce, etc.), le but étant

² Au sujet des lecteurs qui se plaignent auprès de l'auteur des erreurs factuelles qu'il a commises, voir U. Eco (1994 : 102) : « Ayant fait moi-même l'expérience d'avoir écrit deux romans qui ont touché des millions de lecteurs, je me suis rendu compte d'un phénomène extraordinaire. Jusqu'à quelques dizaines de milliers d'exemplaires (estimation variable d'un pays à l'autre), on touche en général un public connaissant parfaitement le pacte fictionnel. Après, et surtout au-delà du million d'exemplaires, on entre dans un no man's land où il n'est pas sûr que les lecteurs soient au courant de ce pacte ». L'écrivain raconte qu'il a reçu de nombreuses lettres lui signalant des erreurs ponctuelles sur la géographie parisienne.

de ne pas raisonner sur une abstraction (le texte hors publication), mais sur un objet véritablement médiatique (livre, film ou DVD). Cette prise en compte du média en tant que tel est aussi la piste suivie par Marc Lits (2008).

Conclusion : les obstacles institutionnels

Qu'il faille des spécialistes du récit dans l'université, c'est une évidence. Mais où et comment, c'est beaucoup moins clair. Raphaël Baroni soutient que dans chaque département de littérature, il faudrait au moins un narratologue. Là encore, on ne peut que l'approuver. En revanche, il est plus difficile de le suivre quand il prolonge *de facto* la hiérarchie des disciplines anciennes qui part du texte littéraire pour aller vers des récits scripto-visuels ou audiovisuels (et pas forcément « médiatiques » au sens propre de ce terme). Pourquoi faudrait-il penser la narratologie comme une force centrifuge qui s'éloigne du roman pour aller vers d'autres contrées ? Les spécialistes du cinéma et de la télévision ont produit une quantité non négligeable d'avancées théoriques concernant le récit, qui ne figurent que très partiellement dans les bibliographies des narratologues de la littérature qui appellent pourtant de leurs vœux une extension de la réflexion vers les autres « médias ». L'inverse n'est pas vrai. Les recherches sur les films ou les séries s'originent très fréquemment dans les problématiques en provenance de la théorie littéraire.

La comparaison peut être conçue de deux façons : en premier lieu, à la façon de la littérature comparée, en légitimant à l'intérieur de la discipline des études sur des objets sémiotiques divers (film, BD, roman, etc.). On ne compte plus, par exemple, les colloques ou les livraisons de revue sur « Films et romans », où l'on analyse comment s'est opéré le passage du texte littéraire au texte audiovisuel.

L'autre façon de penser la comparaison est heuristique. Il ne s'agit pas de mettre côte à côte deux œuvres, de mesurer des pertes et des gains, mais d'attribuer à la comparaison une fonction théorique forte. La variation des objets ne se pense pas alors comme une simple ouverture ou une liberté supplémentaire, mais comme une façon de travailler les concepts, c'est-à-dire de les faire varier en compréhension et en extension. Qui est le mieux placé pour effectuer cette tâche ? J'aimerais répondre : les sciences de l'information et de la communication. Malheureusement, deux ou trois décennies passées dans cette section du Conseil national des universités (CNU), me laissent à penser que c'est un combat perdu d'avance.

D'abord, parce que, en dépit de diverses prises de positions théoriques, cette section du CNU se définit bien plus par ses objets que par ses disciplines. On peut aborder l'internet de mille manières, on sera dans le champ de l'information-communication. En revanche, prendre pour objets des romans ou des films est une gageure. Je me souviens du sort qui fut réservé dans les années 90 à une proposition de poste en « sémio-narratologie de l'audiovisuel », il fut rebaptisé par le ministère « Communication audiovisuelle ». Et encore, sous l'instigation de spécialistes de

À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée ?

cinéma membres du CNU, on privilégiait alors l'approche communicationnelle plutôt que l'objet, ce qui permettait de qualifier de jeunes chercheurs qui travaillaient sur les films ou les romans. Le retournement copernicien qui a mis l'objet en son centre rend la qualification très aléatoire. Comme le souligne Rober Boure (2006 : 290), « c'est encore et toujours de bornage territorial qu'il est question » pour définir l'information-communication. Et beaucoup d'enseignants-chercheurs considèrent que l'image dépasse les bornes de notre champ et qu'elle appartient au champ de l'esthétique (18^e section du CNU).

Il paraît assez naturel qu'un économiste puisse naviguer entre plusieurs départements qui s'occupent, chacun à sa manière, de la culture (cinéma, théâtre ou télévision). Pourquoi ne pas l'admettre pour un narratologue ? On se prend à rêver d'un spécialiste du récit qui pourrait enrichir sa vision et celle de ses étudiants en passant d'une pièce à un film, d'une série à ses déclinaisons en « comics », pour forger des instruments de pensée nourris de ces allers-retours.

Références

- Baroni R., 2016, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, 30, pp. 219-238.
- Barthes R., 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, pp. 1-27.
- Bordwell D., 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Boure R., 2006, « L'histoire des sciences de l'information et de la communication. Entre gratuité et réflexivité », *Questions de communication*, 10, pp. 277-295.
- Branigan E., 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, Mouton Publishers.
- Casetti F., 1983, « Les yeux dans les yeux », *Communications*, 38, 1, pp. 78-97.
- Casetti F., 1988, *Tra me e te*, Rome, RAI.
- Casetti F., 1986, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, trad. de l'italien par J. Châteauevert et M. Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Charaudeau P., 1997, *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris/Bry-sur-Marne, Nathan/Ina.
- Châteauevert J., 1996, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck.
- Chatman S., 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- Defonseca M., 1997, *Survivre avec les loups*, trad. de l'anglais par M.-T. Cuny, Paris, R. Laffont.
- Descartes R., 1637, *Discours de la méthode*. Accès : http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/discours_methode/Discours_methode.pdf.
- Eco U., 1979, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

- Eco U., 1994, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1996.
- Gardies A., 1988, « Le pouvoir ludique de la focalisation », *Protée*, 16, 1-2, pp. 139-144.
- Gaudreault A., 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Nota Bene/A. Colin, 1999.
- Gaudreault A., Jost F., 1990, *Le Récit cinématographique*, Paris, A. Colin, 2017.
- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Hamburger K., 1957, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par P. Cadiot, Paris, Éd. Le Seuil, 1986.
- Jost F., 1987, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
- Jost F., 1992, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Jost F., 2016, *Breaking Bad. Le Diable est dans les détails*, Neuilly-sur-Seine, Atlande.
- Jullier L., Laborde B., 2012, *Grey's Anatomy. Du cœur au care*, Paris, Presses universitaires de France.
- Laffay A., 1964, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson.
- Lejeune P., 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Lits M., 2008, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck.
- Metz C., 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Paris, Klincksieck.
- Monnet-Cantagrel H., 2015, *Les Séries télévisées, du format aux franchises. Pratique et esthétique des dramas américains de prime-time, créés entre 1996 et 2006*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
- Ropars-Wuilleumier M.-C., 1972, « Narration et signification », *Poétique*, 12, pp. 518-530.
- Ryan M.-L., 2012, « Narration in Various Media », *The Living Handbook of Narratology*. Accès : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>.
- Salmon C., 2007, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éd. La Découverte.
- Schaeffer J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Simon J.-P., 1978, *Le Filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris, Albatros.
- Vanoye F., 1979, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éd. CEDIC.
- Verón E., 1984, « Quand lire c'est faire, l'énonciation dans le discours de presse écrite », *Sémiotique*, 11, pp. 33-56.