

CRIER AU STORYTELLING ! RÉFLEXIONS SUR LES USAGES INSTRUMENTAUX DES RÉCITS MIMÉTIQUES

Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement des traces. [...] Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie¹.

Protéger ou s'adapter à un écosystème (prologue)

Il y a des situations de prolifération ou de raréfaction des espèces qui conduisent assez naturellement les humains à adopter des attitudes agressives ou protectrices, notre mission semblant être de protéger un équilibre perpétuellement menacé de dissolution. Lorsque les loups foisonnaient dans les forêts et massacraient nos troupeaux, nous avons cherché à les exterminer, mais lorsqu'ils ont fini par disparaître presque entièrement de la planète, nous avons soudain ressenti le besoin de les protéger. L'être diabolisé par les bestiaires a fini par incarner un monde sauvage dont nos sociétés industrielles nous ont donné la nostalgie. Cette attitude, somme toute légitime, vise à préserver un écosystème dont dépend notre survie. Nous espérons que l'univers restera immuable et que le changement se limitera à un jeu constant de rééquilibrages dynamiques, nous préservant d'une évolution plus radicale dont les conséquences seraient imprévisibles.

Il en va de la fiction littéraire comme du loup, accusée de tous les maux lorsqu'elle dominait l'horizon culturel d'un siècle papivore², on lui reconnaît aujourd'hui, alors qu'elle semble menacée d'extinction, des vertus irremplaçables : elle améliorerait la littératie d'une génération vouée à l'image, favoriserait la compréhension de la complexité du monde, permettrait le développement d'une théorie de l'esprit et d'un sens moral. Pourtant, malgré ce retour en grâce, la plupart des défenseurs des belles-lettres considèrent qu'à l'inverse, le *storytelling* serait une espèce invasive dont il conviendrait de limiter la prolifération, car cette forme de communication saperait les fondements de notre démocratie et nous soumettrait à un pouvoir manipulateur. Dans les deux cas, il en va de la survie de quelques uns d'entre nous dans l'écosystème académique et dans l'économie de la culture.

Mais quelle est notre véritable influence face à ces transformations de notre environnement culturel ? Avons-nous vraiment le pouvoir de réinsuffler la passion de la littérature parmi nos contemporains et de les détourner de ces histoires qui formatent les esprits et qui les aliènent dans un monde de faux-semblants ? Nous sentons que l'évolution est profonde et que notre pouvoir est limité ; nous avons beau crier au loup, il semble que nous soyons condamnés à demeurer des Cassandres impuissantes. Par ailleurs, ce réflexe, qui nous pousse à célébrer les

1 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Lagrasse, Verdier, p. 242-243. Je remercie Alessandro Leiduan de m'avoir signalé cette citation.

2 Dans un certain sens, la condamnation du « bovarysme » anticipe les inquiétudes engendrées par un usage excessif de la télévision et, plus récemment, la crainte que les jeux vidéos violents pervertissent la jeunesse. Ainsi que le souligne Jean-Marie Schaeffer, la « conception épidémiologique de l'action de la mimésis » que l'on trouve chez Platon représente le fondement philosophique de ce jugement (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 46).

qualités des espèces déclinantes et à dénoncer les dangers des espèces proliférantes, est-il bien fondé ? Notre attitude ne découle-t-elle pas d'un jugement superficiel et d'une attitude conservatrice ? La littérature s'oppose-t-elle véritablement au *storytelling* ou se fonde-t-elle sur la même logique ? Notre survie dépend-elle nécessairement du maintien d'un *statu quo* ou peut-on imaginer d'autres formes d'adaptation à notre écosystème ? Ne pourrions-nous pas nous donner pour mission d'étudier cette espèce émergente, de cartographier ses territoires, d'éclairer ses fonctions cognitives et ses fonctionnements sémiotiques et discursifs, d'en évaluer les mérites aussi bien que les dérives potentielles ?

Je suis convaincu qu'il y a, dans cette transformation de notre paysage culturel, une opportunité à saisir plutôt qu'un danger à dénoncer. La connaissance intime des mécanismes du récit par les poéticiens et les théoriciens de la littérature devrait les amener à jouer un rôle clé dans le débat portant sur les usages commerciaux, esthétiques, éthiques ou politiques des formes narratives sous toutes leurs formes. Il s'agit simplement, pour les littéraires, d'adopter une approche comparatiste et de ne pas rester crispés dans une attitude défensive face à l'émergence de nouveaux usages du récit, mais au contraire de les accueillir et de les domestiquer.

Crier au storytelling !

Il y a plusieurs façons de relier l'expression « crier au loup ! » avec le *storytelling*. La première, qui est aussi la façon la plus simple, consiste à rappeler que cette expression, dérivée d'une fable d'Esopé, signifie que l'on exagère une alerte. En effet, pour certains d'entre nous, le *storytelling* apparaît comme une perversion des formes narratives, comme un usage instrumental et manipulateur s'inscrivant dans une visée commerciale ou politique. Pour être plus précis, si cet usage des formes narratives est considéré comme une dérive, c'est parce que les récits, au lieu de remplir une fonction esthétique — c'est-à-dire une fonction de divertissement ou de plaisir ludique — se substituerait, pour citer Christian Salmon, à des « activités jusque-là gouvernées par le raisonnement rationnel ou le discours scientifique³ ». Les critiques du *storytelling* portent généralement sur trois points :

1. le *storytelling* impliquerait nécessairement une forme de *tromperie* ou de *manipulation de la réalité* ;
2. il ferait usage d'un *levier émotionnel* puissant capable de manipuler les masses ;
3. et il en résulterait un *blocage monologique des échanges*.

Concernant le deuxième point, j'ajouterai que la dénonciation du *storytelling* présuppose que ce que Christian Salmon désigne comme le « raisonnement rationnel » serait, d'une part, incompatible avec les émotions engendrées par les formes narratives⁴ et, d'autre part, préférable quand le domaine d'activité relève des sphères économiques ou politiques. Nous retrouvons ici à peu près les mêmes arguments dont Platon se servait pour justifier l'exclusion du « poète imitateur » de sa République idéale :

Il éveille cette partie excitable de l'âme, il la nourrit et, en la fortifiant, il détruit le principe rationnel, exactement comme cela se produit dans une cité lorsqu'on donne le pouvoir aux méchants : on leur abandonne la cité et on fait périr les plus sages. De la même façon, nous dirons que le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution

3 Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 17.

4 Un ouvrage collectif s'est récemment penché sur la manière dont le storytelling mobilise « les affects chez le récepteur, essentiellement à travers la construction des intrigues », cf. Marc Marti & Nicolas Péliissier (dir.), *Tension narrative et storytelling : en attendant la fin*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 10.

politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et qui juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai⁵.

La nouveauté apportée par l'ouvrage de Christian Salmon — dont le titre *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* laisse peu de place à la nuance — est de restreindre la portée de la condamnation platonicienne des arts mimétiques en opposant le *storytelling* à la fiction littéraire. En effet, Salmon insiste sur le renversement de valeur qui s'opère lorsque le récit est instrumentalisé hors de la sphère artistique :

Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le *storytelling* parcourt le chemin en sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de *stories*. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace les conduites et oriente les flux d'émotions. Loin de ces « parcours de la reconnaissance » que Paul Ricœur décryptait dans l'activité narrative, le *storytelling* met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles⁶.

Face à ce constat, il me semble que l'on peut légitimement se demander si nous lisons la littérature pour recevoir des « leçons de sagesse » des « générations passées » et si la différence entre les « grands récits qui jalonnent l'histoire humaine » et les usages contemporains du *storytelling* est aussi marquée que ce que suppose Salmon. Dès lors, si nous faisons l'hypothèse que la logique entre ces deux formes de récits n'est pas foncièrement différente, il n'est pas impossible que la portée des arguments avancés pour défendre la valeur des fictions littéraires puisse être élargie aux usages instrumentaux du récit. Sans chercher à nourrir une polémique par rapport à la thèse de Salmon, j'aimerais néanmoins contribuer à refroidir certaines des inquiétudes engendrées par le *storytelling*, en insistant en premier lieu sur l'importance de fonder toute réflexion sérieuse concernant cette forme de communication sur une définition aussi claire que possible de ce que c'est qu'un *récit*, et notamment un récit dans sa variante mimétique, de manière à mieux comprendre son mode de fonctionnement, son rapport à la réalité, sa valeur cognitive et émotionnelle, ainsi que ses enjeux éthiques.

Cette définition sera d'autant plus importante qu'il me semble nécessaire d'éviter de céder à un phénomène de mode qui nous pousserait à croire en l'omniprésence des formes narratives, car une extension trop large du concept risque de le vider de toute substance et de tout pouvoir descriptif. En effet, le « *storytelling* » apparaît souvent comme une simple étiquette utilisée par les gourous du marketing pour napper d'un vernis de nouveauté des formes de communication finalement assez traditionnelles⁷. On peut se demander par ailleurs si, dans la communication « 2.0 » qui met au premier plan les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, etc.) et l'interactivité avec le client⁸, cette forme narrative n'appartient pas déjà au

5 Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2004, p. 498.

6 Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 16-17.

7 J'ai eu récemment l'occasion d'assister à une conférence donnée par un gourou du *storytelling* travaillant dans le domaine de la communication et du marketing et j'ai constaté avec surprise que, dans ses propos, l'argument central ne concernait pas les formes narratives proprement dites, ou l'immersion dans une histoire, mais simplement l'établissement d'un lien affectif et personnalisé avec le consommateur/utilisateur. Dans un tel cas, il me semble que le terme « *storytelling* » est impropre.

8 Il existe désormais ce que l'on appelle un « marketing participatif » tendant à supplanter le « marketing narratif ». Un exemple est fourni par Coca Cola, dont une campagne récente est fondée sur la production de canettes personnalisées, affichant un grand nombre de prénoms différents, de sorte que le consommateur est

passé, supplantée par une culture de la convergence résultant de la révolution numérique et du développement d'Internet.

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir au *storytelling* proprement dit, je pense qu'il est nécessaire d'introduire une distinction claire entre, d'une part, les problèmes inhérents à la forme narrative en tant que telle et, d'autre part, l'instrumentalisation de cette forme par différents acteurs sur la scène publique. Plutôt que d'opposer *littérature* et *storytelling*, j'aimerais plutôt plaider pour un échange et une ouverture des perspectives, ma conviction étant que le « tournant narratif » pris par notre société — s'il est avéré et s'il est encore d'actualité — ne peut être qu'un argument supplémentaire pour défendre la valeur des études littéraires et leur place dans les sciences humaines. Car, au fond, la littérature n'est pas autre chose qu'une forme de *storytelling* fictionnel, en l'occurrence verbal et écrit, qui circule dans un cadre institutionnel déterminé — le champ littéraire et le marché des biens symboliques — et qui s'inscrit dans une visée esthétique, commerciale et/ou de prestige symbolique lié au statut d'écrivain⁹.

Définir le *storytelling* comme un récit mimétique et intrigant

Je commencerai donc par essayer de définir la nature spécifique du *storytelling* : c'est-à-dire, dans un langage plus traditionnel et moins anglo-saxon, *l'acte de raconter des histoires* et, plus précisément, l'art de raconter des histoires passionnantes, immersives, séduisantes, aptes à susciter notre intérêt. Pour ce faire, j'en viens à une autre façon de récupérer l'expression « crier au loup ! » En effet, ainsi que le suggère Vladimir Nabokov, la fable d'Esopé permet également de discuter du statut sémiotique et performatif de la représentation narrative :

La littérature n'est pas née le jour où un jeune garçon criant « Au loup ! Au loup ! » a jailli d'une vallée néandertalienne, un grand loup gris sur ses talons : la littérature est née le jour où un jeune garçon a crié « Au loup ! Au loup ! » alors qu'il n'y avait aucun loup derrière lui. Que ce pauvre petit, victime de ses mensonges répétés, ait fini par se faire dévorer par un loup en chair et en os est ici relativement accessoire. Voici ce qui est important : c'est qu'entre le loup au coin d'un bois et le loup au coin d'une page, il y a comme un chatoyant maillon. Ce maillon, ce prisme, c'est l'art littéraire¹⁰.

Sur la base de cette fable étiologique, nous pouvons tirer quelques considérations qui nous permettront de poser les bases d'une définition du *storytelling*, dont la littérature n'est, à mon avis, qu'un avatar parmi d'autres. Tout d'abord, nous constatons que l'art narratif consiste en un détournement de l'usage performatif du langage : la fausse alerte correspond à un décrochage déictique de la parole et en la création d'un référent imaginaire, dont la présence, si elle est postulée par l'auditoire, relève néanmoins de l'illusion mimétique¹¹. On pourrait en conclure hâtivement que le récit de Nabokov entérine le caractère nécessairement mensonger

amené à chercher (et collectionner) le produit qui correspond à son identité. Une telle approche, qui met en avant un lien affectif et personnalisé avec le consommateur, n'a de toute évidence aucun lien avec le *storytelling*, même pris dans un sens très large. Aucune histoire n'est racontée, aucun scénario n'est mobilisé, le consommateur n'est pas invité à se décentrer de lui-même pour s'immerger dans une expérience imaginaire, au contraire, c'est le produit qui se moule dans la sphère de son identité.

9 En ce sens, il me semble que l'idéal barthesien « intransitive », dont devrait découler sa différence de nature vis-à-vis des autres usages du discours, est une pure fiction.

10 Vladimir Nabokov, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Editions Stock, 1999. (*Lectures in Literature*, 1980, traduit par Hélène Pasquier).

11 Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon essai « La fiction peut-elle mentir ? » dans *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 223-249.

du *storytelling*, mais il me semble plus correct de considérer que l'illusion mimétique dont il est question recouvre en réalité un phénomène plus complexe et beaucoup plus général, qui concerne toute forme de représentation imaginaire, même quand elle se prétend fidèle à une réalité extérieure. Cette conception de la littérature rejoint les réflexions du linguiste Harald Weinrich sur la fonction éducative des contes :

C'est par [les contes] que l'enfant se familiarise avec le monde raconté, par eux qu'il s'ouvre à l'existence d'un univers différent de son entourage habituel, et où ses préoccupations ne sont plus seulement de manger, de dormir, de jouer ou d'obéir ; par eux qu'il apprend à participer à un monde autre que le milieu où il vit. Cet apprentissage, commencé avec le conte, se prolongera à travers toute la gamme des différents genres de la littérature narrative. Apprentissage essentiel, puisque c'est celui de la liberté. L'enfant reçoit du conte une leçon qui se continuera dans sa vie d'adulte par les récits de toutes sortes : il apprend à se libérer du monde des contraintes immédiates et à se décentrer un instant : un instant, le prince ou le jeune fils du meunier relèguent à l'arrière-plan le moi propre de l'enfant¹².

En ce sens, nous voyons que la représentation mimétique, en donnant l'illusion de la présence d'un référent imaginaire, peut être associée à un *décentrement* de soi et, sur un plan éthique, à un apprentissage de la liberté. Mais il est essentiel d'insister sur le fait que ce phénomène n'est pas propre uniquement à ce que nous désignons aujourd'hui ordinairement par le terme de « fiction ». En effet, les représentations mimétiques, qu'elles soient verbales, mimo-gestuelles ou visuelles, peuvent très bien se référer à des êtres ou à des événements réels, mais simplement absents de la scène, tout simplement parce qu'ils appartiennent à un autre espace-temps. Ce sera le cas, par exemple, si des chasseurs néandertaliens (pour filer la métaphore de Nabokov) évoquent verbalement, visuellement ou sur un mode dramatique, une scène de chasse dans laquelle ils ont effectivement tué un loup. Ces chasseurs produisent alors une représentation mimétique semblable à celle du jeune garçon, sans pour autant chercher à abuser leur public, même si, dans cette situation, la question de la fidélité de la représentation commence à se poser. Le « chatoyant maillon » évoqué par Nabokov ne porte plus, alors, sur le statut des assertions — qui sont de véritables assertions, soumises au principe véridictoire — mais sur la capacité de la représentation de produire l'illusion d'une réactualisation mimétique de la scène¹³. D'ailleurs, en cas de mensonge avéré, il n'est pas exclu qu'un autre chasseur ou un témoin de la scène racontée, contredise le menteur, par exemple en produisant un récit alternatif. Mais, à l'instar d'Hercule, le chasseur qui voudra convaincre son auditoire de sa bonne foi, pourra raconter ses exploits en portant sur ses épaules la fourrure de l'animal qu'il aura terrassé, et son histoire sera ainsi validée par une preuve matérielle, ce que Peirce appellerait un signe indiciel étayant la représentation symbolique, dont le rapport au référent est plus incertain.

Nous voyons que le caractère illusoire (ou plutôt *illusionniste*) du récit, qui se révèle capable de nous transporter dans un *autre espace-temps*, ne doit pas nécessairement être confondu avec une tromperie ou un mensonge, mais plutôt avec le pouvoir des représentations mimétiques de créer une expérience simulée, et cela quelle que soit la nature de l'événement raconté, qui peut être imaginaire ou passé, mensonger ou sincère. On peut rattacher ce phénomène de décentrement de *l'ici et maintenant* à ce que le linguiste Karl Bühler définissait

12 Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 49.

13 Sur les limites entre récit factuel et fiction et la renégociation de cette distinction dans le contexte culturel actuel, je renvoie au récent numéro dirigé par Alessandro Leiduani, « Nouvelles frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », *Cahiers de narratologie*, n°26, 2014, URL : <http://narratologie.revues.org/6812>.

comme une forme de *Deixis am Phantasma*¹⁴ ou, plus récemment, à la théorie cognitive du « déplacement déictique¹⁵ ».

Par ailleurs, en lien direct avec ce pouvoir d'immersion dans un espace-temps alternatif, nous voyons que certaines émotions, en l'occurrence la peur du loup, peuvent devenir partie intégrante de la représentation. Ces émotions peuvent servir une fonction purement esthétique — le plaisir du *thriller* —, comme elles peuvent servir d'autres buts, qui peuvent être d'ordre pratique, commercial ou politique. Certes, lorsque la représentation mimétique est reconnue comme une fiction, le plaisir esthétique que l'on tire du spectacle pourra se suffire à lui-même. Mais le loup du conte peut aussi servir de mise en garde, plus ou moins directe, contre un danger réel ou virtuel. Ainsi, l'histoire du *Petit Chaperon rouge* peut être interprétée comme un avertissement destiné aux jeunes filles, ou elle peut aussi servir à apprivoiser une angoisse en la jouant sur un mode mimétique. D'une manière ou d'une autre, cette émotion, modalisée par le caractère indirect de la représentation, peut donc aussi conditionner nos actions futures. Quand le récit se réfère à un événement réel, notamment un événement autobiographique, les émotions négatives (peur, angoisse, pitié) perdront leur dimension esthétique (à moins de jouir des mésaventures d'autrui) mais l'instrumentalisation pourra être beaucoup plus directe¹⁶. À l'instar de Rousseau, le chasseur qui raconte ses exploits pourra espérer en tirer de la compassion ou de l'admiration, voire des avantages sociaux en redéfinissant son statut dans la communauté. Le récit du chasseur devient alors un morceau de bravoure et l'émotion qu'il véhicule permet de fonder un *ethos*¹⁷.

Si l'on résume ce qui précède, on peut isoler un certain nombre de traits définitoires rattachables à l'acte qui consiste à raconter des histoires, en particulier quand ces histoires permettent de créer l'illusion mimétique d'un événement passé ou imaginaire.

- en premier lieu, la représentation mimétique est ancrée dans l'expérience singulière d'un sujet anthropomorphe (par exemple celle du garçon qui crie au loup ou celle du chasseur) ;
- ensuite, cette représentation implique le développement temporel, au moins virtuel, d'un événement inhabituel, marqué par une forme de tension orientée vers un dénouement (par exemple la rencontre avec un loup, qui peut déboucher sur une issue fatale pour le protagoniste ou pour le loup) ;
- par ailleurs, cette tension repose sur une forme d'illusion mimétique, qui permet au public de se décentrer de son référentiel spatio-temporel et d'accéder à un monde possible différent du sien, le monde de l'histoire racontée ;
- en outre, cette immersion dans un monde possible permet de réactualiser, mais de manière modalisée, l'impact émotionnel de l'événement raconté (par exemple l'auditoire peut éprouver la peur du loup malgré son absence, mais cette émotion est modalisée par le fait que la peur n'est pas liée à un danger immédiat) ;

14 Karl Bühler, *Théorie du langage* (1934), Marseille, Agone, 2009.

15 Sylvie Patron offre une excellente synthèse de ces travaux dans « La théorie du déplacement déictique », dans *Le Narrateur*, Paris, PUF, 2009, p. 237-252. Dans un article récent, Gabriel Sevilla associe ce déplacement déictique à une sous-catégorie de la tension narrative qu'il baptise la « tension chrono-topique ». Gabriel Sevilla, « La triple tension narrative : chrono-topique, pathétique, téléique », *Cahiers de Narratologie*, n° 26, 2014.

16 Il est par exemple impossible de lire le témoignage d'un survivant de la Shoah comme un *thriller*. Les épreuves vécues par les survivants nous émeuvent, elles nous apprennent quelque chose, mais elles n'entraînent aucune forme de jouissance. L'inversion complète de la valeur négative des émotions dans l'expérience esthétique ne concerne donc que les genres de la fiction et cet argument passionnel pourrait même être utilisé comme un critère discriminatif permettant de distinguer les récits factuels des récits inventés. Le cas-limite représenté par des émissions de type « vidéo-gag » ne s'explique que par le caractère bénin des mésaventures affectant les protagonistes (chutes, etc.), ce qui les rapproche du registre du burlesque.

17 Sur la notion d'*ethos*, je renvoie aux travaux remarquables de Liebeth Korthals, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014.

- enfin, le récit est porteur de valeurs, aussi bien éthiques qu'esthétiques, et l'émotion engendrée peut remplir des fonctions très variées (par exemple le narrateur peut chercher à inspirer de la compassion ou de l'admiration par le récit de ses exploits, alors que les fictions engendrent plutôt une forme de plaisir esthétique, qui peut être gratuit mais qui peut aussi servir de modèle d'expérience généralisable, par exemple en fournissant un avertissement ou en permettant à l'auditoire de domestiquer une angoisse).

Dans ce rapide inventaire, on remarquera que j'ai associé des traits qui se rapportent à la dimension narrative de la représentation, avec des caractéristiques qui se rattachent plutôt à ce que Jean-Marie Schaeffer désignerait comme une forme de « feintise ludique ». D'un côté, ma définition visait donc à élargir la réflexion sur la fiction pour y intégrer des représentations mimétiques que l'on peut associer à différents genres de récits factuels. Il me semble en effet que ce sont précisément les *récits factuels immersifs* que l'on a généralement coutume d'associer au phénomène du *storytelling* et de dénoncer comme une dérive, une tromperie ou une manipulation. D'un autre côté, il me paraît malgré tout nécessaire de différencier ces récits mimétiques d'autres types de récits factuels, qui n'impliquent pas une immersion dans un monde diégétique, un décentrement ou un déplacement déictique.

En ce qui concerne l'application de la réflexion sur les représentations mimétiques à certains récits factuels, je pense que la narratologie contemporaine peut nous fournir quelques arguments pour justifier un tel élargissement. Je me réfère ici, en particulier, au cadre conceptuel offert par la « narratologie naturelle » de Monika Fludernik. Dans la perspective de cette dernière, « la narrativité est une fonction des textes narratifs et elle est centrée sur une expérientialité de nature anthropomorphe¹⁸ ». Il est intéressant de noter que dans cette définition de la *narrativité*, Monika Fludernik exclut les discours historiques¹⁹, qui se caractérisent par une distanciation de l'expérience, mais elle inclut en revanche, à côté des fictions littéraires, la plupart des récits oraux (notamment les anecdotes vécues et ensuite partagées dans une conversation), car elle considère que « l'effet esthétique spécifique du récit [...] peut être produit [...] par l'évocation de la conscience humaine mimétiquement motivée et de son expérience (parfois chaotique) d'être dans le monde²⁰ ». Selon Monika Fludernik, l'expérientialité simulée déterminerait ainsi le cœur de la fonction narrative, depuis sa manifestation la plus ordinaire — mais aussi la plus fondamentale sur un plan anthropologique — à savoir le récit conversationnel, jusqu'à ses réalisations littéraires les plus élaborées.

Pour le narrateur, l'expérientialité de l'histoire repose non pas tant sur les événements eux-mêmes que sur leur signification émotionnelle et leur nature exemplaire. Les événements deviennent racontables précisément parce qu'ils ont commencé à signifier quelque chose pour le narrateur à un niveau émotionnel. C'est cette conjonction de l'expérience revue, réorganisée et réévaluée qui constitue la narrativité²¹.

Pour ma part, dans mon dernier livre²², j'ai souligné l'importance de distinguer les récits que j'appelle *configurants* — c'est-à-dire ceux dont l'intentionnalité consiste à *configurer un*

18 "[N]arrativity is a function of narrative texts and centers on experientiality of an anthropomorphic nature". Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge, 1996, p. 26. Ma traduction.

19 « [T]he definition tentatively excludes historical writing from the central realm of prototypical narrativity, namely to the extent that historiography consists in a mere calibration of events which are then reported as historical facts. » (*Ibid.*, p. 26).

20 "The specific aesthetic effect of narrative [...] can be produced [...] by the mimetically motivated evocation of human consciousness and of its (sometimes chaotic) experience of being in the world". *Ibid.*, p. 30.

21 Monika Fludernik, « Natural Narratology and Cognitive Parameters », in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, David Herman (dir.), Stanford, CSLI, 2003, p. 245.

22 Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, op. cit..

savoir — des récits *intrigants* — ceux dont la fonction première serait au contraire d'intriguer leurs destinataires, de produire une discordance provisoire ou définitive par le nouement d'une tension dans la représentation²³. Conformément à la définition de Monika Fludernik, je pense que les récits « mimétiques » ou « intrigants » (je considère ici que ce sont de quasi synonymes) sont définis par une intentionnalité spécifique, l'objectif étant d'engendrer une expérience esthétique réactualisant sur un mode simulé ou imaginaire le vécu d'un agent anthropomorphe aux prises avec un événement singulier dans son actualité. Dès lors, l'immersion est une donnée essentielle de la représentation mimétique, de même que les fonctions émotives qui lui sont associées, notamment le suspense, la curiosité ou la surprise, qui connotent l'expérience imitée et qui lui confèrent sa *racontabilité*²⁴.

À l'inverse, dans les récits que j'appelle *configurants* (en référence aux travaux de Paul Ricoeur) la représentation narrative insiste sur le caractère déterminé des événements, sur la causalité, sur l'établissement objectif et rétrospectif des faits. Dans ce cas, l'établissement et la transmission d'un *savoir* occupent le premier plan et visent à surmonter la discordance originelle de l'expérience que l'on a pu avoir de l'événement dans son actualité. La mise en récit vise à rendre l'histoire plus lisible, plus facile à comprendre. Le modèle typique de ce genre de récit rejoint les préoccupations du journalisme ou de l'historiographie telle que la définissait par exemple l'École des Annales.

Face à cette alternative, il n'est pas difficile de voir sur quel plan se situe la pratique du *storytelling*. Les critiques qui lui sont adressées ne visent évidemment pas des histoires telles que les concevaient Fernand Braudel, Georges Duby ou Jacques Le Goff, mais bien des pratiques d'écriture ou des formes de communication dont on souligne souvent leur proximité stylistique ou esthétique avec la fiction littéraire. Le *storytelling* est donc bien une variété du récit « mimétique » (ou « intrigant ») et non une forme de récit « configurant », ce que ne manquent pas de rappeler les spécialistes du journalisme d'information qui se désolent de la dérive des médias vers l'*infotainment*, le feuilleton médiatique ou le flux de l'information en direct, toutes ces formes qui rendraient inopérante la configuration d'un savoir²⁵.

Un cas de récit mimétique factuel : le journalisme narratif

Parmi les récits mimétiques de nature factuelle, j'ai déjà évoqué le cas (tout à fait hypothétique, je le reconnais) des chasseurs néandertaliens qui racontent leurs exploits, honnêtement ou malhonnêtement, pour gagner du crédit au sein la tribu. Mais des variantes factuelles du récit mimétique se rencontrent également dans les anecdotes que l'on se raconte entre amis, dans les autobiographies, dans les journaux intimes, dans les témoignages de survivants de l'holocauste, dans les feuilletons médiatiques²⁶ et dans certains genres de reportages que les Anglo-Saxons appellent le *Literary Journalism*. Ce dernier cas peut nous aider à entrevoir, d'une part, le rapport du *storytelling* au réel, et d'autre part, son potentiel éthique, voire politique.

Marie Vanoost a étudié ce phénomène médiatique, qu'elle a baptisé en français « journalisme narratif » et dont le développement historique, loin de se limiter à une dérive

23 *Ibid.*, p. 27 et p. 45-94.

24 Pour plus de précisions, je renvoie à Raphaël Baroni, « Tellability » dans John Pier *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2013, p. 447-453.

25 Voir par exemple Marc Lits, « L'impossible clôture des récits multimédiatiques », *A Contrario*, n° 13(1), 2010, p. 113-124, ou « Temps et médias : un vieux couple dans des habits neufs », *Recherches en Communication*, n° 3, 1995, p. 49-63.

26 Sur la question des rapports entre fiction littéraire et feuilleton médiatique, je renvoie à Françoise Revaz et Raphaël Baroni, « Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique », *Les Cahiers du journalisme*, n° 17, 2007, p.194-209.

contemporaine du journalisme d'information, remonte à la fin du XIX^e siècle²⁷. En se fondant sur des entretiens menés avec des journalistes, elle montre que, quels que soient les artifices littéraires employés, ces pratiques d'écriture s'inscrivent généralement dans un cadre déontologique très strict²⁸. Certes, les récits ouvertement immersifs présentent de nombreuses similitudes formelles avec des fictions littéraires, mais ils se plient aussi à des procédures de vérification des sources et de recoupement des données, qui sont parfois encore plus rigoureuses que dans le cadre du journalisme traditionnel. Marie Vanoost cite par exemple la journaliste américaine Amy Harmon, qui souligne les précautions qu'elle prend lorsqu'elle tente de reconstituer une scène :

La chose la plus importante sur le type de journalisme narratif que je cherche à pratiquer est que vous devez l'écrire à travers des scènes et des dialogues. Donc, comme vous ne pouvez pas être là pour chaque scène et chaque bout de dialogue, vous devez les reconstruire. Donc, je suppose que la seule question éthique que je vois qui se pose est : comment pouvez-vous raconter une chose à laquelle vous n'étiez pas présent ? Mais il y a des façons standard de traiter ce genre de problèmes. S'il y avait trois personnes dans une pièce et qu'il arrivait quelque chose que je veuille décrire, j'interviewerais les trois personnes, j'écrirais la scène comme je pense qu'elle s'est déroulée, je la soumettrais aux témoins, je ferais un recoupement entre eux, et s'il y avait des photos ou des documents ou un enregistrement, bien sûr il faudrait les consulter. Je pense que c'est un très bon moyen de reconstituer des scènes, je ne vois pas cela comme un problème éthique²⁹.

Marie Vanoost cite également le journaliste américain Tom French, lauréat du prix Pulitzer, qui souligne l'importance de s'approcher au plus près de l'expérience de ses sujets, tout en respectant certaines limites :

Si je devais essayer d'écrire quelque chose à partir de votre vie, je devrais me plonger dans votre expérience, pour essayer de la comprendre. Et peut-être que je réussirais, et peut-être que non. Mais une chose dont vous devez être éthiquement conscient, tout au long du processus, c'est que vous devez reconnaître les limites de ce qui est possible et respecter ces limites. Mais respecter les limites ne signifie pas laisser tomber. Cela signifie juste essayer de creuser encore davantage. Si je veux restituer le point de vue de Marie, je dois vraiment travailler plus pour mieux comprendre comment vous voyez le monde³⁰.

27 Voir Marie Vanoost, « Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot », *Diegesis*, n° 2 (2), 2013, p. 77-97.

28 C'est surtout vrai pour les journalistes anglo-saxons.

29 *"The main thing about the kind of narrative journalism that I try to practice is you have to write it through scenes and dialog. So you can't be there for every scene and every bit of dialog, you have to reconstruct it. So I guess the only ethical issue that I see arising is how do you report on something that you weren't there for but there are kind of standard ways to dealing with that. If they were three people in a room and something happened that I want to describe, I interview the three people, I write the scene as I think that it happened, I check it with them, they crosscheck with each other and if there are pictures, or documents, or recording, of course you consult those. I think it's a pretty good way of reconstructing scenes, I don't see that as an ethical issue."* Ma traduction. Marie Vanoost, *Le Journalisme narratif aux États Unis et en Europe francophone : Modélisations et enjeux éthiques*, thèse de doctorat soutenue à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, mars 2014, p. 260.

30 *"If I was to try to write something from your life, I have to make a leap into your experience, to try to understand your experience. And maybe I am successful and maybe I'm not. But one thing ethically you have to be aware of all the time is that... You have to recognize the limitations of what's possible and to respect those limitations. But to respect the limitations is not to give up. It's just to try to dig deeper. If I'm gonna render Marie's point of view, I really need to work harder to understand more about how you see the world"* Ibid., p. 261.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas du journalisme narratif, c'est que la question éthique qui préoccupe les journalistes ne concerne pas uniquement la fidélité de la reconstitution narrative, mais également sa finalité pratique, la manière dont le discours s'insère dans le jeu démocratique. Ainsi que le retrace Marie Vanoost, le journalisme narratif trouve son origine historique dans la revendication d'un *décentrement* du discours journalistique, d'une subjectivité assumée cherchant à rompre avec une écriture qui s'en tiendrait à l'établissement de faits, objectifs et indiscutables. Marie Vanoost cite l'historienne Géraldine Muhlmann, qui affirme que le « journalisme de faits » est « responsable d'un puissant mouvement d'homogénéisation de l'espace public des opinions et des regards, préjudiciable à la vie démocratique qui exige un échange de points de vue pluriels³¹ ». En réaction, Muhlman souligne la nécessité d'un *décentrement* qui se traduit par « un journalisme soucieux de réinjecter dans la communauté démocratique un conflit plus radical, un journalisme désireux de faire voir ce que là, tous rassemblés, tous agglutinés autour de notre "centre", nous ne voyons plus³² ».

Un autre historien du journalisme, John Hartsock, souligne pour sa part que le journalisme narratif, en rompant avec l'objectivité scientifique des faits, en tentant de restituer l'expérience subjective d'un sujet, parvient à rejoindre ce présent inconclusif, ouvert à l'interprétation, auquel Bakhtine associait à la forme romanesque, auquel s'opposent aussi bien le genre épique (comme récit lointain) que certaines formes de reportage, davantage tournés vers la modalité du récit « configurant » :

Le reportage et le journalisme littéraires se ressemblent beaucoup quand ils mettent en avant, l'un comme l'autre, le récit et les modalités descriptives, tout en évitant d'entrer dans un discours polémique. Mais alors que le journalisme littéraire engage le présent inconclusif de Bakhtine, le reportage littéraire, historiquement, a soit adopté la même approche, soit il a assumé une idéologie dépourvue d'ambiguïté (à nouveau, ce Bakhtine appelle « l'image distanciée du passé absolu » dans lequel une réponse est prescrite, en lieu et place d'un présent phénoménal inconclusif laissé ouvert à l'interprétation³³).

Nous retrouvons dans ces réflexions sur un genre journalistique différentes caractéristiques formelles et fonctionnelles que l'on rattache ordinairement à la fiction littéraire : reconstruction « scénique » d'un événement produisant une illusion mimétique, décentrement et ouverture sur un présent phénoménal inconclusif. Mais cette parenté avec la fiction ne peut être réduite à une dérive fictionnalisante du discours journalistique, car le journalisme narratif s'inscrit dans un cadre déontologique garantissant une certaine fidélité du récit à l'événement et réfléchissant sur la responsabilité politique d'un discours permettant de réinjecter un conflit plus radical dans l'espace médiatique. Si le journalisme narratif apparaît bien comme une forme de *storytelling*, de récit mimétique immersif, il faut donc bien admettre que le caractère trompeur et manipulateur de ce genre de discours est pour le moins discutable.

31 Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme : XIXe-XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 2.

32 *Ibid.*, p. 47.

33 "Literary reportage and literary journalism are much the same when they both emphasize narrative and descriptive modalities and eschew discursive polemic. But while literary journalism engages Bakhtin's inconclusive present, literary reportage historically has either done so or been co-opted by unambiguous ideology (again, what Bakhtin called "the distanced image of the absolute past" in which a response is prescribed instead of a phenomenal inconclusive present left open to interpretation)". Ma traduction. John Hartsock, "Literary Reportage: The 'Other' Literary Journalism", in John S. Bak et Bill Reynolds (dir.), *Literary Journalism Across the Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011, p. 41.

Les vertus cognitives, affectives et éthiques des récits mimétiques

Si les récits mimétiques ne sont pas tous des fictions ou des représentations trompeuses de la réalité, il n'en reste pas moins que les flux d'émotion qu'ils sont capables d'engendrer doivent être interrogés dans leurs rapports avec l'éthique, la cognition et la rationalité³⁴. Ainsi que l'affirme Jean-Marie Schaeffer, l'opposition platonicienne entre le discours philosophique, qui s'adresse à la raison, et la représentation mimétique, qui contamine l'auditoire en excitant ses passions, est partiellement justifiée, dans la mesure où elle éclaire une « divergence fonctionnelle profonde » :

La conception épidémiologique a l'avantage de permettre à Platon de penser le fait que la fiction agit autrement et à un autre niveau que le discours philosophique. Elle agit autrement : non par abstraction de concepts généraux, mais par intériorisation mimétique. Elle agit à un autre niveau. Non pas à celui de la formation réflexive des croyances, mais à celui des schémas intériorisés sous forme de *gestalt* globales. En cela, la conception platonicienne met le doigt sur ce qui est effectivement une divergence fonctionnelle profonde entre le domaine de la fiction et celui du rapport « référentiel » à la réalité, entre l'exemplification modélisante et l'analyse conceptuelle³⁵.

Kibédi Varga pose un constat similaire quand il cherche à déterminer la fonction, notamment épistémologique, remplie par les formes narratives, en les contrastant avec les discours de nature argumentative ou avec le savoir scientifique :

Comment caractériser le savoir que le récit semble être appelé à transmettre ? Ce n'est pas un savoir scientifique au sens strict et positiviste de ce terme, mais plutôt un savoir humain, une accumulation et un prolongement des expériences du lecteur : du vécu élargi et confirmé. Qu'il s'agisse d'une expérience facilement assimilable, comme dans le roman réaliste, ou d'une expérience lointaine qu'on ne peut mimer et simuler que dans l'imagination, comme c'est le cas des contes de fées, le récit permet de multiplier notre connaissance du monde et de reconnaître nos désirs. Le savoir est donc d'ordre psychologique et éthique : notre comportement est déterminé par les récits qui nous traversent³⁶.

Varga suggère ainsi que la question éthique ne saurait être abordée indépendamment d'une expérience pratique, réelle ou simulée. Sandra Laugier affirme en effet qu'« il n'y a peut-être pas lieu de séparer un rapport affectif à l'éthique, fondé sur quelque chose comme une "sensibilité" au sens large [...] et la question d'une connaissance morale³⁷ ». C'est pourquoi les récits mimétiques, et notamment les fictions littéraires, constituent des médiations culturelles incontournables pour une éducation morale, qui ne saurait reposer sur une approche purement rationnelle :

Ce qu'apporte la littérature à l'éthique ne peut alors être déterminé par une « connaissance », des « arguments » ou des « jugements » [...]. Mais, comme le note Jacques Bouveresse, la lecture d'œuvres littéraires nous apprend bien quelque chose, et seule cette connaissance peut

34 Ainsi que l'affirme Jacques Migozzi : « la poétique et la théorie littéraire ont tout intérêt à pratiquer un décentrement de leur regard sur le récit et le romanesque en intégrant en sus les apports des sciences cognitives, de la pragmatique et de l'analyse du discours. Ce n'est d'ailleurs probablement qu'à ce prix que pourront être reconnus les plaisirs complexes et multiples de la force narrative des récits aimés du grand public, plutôt que de s'échiner à les laver du soupçon de manipulation, ou de rédimmer leurs charmes faciles et démocratiques de pur divertissement en les hissant vers l'aristocratique « plaisir du texte » barthesien. » (Jacques Migozzi, « Storytelling : opium du peuple et/ou plaisir du texte ? », *French Cultural Studies*, n° 21 (4), 2010, p. 248).

35 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 47.

36 Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège & Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 73.

37 Sandra Laugier, *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 15.

rendre compte de l'intérêt que nous portons, par exemple, aux personnages des romans que nous lisons, de la sensation que nous avons de partager au sens propre leur *aventure* [...]. C'est ce pouvoir d'instruction (d'éducation, pour reprendre un concept à Stanley Cavell) qui fait aussi la valeur et l'importance d'une œuvre — la place qu'elle a dans nos existences ordinaires, qu'elle informe et forme³⁸.

Si le discours rationnel, de type philosophique ou argumentatif, s'oppose jusqu'à un certain point aux représentations mimétiques, en revanche, les travaux cognitivistes les plus récents ont permis de réévaluer la valeur des *émotions* et des intuitions qui leurs sont associées dans le fonctionnement de la prise de décision. Ainsi que l'affirme Antonio Damasio, l'émotion et la raison sont en réalité indissociables :

En me basant sur l'étude neurologique de patients souffrant à la fois de défauts de prise de décision et de troubles de l'émotion, j'ai avancé l'hypothèse des marqueurs somatiques, selon laquelle l'émotion participait à la raison et qu'elle pouvait assister le processus du raisonnement au lieu de nécessairement le déranger, comme on le supposait couramment³⁹.

Dans le prolongement de ces approches cognitivistes, Jean-Marie Schaeffer a montré quant à lui que l'immersion dans une expérience simulée conduisait à une distanciation de soi rendant possible un « retraitement fictionnel des affects⁴⁰ » :

Ce faisant, la fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde. Selon une légende pieuse (philosophique, hélas), le développement de l'être humain le mènerait de la confusion originelle des sentiments et des affects vers l'état de sujet rationnel. La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde — à l'existence, pour employer un terme quelque peu solennel — beaucoup plus complexe, diversifié et, somme toute, précaire. Mais elle fait plus que témoigner de ce fait : elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée — dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme⁴¹.

Pour résumer les différents arguments que je viens d'évoquer, nous voyons que les « flux d'émotion » que l'on peut associer aux récits mimétiques ne sauraient se résumer à un plaisir gratuit, à une fonction de diversion ou de manipulation. Les affects mobilisés par les récits mimétiques (qu'ils soient factuels ou fictionnels) ont en réalité une valeur proprement éthique et cognitive, tout simplement parce que ce sont des valeurs affectives qui orientent nos jugements et qui donnent une valeur à nos actions.

Si l'on compare le fonctionnement des récits mimétiques avec celui des discours rationnels ou scientifiques (auxquels on pourrait associer, d'ailleurs, les récits « configurants »), on peut affirmer que la différence fondamentale tient au rapport entre cas particulier et règle générale. Les agents du discours rationnel sont impersonnels et génériques, ils expriment des rapports régis par des lois, idéalement universelles et immuables, à la manière des énoncés gnomiques du genre : *l'homme est un loup pour l'homme*. Le récit mimétique, à l'inverse, se fonde sur une expérience singulière, incarnée, mobilisant des émotions, mais il n'empêche pas la

38 *Ibid.*, p. 16.

39 Antonio Damasio, *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, (1995), Paris, Odile Jacob, 2010, p. II.

40 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 325.

41 *Ibid.*, p. 327. Sur ce point, Schaeffer rejoint en partie Jerome Bruner, qui affirmait que « concevoir une histoire, c'est le moyen dont nous disposons pour affronter les surprises, les hasards de la condition humaine, mais aussi pour remédier à la prise insuffisante que nous avons sur cette condition ». Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2002, p. 79. Traduit par Yves Bonin.

généralisation ou le transfert de l'expérience simulée dans des contextes réels, selon les principes de l'analogie ou de l'exemplarité.

L'immersion permet à l'auditoire de partager la perspective d'un *Autre*, de partager ses affects, ce qui rejoint la fonction que j'ai plusieurs fois évoquée de *décentrement*. Par exemple, le récit d'un innocent⁴² ayant vécu vingt ans dans le couloir de la mort peut non seulement nous émouvoir, mais il peut aussi justifier l'abolition de la peine de mort, puisque, par analogie, nous pouvons *imaginer* que cette victime de l'institution, ce pourrait être *nous*. Ainsi que l'a montré Raphaël Micheli sur la base d'une analyse argumentative des débats parlementaires français, ce sont les adversaires de la peine de mort qui ont généralement fondé leurs discours sur le *pathos* du *storytelling*, alors que ses partisans brandissaient l'argument rationnel du châtement dissuasif, de la protection de la majorité qui passe par le sacrifice de quelques individus anonymes⁴³. Un tel constat devrait nous amener à réévaluer la valeur éthique et politique du *storytelling* quand on l'oppose sans discernement à un discours rationnel soi-disant plus équitable, mais en réalité dépourvu de pitié ou d'empathie.

La circulation des récits dans la société de la convergence

J'espère avoir montré qu'en dépit des flux d'émotion qu'il mobilise, le récit mimétique n'est pas nécessairement immoral ou anti-démocratique. Mais cela ne signifie évidemment pas que tout récit mimétique serait effectivement dépourvu danger, car le *storytelling* peut être instrumentalisé à des fins morales autant que manipulatoires, démocratiques aussi bien que totalitaires. Cependant, ce n'est pas la nature du récit mimétique qui doit être dénoncée, mais ses usages et sa circulation au sein de l'espace public.

La question fondamentale concerne ainsi le dernier aspect dénoncé par Christian Salmon, à savoir le risque de blocage des échanges engendré par une forme de communication dont il faut bien convenir qu'elle est essentiellement de nature monologique. En effet, il est indéniable que le *storytelling* est plutôt un discours monogéré, plus ou moins planifié, qui s'oppose autant au discours scientifique ou rationnel qu'à la forme plus dialogique de la discussion ou de la conversation⁴⁴. Cependant, sur une échelle élargie, je pense que l'on peut envisager l'existence d'un dialogue *entre* les récits. Ce qui me frappe, par exemple, c'est que les pourfendeurs du récit sont souvent les mêmes qui recourent à des formes narratives pour fonder leur critique. Pas besoin de remonter aussi loin que les mythes platoniciens pour retrouver cette stratégie : Christian Salmon raconte lui-même sur un mode très mimétique l'apparition du *storytelling* dans le monde du marketing, en s'appuyant sur le récit exemplaire de la crise traversée par l'entreprise Nike. Ce récit au passé simple, centré sur un protagoniste anthropomorphisé, débute, tel un roman balzacien, *in medias res* et ménage des effets de curiosité, puis de suspense et de surprise :

Début octobre 2003, les Viennois découvrent, intrigués, qu'un étrange container a pris ses quartiers sur Karlplatz. [...]

Le pavillon, baptisé « Nikeground. Rethinking Space », informe la population que la place a été rachetée par la firme Nike et qu'elle va donc être rebaptisée « Nikeplatz ». [...]

42 Ou même d'un coupable, que l'on songe au *Dead Man Walking* de Tim Robbins (1995).

43 Raphaël Micheli, *L'Émotion argumentée. L'abolition de la peine de mort dans le débat parlementaire français*, Paris, Editions du Cerf, 2010.

44 Voir à ce sujet Jean-Paul Bronckart, *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestlé, 1996. Il faut noter cependant que pour Bakhtine, le récit littéraire peut devenir « dialogique » grâce à la polyphonie des voix représentées (celles du narrateur ou des personnages) et à travers le dialogue qui se noue entre le texte et son lecteur.

Nike est alors contraint de réagir : « Cette opération est un faux ; nous n'avons rien à voir avec cela. Elle porte atteinte au droit des marques », explique un porte-parole de la firme. [...]

Nike déposa plainte et, dans un document de trente pages envoyé à la justice autrichienne, exigea le démontage immédiat des installations — réelles ou virtuelles — au nom de la protection des marques. [...]

A partir de 1995, l'opinion publique des pays industrialisés découvre ainsi, grâce à de nombreuses enquêtes réalisées en Asie, en Afrique et en Amérique latine, les conditions de travail de celles et ceux qui fabriquent les divins vêtement et les baskets volantes. [...]

Le film de Michael Moore *The Big One*, dans lequel Philip Knight, le P-DG de Nike, justifie le travail d'enfants de quatorze ans, a des effets ravageurs sur la marque au *swoosh*. [...]

Les théoriciens du *branding* furent appelés au chevet de la marque. [...]

Nike, victime de son excès de notoriété, s'attira ce commentaire de Wall Street : « Nike s'est déswooshée. » [...]

À la fin des années 1990, Nike ne faisait donc plus rêver⁴⁵.

Le dénouement, en forme de *climax*, débouche sur une morale qui pourrait être celle d'un conte :

Aux récits d'exploitation de la main-d'œuvre qui avaient démystifié la marque Nike, il fallait opposer d'autres récits, une contre-narration. La marque ne se suffisait plus à elle-même, elle devait devenir un vecteur d'histoires. En réformant sa politique du travail et en prenant certains engagements écologistes, expliquait Boje, Nike se donnait une nouvelle identité narrative « *just in time* » : Nike n'était pas en train de devenir juste, elle était juste en train de changer de récit⁴⁶.

Le récit de Salmon souligne que la stratégie narrative de Nike s'est constituée en réaction aux « récits d'exploitation de la main-d'œuvre qui avaient démystifié la marque ». Il existe donc, bel et bien, un espace public dans lequel, grâce aux nouvelles technologies, les centres du pouvoir économique et politique ne sont plus les seuls à maîtriser les canaux de l'information. Dès lors, nous pouvons espérer que les récits et les contre-récits circulent le plus librement possible dans une forme de dialogue global. C'est d'ailleurs l'espoir formulé par Christian Salmon :

L'une des forces majeures des groupes de pression [...] relève de leur capacité à exploiter les instruments de la révolution des télécommunications. Leur usage habile d'outils planétaires tel que l'Internet réduit l'avantage que constituait jadis le budget des entreprises⁴⁷.

En définitive, un usage salubre du *storytelling* dans une démocratie pourrait dépendre de la capacité de la société à faire circuler *tous* les récits, ceux des dominés comme ceux des dominants, ce qui pose en fait le problème du *canal* plus que celui de la *forme du discours*. Or, dans cette « culture de la convergence » évoquée par Henry Jenkins, il me semble que les technologies numériques offrent de conditions améliorées pour la circulation des récits, ce qui me rend plutôt optimiste concernant l'impact social et politique du *storytelling* dans une société hyper-connectée, alors que son usage demeure dévastateur dans les sociétés totalitaires, dans lesquelles le pouvoir tente de garder le contrôle sur tous les canaux d'information. Ce n'est pas un hasard si, au XXI^e siècle, l'un des plus grands défis, voire le plus grand défi auquel font face les pouvoirs totalitaires concerne le contrôle d'Internet et des réseaux sociaux.

Le vrai danger, à mon avis, consiste dans le risque d'émergence de ce que Jenkins appelle le « transmedia storytelling », c'est-à-dire un récit qui occuperait « de multiples plateformes

45 Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 25-30.

46 *Ibid.*, p. 31-32.

47 *Ibid.* p. 27.

médiatiques » et dans lequel un pouvoir parviendrait à « créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée⁴⁸ ». Les univers transmédiatiques de *Star Trek*, de *Star Wars* et de *Matrix* constituent des prototypes de ce genre de *storytelling* global, dans lequel le rôle participatif du public, notamment celui des internautes, est fortement régulé et intégré dans la stratégie marketing globale d'un univers narratif franchisé. Mais on peut douter que de telles stratégies, extrêmement complexes à mettre en place, puissent se généraliser au-delà de l'industrie du spectacle. En effet, pour que le public adopte des rôles préformatés, au lieu d'engendrer des contre-récits plus subversifs, il faut qu'il accepte de *jouer le jeu* en suivant des règles fixées par d'autres. Ce consentement est possible quand il s'agit de participer à l'univers ludique d'une fiction, mais rien n'indique que le public se montrerait aussi coopératif face à des enjeux plus ouvertement commerciaux ou politiques. Éric Maigret estime ainsi que Jenkins surestime le poids et la cohérence des stratégies des industries :

Si l'on peut suivre le présupposé d'une participation plus collective [...], rien ne dit qu'une forme absolue voire absolutiste de texte se répande, avec l'aide d'industries très actives [...]. Il ne faut pas confondre en effet l'exercice d'une nouvelle compétence de navigation et d'appropriation d'un multi-média-transmédia [...] et la constitution d'un grand récit transmédiatique géré par les industries, qui figerait au contraire les intérêts et les passions⁴⁹.

J'ajouterai que dans une société démocratique, il existe des institutions dont la fonction est de garantir une circulation saine des récits. Le rôle principal du système judiciaire, par exemple, consiste à préserver un espace offrant des garanties pour que le récit de l'accusation et celui de la défense puissent être entendus sur un pied d'égalité, avant toute forme de délibération. À l'inverse, il y aurait un risque de dérive si la justice se fondait uniquement sur le discours scientifique et sur des preuves matérielles, car un tel système (parfois anticipé par les auteurs de science-fiction) serait parfaitement incapable de déterminer la valeur morale d'un acte quelconque. Ce sont des mondes essentiellement narratifs qui séparent l'assassinat de sang-froid du meurtre passionnel ou de l'homicide en situation de légitime défense.

Reste que l'une des plus flagrantes injustices de nos sociétés contemporaines tient à l'égoïsme qui caractérise aussi bien les politiciens que les citoyens quand il s'agit de s'intéresser à des drames qui se déroulent dans des horizons lointains. Il faut qu'un attentat se déroule au cœur de Paris, qu'un tsunami touche nos villages de vacances ou qu'un journaliste anglais se fasse décapiter, pour que l'opinion publique se sente impliquée dans des drames lointains et que le pouvoir politique se sente soudain le devoir moral d'agir. Malheureusement, il faut convenir que nos actions sont guidées par notre capacité à nous émouvoir du sort des autres et non par des principes moraux qui transcenderaient le point de vue individuel. Ainsi que l'affirme Schopenhauer, c'est notre capacité à partager la douleur d'autrui qui est seule capable fonder une action véritablement désintéressée :

Or, pour que mon action soit faite uniquement *en vue d'un autre*, il faut que *le bien de cet autre soit pour moi, et directement, un motif*, au même titre où *mon bien à moi* l'est d'ordinaire. [...] Mais je ne peux me glisser *dans la peau* d'autrui : le seul moyen où je puisse recourir, c'est donc d'utiliser la *connaissance* que j'ai de cet autre, la représentation que je me fais de lui dans ma tête, afin de m'identifier à lui, assez pour traiter, dans ma conduite, cette différence comme si elle n'existait pas⁵⁰.

48 Henry Jenkins, « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », *Terminal*, n° 112, 2012, p. 13.

49 Éric Maigret, « Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins », dans *La culture de la convergence*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 10.

50 Arthur Schopenhauer, *Le Fondement de la morale*, Paris, Le livre de Poche, 1991, p. 155-156. (*Über die Grunlage der Moral*, 1840, traduction française par A. Burdeau, 1879, réédité par les éditions Aubier, 1978).

Selon Schopenhauer, l'éthique serait donc indissociable de la pitié et cette dernière reposerait sur notre capacité à nous « glisser *dans la peau* d'autrui ». Pour nous représenter cet autre, il est clair que les valeurs communes que nous partageons avec lui facilitent un dépassement de notre égoïsme, mais quand la distance (physique, sociale ou culturelle) devient trop importante, alors le relais du *storytelling* me paraît incontournable. Les ONG l'ont bien compris et elles ne sauraient se passer du levier offert par la représentation mimétique dans leur communication, à l'image de cette récente campagne de *Terre des hommes*, dans laquelle nous pouvons lire le récit suivant⁵¹ :

À la mort de leur père, le petit Patrice et son frère ont pensé qu'il était de leur devoir de subvenir aux besoins de leur famille. Ils ont donc quitté leur mère, leurs frères et sœurs plus jeunes pour chercher du travail. Un chauffeur de camion a emmené les deux garçons aux mines d'or de Ganzourgou. Ici, au milieu de nulle part, sous le soleil brûlant du Burkina Faso, les chercheurs d'or ont élu domicile. « *Du lever au coucher du soleil nous devons chercher l'or dans les galeries étroites. Sans jamais faire de pause, ou presque. On nous donnait à peine de quoi manger et la plupart du temps, nous ne touchions même pas notre paie* », raconte Patrice.

Un jour, une collaboratrice de *Terre des hommes*, qui s'occupe régulièrement des enfants travailleurs de Ganzourgou, a approché les deux garçons. « *La dame nous a expliqué que nous allions tomber malades à force de travailler dans les mines. Elle nous a dit qu'il serait préférable pour nous d'aller à l'école et d'apprendre quelque chose. Ce serait la seule façon pour nous d'avoir un jour une vie meilleure. Elle a parlé ensuite avec notre contremaître.* »

Le succès ne s'est pas fait attendre ! Peu de temps après, une école a été trouvée pour Patrice dans les environs, tandis que son frère a pu bénéficier d'un programme de formation et effectuer un apprentissage de soudeur. « *Avec l'argent que gagne mon frère aujourd'hui, il peut subvenir aux besoins de toute la famille, se réjouit Patrice. Moi aussi j'aimerais devenir soudeur quand j'aurai fini l'école.* »

Non seulement le dépliant raconte l'histoire singulière de deux enfants travailleurs — un cas peut-être fictif mais néanmoins exemplaire d'une réalité attestée —, mais en plus, le dispositif dans lequel le récit est inséré propose une véritable immersion dans l'expérience de ces victimes. En ouvrant l'enveloppe dans laquelle est contenu le message, nous nous trouvons d'abord face à une petite lucarne en carton, sur laquelle il est inscrit « Ouvrez cette trappe et glissez-vous dans le tunnel. Il mène à votre place de travail, 50 mètres sous terre ». En ouvrant la lucarne en carton, nous trouvons confrontés au portrait photographique d'un enfant dont le visage, éclairé par une lampe de poche, se détache de l'obscurité. Au-dessus de sa tête, nous pouvons lire une citation : « Chaque fois que je dois ramper dans ce tunnel sombre, je peux à peine respirer tellement j'ai peur » (Joseph, 13 ans). Un texte explicatif facilite la lecture généralisante par analogie : « Dans les mines d'or en Afrique, des enfants sont exploités et victimes d'abus. Ils sont contraints d'emprunter des galeries qui menacent de s'effondrer et de descendre jusqu'à 50 mètres sous terre pour effectuer des travaux épuisants. On leur vole ainsi non seulement leur santé, mais aussi leur enfance. Merci de les aider : ensemble, mettons ces enfants en sécurité. »

Il serait indécent de condamner l'émotion engendrée dans les pays occidentaux par les attentats qui ont frappé la France en 2015, mais c'est notre indifférence vis-à-vis d'autres tragédies planétaires qui est moralement scandaleuse. Les récits des victimes de guerre, ceux des survivants de la Shoah, des films comme *Le Fils de Saul*, *Hôtel Rwanda* ou *La Déchirure*,

51 On peut retrouver cette campagne sur le site de Terre des hommes, page consultée le 9 décembre 2015, URL : <http://www.tdh.ch/fr/news/terre-des-hommes-campagne-nationale-exploitation-enfants>.

apparaissent ainsi comme autant d'usages du *storytelling* visant à corriger la froideur et l'égoïsme de notre appréhension du monde.

Ces récits dramatiques, quand ils parviennent à décentrer un instant leurs destinataires et à les émouvoir, complètent efficacement la froideur rationnelle des discours scientifiques ou techniques en introduisant une dimension existentielle dans le jeu démocratique. Si l'on admet ce point de vue, qui peut paraître désespérant mais qui me semble néanmoins lucide, je pense qu'il nous faut reconnaître que les récits mimétiques sont bel et bien des outils incontournables pour une société démocratique juste et viable, car c'est le seul moyen dont nous disposons pour *nous glisser dans la peau d'autrui*.

Raphaël BARONI

Université de Lausanne