

## POUR UNE NARRATOLOGIE TRANSMÉDIALE

Raphaël Baroni

Le Seuil | « Poétique »

2017/2 n° 182 | pages 155 à 175

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021340631

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiiale », *Poétique* 2017/2 (n° 182),  
p. 155-175.

DOI 10.3917/poeti.182.0155  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Raphaël Baroni

## Pour une narratologie transmédiale

L'histoire de la narratologie est paradoxale. Sa naissance découle de la prise de conscience précoce que l'horizon des travaux portant sur la narrativité déborde du cadre de la théorie littéraire. Pourtant, cette discipline émergente a longtemps été réticente à s'émanciper de son périmètre d'origine. Il en a découlé qu'un certain nombre de concepts se sont figés dans des définitions qui les rendent difficilement applicables à des formes non verbales. A une époque où les grands récits de notre culture se déclinent sur une vaste gamme de supports médiatiques, souvent coordonnés, au sein desquels les narrations bédéiques, filmiques, télévisuelles ou vidéoludiques occupent une place de plus en plus centrale, il est devenu urgent de développer une théorie du récit capable d'embrasser cette diversité. Mais cet élargissement ne doit pas se faire au mépris d'une conscience aiguë des contraintes que chaque support, par sa matérialité, mais aussi par sa tradition historique, impose au message narratif. Si l'on regarde au-delà du phénomène de l'adaptabilité des histoires, il devient alors essentiel de refonder des concepts transversaux suffisamment souples pour s'adapter à n'importe quel média, tout en réfléchissant à la manière spécifique dont chacun d'entre eux s'incarne médiatiquement.

### L'ambition transmédiale de la narratologie thématique

Dans sa *Grammaire du Décaméron*, Tzvetan Todorov reconnaît que les structures générales qu'il tente de dégager à partir de la fiction de Boccace constituent les fondements d'une grammaire des récits qui n'est pas propre uniquement aux textes littéraires, mais à l'ensemble des médias capables de raconter une histoire. Il en tire la conclusion que son travail ne s'inscrit pas dans le périmètre de la théorie littéraire, de la poétique ou de la linguistique, mais bien dans celui d'une discipline émergente, jusque-là dépourvue d'une étiquette fédératrice :

La narration est un phénomène que l'on rencontre non seulement en littérature mais aussi dans d'autres domaines qui pour l'instant relèvent, chacun, d'une discipline différente (ainsi contes populaires, mythes, films, rêves, etc.). Notre effort ici sera d'aboutir à une théorie de la narration, telle qu'elle puisse s'appliquer à chacun de ces domaines. Plutôt que des études littéraires, cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit<sup>1</sup>.

L'ambition transmédié de cette jeune science du récit était partagée par plusieurs contemporains de Todorov et elle était en germe bien avant son acte de baptême. Vladimir Propp a joué un rôle majeur en mettant en évidence, derrière les contenus manifestes d'une centaine de contes merveilleux, un nombre limité de « sphères d'action » ainsi qu'une séquence invariante de « fonctions ». En 1964, Claude Bremond affirme que ce que Propp est parvenu à dégager, c'est une « couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le récit ».

Par suite, toute espèce de message narratif, quel que soit le procédé d'expression qu'il emploie, relève de la même approche à ce même niveau. Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles : le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais, à travers eux, c'est une histoire qu'on suit ; et ce peut être la même histoire<sup>2</sup>.

Dans un autre article fondateur pour la théorie du récit, Roland Barthes affirme pour sa part que les récits ne se rencontrent pas seulement dans une « variété prodigieuse de genres », mais qu'ils s'incarnent également dans des « substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits » :

[...] 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 ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la *Sainte Ursule* de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation<sup>3</sup>.

Dans ses jeunes années, la narratologie semblait donc avoir été taillée sur mesure pour embrasser les objets narratifs les plus divers, parmi lesquels les récits incarnés par des images, fixes ou mobiles, auraient pu occuper une place essentielle, notamment

1. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye-Paris, Mouton, 1969, p. 10.

2. Claude Bremond, « Le message narratif », *Communications*, n° 4, 1964, p. 4.

3. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 7.

à une époque où le verbo-centrisme des institutions académiques commençait à se lézarder sous l'effet de la montée en puissance de la culture des « techno-images<sup>4</sup> » et où les industries du divertissement entamaient leur processus de convergence médiatique<sup>5</sup>.

Néanmoins, dans cette première étape essentiellement centrée sur les structures de l'histoire racontée (fonction des personnages, typologie des procès, enchaînement ou emboîtement des actions, etc.), les effets de la substance narrative ont été négligés, comme s'il ne s'agissait que d'un paramètre accessoire, dont on pouvait faire abstraction aussi longtemps que l'on ne s'intéressait qu'au contenu du récit. C'est du moins ce que postulait Bremond quand il affirmait qu'une histoire pouvait être transposée d'un moyen d'expression à l'autre « sans rien perdre de ses propriétés essentielles ». On constate pourtant que les altérations de la *fabula* sont pratiquement inévitables dans le cadre des adaptations, ce qui s'explique par l'interdépendance inévitable de la forme et du contenu : de manière triviale, la durée d'un spectacle cinématographique étant limitée par des contraintes culturelles et techniques, l'adaptation d'un roman implique presque inévitablement des coupes. Les choses auraient pu évoluer avec le développement d'une théorie davantage centrée sur le *récit* en tant que tel, c'est-à-dire sur le *texte* ou le *discours narratif*, mais, ainsi que le suggère l'ancrage littéraire ou linguistique de ces termes, on a plutôt assisté à une réduction du périmètre de la narratologie, qui s'est repliée sur les seules incarnations verbales de la narrativité.

## Définition étroite de la narrativité par la narratologie modale

Marie-Laure Ryan affirme que si les pères fondateurs de la narratologie ont reconnu dès le début la nature transcendante du récit vis-à-vis du média, en revanche le souhait de Barthes et de Bremond de porter cette discipline au-delà du périmètre des études littéraires n'a pas été accompli avant de nombreuses années. Dans une large mesure, ce retard s'explique par le fait que la plupart des narratologues étaient (et sont encore) rattachés à des départements de littérature, ce qui les a contraints à privilégier des objets d'étude en phase avec leur environnement institutionnel. Toutefois, ainsi que le suggère Ryan, on peut aussi imputer une partie du problème à l'impact de l'approche de Genette :

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

4. Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis (Minn.), University of Minnesota Press, 2011.

5. Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* (2006), Paris, Armand Colin, 2014.

mimétique, tels que le théâtre et le cinéma, ont été largement ignorés. 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 en mode diégétique<sup>6</sup>.

En effet, Genette défendait une conception étroite du récit en tant que *discours narratif*. Son insistance sur le *narrateur* (en tant que producteur de ce *discours*) l'a ainsi conduit à ajouter au couple *récit/histoire* – dérivé du dualisme *fabula/sujet* exposé par Boris Tomachevski<sup>7</sup> – un troisième terme : la *narration*.

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place<sup>8</sup>.

On devine aisément où se situe le problème : une approche centrée sur l'*histoire* n'a évidemment aucune difficulté à faire abstraction de ce que Bremond appelait « le procédé d'expression » ou Barthes la « substance ». En revanche, le récit tel que le conçoit Genette est abordé d'emblée à partir de sa matérialité discursive, ce qui l'amène à s'interroger autant sur les rapports du récit avec l'histoire, qui en est le produit, qu'avec l'acte discursif, qui en constitue l'origine. Pour Genette, il convenait donc de distinguer clairement deux narratologies, l'une *thématique*, cantonnée à l'analyse de l'histoire (« le signifié ou le contenu narratif »), et l'autre *modale*, qui aborde le récit en tant que *discours* produit par une *instance narrative* (ou un *narrateur*) :

Il y aurait donc place pour deux narratologies : l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de « représentation » des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors littérature. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammairiales, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire ?) des seuls analystes du mode narratif. Cette restriction me paraît somme toute légitime, puisque la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une « représentation » dramatique, graphique, ou autre<sup>9</sup>.

Selon ce passage de *Nouveau discours du récit* (1983), Genette affirme ainsi que la « spécificité du narratif » dépendrait du « mode », et non du « contenu » auquel renvoie

6. Marie-Laure Ryan, « Narration in Various Media », LHN.Uni-Hamburg.de, 13 janvier 2012, § 8. (Les citations de textes en langue étrangère sont traduites par l'auteur.)

7. Boris Tomachevski, « Thématique », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, p. 263-307.

8. Gérard Genette, *Discours du récit* (1972), Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 298.

le récit. On constate cependant que, dans « Discours du récit » (1972), il affirmait à l'inverse que le discours est *narratif* – qu'il se différencie, par exemple, du discours philosophique –, parce qu'il raconte une *histoire*, et non parce qu'il est proféré verbalement par quelqu'un. C'est du moins ce que laisse entendre le passage suivant :

[...] le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (comme, disons, *L'Éthique* de Spinoza), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère<sup>10</sup>.

Dans cette formulation, l'acte discursif proféré par un narrateur ne qualifie le récit qu'en tant que *discours*, et non en tant que *narratif*, et l'on pourrait en conclure, à l'instar de Todorov, de Bremond ou de Barthes, que d'autres formes que des *discours* (au sens étroit du terme) pourraient aussi raconter des histoires. Quoi qu'il en soit, dans le cadre de la narratologie modale telle que définie par Genette, et si l'on s'en tient à cette définition étroite du *récit* en tant que *discours narratif*, celui-ci serait donc étranger aux médias qui relèvent du mode *mimétique* ou du *showing*<sup>11</sup>. Cette restriction transparaît notamment dans le passage suivant, où Genette envisage l'illusion mimétique que peuvent produire les récits verbaux :

[L]a notion même de *showing*, comme celle d'imitation ou de représentation narrative (et davantage encore, à cause de son caractère naïvement visuel) est parfaitement illusoire : contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter<sup>12</sup>.

En affirmant qu'aucun *récit* ne peut montrer ou imiter l'histoire qu'il raconte, et que la *narration* est nécessairement un fait de langage, Genette exclut de fait un vaste territoire qui s'offrait à la narratologie modale dont il a posé les fondements, c'est-à-dire aux approches qui ne se contentent pas de décrire la structure de l'histoire, mais qui visent également à expliquer *comment* les événements ont été *racontés*.

10. *Ibid.*, p. 17.

11. Voir Matthias Brütsch, « How to Measure Narrativity? Notes on Some Problems with Comparing Degrees of Narrativity Across Different Media », dans Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin-Boston (Mass.), De Gruyter, 2017, p. 315-334. André Gaudreault rappelle cependant que « l'opposition que l'on fait, depuis Genette, entre la *mimésis* (l'imitation) et la *diégésis* (le récit) est une opération qui crée une maille dans le filet de la théorie narratologique que même le recours aux Anciens ne peut justifier puisque pour Platon la *mimésis* n'est pas, au contraire de ce que l'on avance trop souvent, une catégorie opposée à la *diégésis* mais bel et bien une des formes de celle-ci » (*Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 24).

12. Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 166.

Il est pourtant évident que les récits visuels ou audiovisuels présentent l'histoire selon un certain *ordre* et selon une certaine *perspective*, ainsi qu'en témoignent de manière spectaculaire le flash-back et la technique de la caméra subjective au cinéma<sup>13</sup>. La narratologie transmédiatique ne pouvait donc pas demeurer longtemps confinée dans les limites d'une analyse thématique, et cet élargissement s'est notamment réalisé sous l'impulsion de ce que l'on a appelé les théories de l'énonciation filmique<sup>14</sup>.

## La structure de la transmission narrative dans les modes mimétiques

Seymour Chatman a fait office de précurseur dans l'élargissement du périmètre de la narratologie modale en appliquant l'opposition entre « histoire » et « discours » à l'analyse des fictions cinématographiques, comme en témoigne le schéma suivant, tiré de son ouvrage *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*<sup>15</sup>.



13. François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1989.

14. Voir en particulier Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, n° 21, 1947, p. 1578-1600; Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 1978; François Jost, *L'Œil-caméra, op. cit.*; *id.*, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992; Jean Châteauvert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec-Paris, Nuit blanche-Méridiens Klincksieck, 1996; Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007.

15. *Op. cit.*, p. 26.

Un tel tableau suggère que les récits non verbaux ne partagent pas seulement avec les fictions littéraires leur capacité à construire une référence à des personnages, à des lieux ou à des événements – ce qui concerne le *contenu* ou l'*histoire* –, mais également leur capacité à structurer ces informations – ce qui renvoie à une forme de *discours* ou d'*expression*. Ainsi que l'explique Chatman, il est en effet théoriquement possible de distinguer entre la « structure de la transmission narrative », dont dépendent les différentes figures envisagées par Genette, et la manifestation matérielle de ce « discours », qui dépend d'une substance spécifique, qui peut être verbale, visuelle, mimo-gestuelle, ou autre :

Le discours narratif, le « comment », [...] se subdivise en deux composantes, la forme narrative elle-même – la structure de la transmission narrative – et sa manifestation – son apparence dans un médium<sup>16</sup> spécifique qui la matérialise, qui peut être verbal, cinématographique, dansé, musical, pantomimique, ou autre. La transmission narrative concerne la relation du temps de l'histoire au temps du récit qui raconte cette histoire, la source d'autorité concernant cette histoire : la voix narrative, le « point de vue », etc. Naturellement, le médium influence la transmission, mais il est important pour la théorie de distinguer les deux<sup>17</sup>.

Chatman justifie cette distinction en s'appuyant sur Roman Ingarden, qui différencie l'*objet réel*, tel qu'il est concrètement incarné par un médium spécifique, de l'*objet esthétique*, tel qu'il est appréhendé par le récepteur à travers un processus de saisie perceptive et d'abstraction. Il s'ensuit que la transférabilité des concepts narratologiques ne concerne pas seulement l'histoire racontée, mais également, en partie du moins, cette « structure de la transmission narrative », qui ne saurait être réduite à la pure matérialité du support qui l'incarne.

C'est pour cette raison qu'il est possible de comparer par exemple *Lolita* de Nabokov avec l'adaptation cinématographique de Kubrick, sans restreindre l'analyse à la seule fidélité des événements racontés. D'une part, on peut constater que le roman respecte plus ou moins l'ordre chronologique de l'histoire et que les événements sont racontés du point de vue subjectif et rétrospectif du protagoniste (qui s'exprime à travers une énonciation à la première personne utilisant des temps verbaux ancrés dans le passé) ; d'autre part, la version filmique débute par une exposition *in medias res*, qui renvoie à la scène finale dans laquelle le protagoniste tue son rival, avant de remonter le temps par le biais d'un flash-back, la transition étant assurée par la voix *over*<sup>18</sup> du protagoniste, qui s'exprime sur les raisons qui l'ont amené à commettre ce

16. Dans le sillage de Stanley Cavell, les études médiatiques distinguent en général le *médium*, en tant que support matériel du message, du *média*, qui renvoie à une forme culturelle impliquant des automatismes naturalisant les rapports entre ce support, un certain type de signes et des contenus spécifiques. Voir Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979. Voir aussi Jan Baetens, « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, n° 70, 2014, p. 40-45.

17. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, *op. cit.*, p. 22.

18. Dans les études cinématographiques, le terme « voix *over* » – ou « voix-over » – est distingué de celui de « voix *off* », qui renvoie à une source sonore intradiégétique située hors-champ – par opposition à la « voix *in* » (Jean Châteauevert, *Des mots à l'image*, *op. cit.* ; Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*).



crime. À l'inverse, la version filmée d'Adrian Lyne, sortie trente-cinq ans après celle de Kubrick, choisit de respecter l'ordre du roman, dans une mise en scène beaucoup plus linéaire, mais aussi plus impersonnelle, puisque la voix du narrateur disparaît. On constate donc, si l'on s'en tient aux seuls rapports entre *récit* et *histoire*, que le film de Lyne est plus fidèle à la chronologie de l'œuvre littéraire. En revanche, sur le plan des rapports entre la *narration* et le *récit*, le recours à la voix *over* par Kubrick permet d'ancrer la représentation filmique dans la perspective subjective et rétrospective du protagoniste, ce qui rapproche cette version du roman de Nabokov.

## Les effets du médium sur la transmission narrative

On constate que la comparaison entre les médias devient beaucoup plus intéressante quand elle passe du niveau *thématique* au niveau *modal*, dans la mesure où la discussion ne se limite plus à constater la prétendue transférabilité de la *fabula*, mais inclut également une réflexion sur les équivalences ou les contrastes qui existent entre les différentes incarnations médiatiques d'une même histoire, ce qui fait ressortir le caractère indissociable de la forme et du contenu<sup>19</sup>. Chatman reconnaît que le médium influence la transmission et, par conséquent, qu'un certain nombre d'aménagements doivent être apportés à la théorie modale dont Genette a posé les fondements. Il est ainsi beaucoup plus facile de rapprocher le *flash-back* cinématographique de l'*analepse* verbale que de comparer un récit littéraire raconté par un narrateur homodiégétique à l'usage occasionnel de la voix *over* au cinéma, puisque cette « voix » n'est qu'un attribut optionnel de la représentation filmique. Par ailleurs, il faut également tenir compte de l'histoire culturelle de chaque média : en effet, le recours à la voix *over* par Kubrick s'explique davantage par l'ancrage du récit dans la tradition du film noir, dont il emprunte les codes, que par le souci de reproduire l'instance narrative du roman de Nabokov<sup>20</sup>.

Par conséquent, la voix d'un narrateur intradiégétique devient « *over* » lorsque les images matérialisent son récit et que son discours est donc inaudible par les personnages figurant à l'écran. Le cas où un personnage entendrait une voix *over* relève donc de la métalepse, ainsi qu'illustré par *L'Incroyable Destin d'Harold Crick* (2006), de Marc Forster.

19. Par exemple, Jan Baetens a montré avec brio comment une analyse centrée sur le « rythme narratif » permettrait de comparer une nouvelle de Maupassant avec son adaptation en bande dessinée, tout en éclairant les moyens par lesquels Dino Battaglia, en s'appuyant sur son style graphique personnel, est parvenu à produire une équivalence à ce niveau – « La question du rythme entre texte et bande dessinée : l'exemple de "Boule de Suif" dans *Maupassant. Contes et nouvelles de guerre* (Battaglia) », *French Forum*, vol. 41, n° 3, 2016, p. 289-301.

20. Ainsi que l'explique Cristelle Maury : « Un meurtre est commis par un criminel non professionnel, Humbert, qui explique dans un récit en voix *over* les circonstances qui l'ont amené à tuer. C'est un scénario qui revient dans nombre de films noirs : *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), pour les plus célèbres d'entre eux » (« Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubick, 1963 », *Miranda.revues.org*, 26 novembre 2010, § 1). Sur l'histoire de la voix *over*, voir Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*

Sur un plan plus général, on pourrait donc partir de l'hypothèse que les rapports entre *récit* et *histoire* devraient être moins dépendants des caractéristiques formelles du médium que les aspects qui concernent la *narration*, car c'est bien par rapport à l'*acte de raconter* que Platon et Genette à sa suite ont construit l'opposition entre mode « diégétique » et mode « mimétique ». Le théâtre, le cinéma et la bande dessinée (sans parler des peintures, des vitraux ou des photographies) problématisent la catégorie du *narrateur* puisque ces médias *montrent* les événements plus qu'ils ne les *racontent*, rendant ainsi optionnelle la médiation d'une *voix*, même si des techniques spécifiques (le chœur tragique, la voix *over*, le récitatif, la légende d'une image) peuvent parfois matérialiser un texte ou un discours dans la représentation ou à sa périphérie. Les théories de l'énonciation filmique, puis celles de la narration en bande dessinée, du fait qu'elles ont émergé dans le prolongement de la théorie littéraire, ont donc été contraintes de reconstruire une instance narrative – appelée suivant les terminologies « grand imagier<sup>21</sup> », « narrateur discret<sup>22</sup> », « méga-narrateur<sup>23</sup> » ou « narrateur fondamental<sup>24</sup> » – qui puisse apparaître comme un *analogon* du narrateur des récits verbaux.

Il faut cependant admettre que la transférabilité vers les médias visuels de concepts relatifs aux relations entre *récit* et *histoire* n'apparaît guère plus aisée. Chatman considère par exemple que le flash-back, en déplaçant conjointement l'espace et le temps, et surtout en *dramatisant* la transition d'un référentiel à un autre, est spécifique à la représentation filmique<sup>25</sup>. Il ajoute que les variations de rythme dépendent de procédés spécifiques à chaque média : alors que le langage « fournit une variété de traits grammaticaux et lexicaux indiquant le sommaire, par exemple à travers les distinctions aspectuelles entre les verbes<sup>26</sup> », le cinéma, pour obtenir un effet similaire, recourt au montage-séquence, qui consiste en une « sélection de plans montrant certains aspects d'un événement ou d'une séquence, généralement liés entre eux par la présence d'une musique continue<sup>27</sup> ». La représentation de la durée au cinéma est donc fondamentalement liée au dispositif de projection et à l'art du montage, alors que dans le récit littéraire, le rythme du récit repose sur des moyens verbaux et sur l'acte de lecture.

A cela, il faut ajouter qu'au sein des récits dits mimétiques il y a des différences importantes dans la manière de représenter la durée. Ainsi, par rapport au cinéma, la temporalité de la bande dessinée apparaît beaucoup plus dépendante de l'acte de lecture, ce qui, sur ce plan, la rapproche plutôt de la littérature. Dans ce média livresque et visuel, le rythme du récit dépend à la fois du texte, de la décomposition de l'action en une succession de cases (qui n'est pas étrangère à l'art du montage)

21. Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cité.

22. Chatman parle de « *covert narrator* » (*Story and Discourse*, op. cit., p. 197-211).

23. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit.

24. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, p. 104.

25. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, op. cit., p. 64. Voir Raphaël Baroni, « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », *Narrative*, n° 24 (3), 2016, p. 315-318.

26. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, op. cit., p. 68.

27. *Ibid.*, p. 69.

et de l'étalement des images dans l'espace du livre. On sait que plus une bande dessinée est « bavarde », plus la lecture en est ralentie. Thierry Groensteen souligne par ailleurs que le rythme du récit ne dépend pas seulement de la durée de l'ellipse entre chaque case, mais aussi de la distance entre les cases, dont l'espacement diffère quand on se situe à l'échelle du strip, de la page ou du livre<sup>28</sup>. Le sommaire est un effet qui peut donc être actualisé en bande dessinée en s'appuyant sur de nombreux moyens formels, allant du simple récitatif qui accompagne une ou plusieurs images faisant office de synthèse des événements à une expansion des ellipses entre les cases associée à des indices textuels ou visuels permettant d'évaluer la durée des écarts, en passant par des effets de mise en page qui soulignent les variations de rythme à travers des oppositions visuelles.

En ce qui concerne le point de vue, on pourrait croire que le rapprochement entre médias verbaux et visuels devrait être relativement aisé, dans la mesure où cette catégorie est d'emblée fondée sur une métaphore optique, ainsi que le reconnaissait d'ailleurs Genette :

« Distance » et « perspective » [...] sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran<sup>29</sup>.

Il faut cependant constater que l'analyse du *point de vue* au cinéma, notamment à travers la technique de la caméra subjective – que François Jost rebaptise « ocularisation interne<sup>30</sup> » –, n'a pas grand-chose à voir avec la *focalisation* telle que l'entendait Genette, cette dernière étant définie à partir de la comparaison entre ce que *savent* les personnages et ce que les narrateurs nous en *disent*. En distinguant les questions relatives au « voir » et au « savoir romanesque »<sup>31</sup>, Jost est néanmoins parvenu à montrer que son concept d'ocularisation pouvait être appliqué à l'analyse des textes littéraires, soulignant qu'une approche comparée des médias était susceptible d'enrichir la narratologie modale, sans pour autant négliger la manière dont chaque substance conditionne la structure de la transmission narrative. Il est évident que, dans l'histoire des disciplines, l'analyse des fictions littéraires devait commencer par mettre en évidence la question de la *régulation de l'information*, alors que les études cinématographiques pouvaient difficilement faire l'économie de la prise en compte de l'*orientation audiovisuelle* de la représentation (avec les notions de cadrage, de champ et de hors-champ, d'ancrage de la représentation dans la diégèse, etc.), mais cela ne signifie évidemment pas que la *modalisation des savoirs* et celle des *perceptions* ne sont pas des problématiques transversales de la narrativité, quelle que soit la substance qui l'incarne.

28. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 72.

29. Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 164.

30. François Jost, *L'Œil-caméra*, op. cit.

31. *Ibid.*, p. 129.

## L'enrichissement de la narratologie modale par le détour de la transmédiabilité

Ainsi que l'a montré François Jost, l'analyse du récit filmique nous a donc permis de prendre conscience d'une différence fondamentale entre l'ancrage du récit dans le *point de vue* d'un personnage et la *focalisation* telle que la définissait Genette. Contrairement à d'autres<sup>32</sup>, Jost soutient que les deux approches, loin d'être concurrentes, devraient être complémentaires, et qu'il est possible, comme il est de coutume dans les analyses de séquences au cinéma, de s'en servir conjointement pour obtenir une compréhension beaucoup plus fine de la modalisation du récit<sup>33</sup>. Par une voie différente, Burkhard Niederhoff aboutit à la même conclusion :

Il y a de la place pour les deux [concepts] parce que chacun met en évidence un aspect différent d'un phénomène complexe et difficile à saisir. Le point de vue semble être la métaphore la plus efficace pour les récits qui tentent de rendre l'expérience subjective d'un personnage. Affirmer qu'une histoire est racontée du point de vue d'un personnage a plus de sens que d'affirmer qu'il y a une focalisation interne sur ce personnage. La focalisation est un terme plus approprié lorsqu'on analyse la sélection des informations narratives qui ne servent pas à restituer l'expérience subjective d'un personnage mais à créer d'autres effets, tels que le suspense, le mystère, la perplexité, etc. Pour que la théorie de la focalisation puisse progresser, la conscience des différences entre les deux termes, mais aussi la conscience de leurs forces et de leurs faiblesses respectives, est indispensable<sup>34</sup>.

L'enrichissement de la narratologie par le détour de l'analyse comparée des médias ne se limite évidemment pas à la catégorie du point de vue. On peut ajouter que la distinction introduite par Chatman entre *flash-back* et *analepse* pourrait être très utile si elle était étendue aux récits verbaux, pour peu que l'on se donne la peine de décrire linguistiquement la différence entre une simple évocation du passé, articulée avec des formes verbales rétrospectives – par exemple, le plus-que-parfait dans le discours du narrateur ou le passé composé dans le discours d'un

32. Voir notamment Alain Rabatel, « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », *Littérature*, n° 107, 1997, p. 88-113 ; *id.*, *Homo narrans*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009 ; Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

33. Sur l'utilité de rebaptiser dans une analyse de ce type les focalisations « externe » et « zéro » par les termes moins ambigus de focalisations « restreinte » ou « élargie », voir Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017, p. 96-104. La focalisation « interne » est davantage une focalisation *sur* un personnage que *dans* sa perspective. D'ailleurs, un récit *focalisé* au cinéma est généralement un récit qui *montre* le personnage focalisateur, ce qui implique de se placer dans un point de vue extérieur à ce dernier.

34. Burkhard Niederhoff, « Focalization », LHN.Uni-Hamburg.de, 4 août 2011, § 18.

personnage –, et un véritable ré-ancrage du récit dans un nouveau référentiel spatio-temporel<sup>35</sup>.

Par ailleurs, la distinction introduite en littérature entre le *narrateur* (en tant qu'origine fictive de la représentation construite par le récit), l'*auteur implicite* (en tant qu'origine réelle de la représentation construite par le lecteur) et l'*auteur empirique* (qui renvoie à la figure de l'écrivain en tant que personne dans ses dimensions psychologique et sociale) pourrait être réinterprétée grâce à l'éclairage offert par les médias visuels et audiovisuels, qui gagneraient pour leur part à s'autonomiser davantage des modèles verbo-centriques. Il faut reconnaître, par exemple, que la notion de « méga-narrateur » imaginée par André Gaudreault<sup>36</sup>, qui renvoie à une instance que l'on juge responsable de l'organisation narrative, notamment à travers des choix de montage et de cadrage, se situe sur une frontière floue entre *instance auctoriale* et *instance narratoriale*. François Jost n'hésite d'ailleurs pas, pour sa part, à lui préférer l'étiquette d'« auteur construit<sup>37</sup> », ce qui le rapproche de la figure de l'« auteur implicite » tel que le concevait Wayne Booth<sup>38</sup>. Dans l'analyse filmique, la catégorie du *narrateur* ne paraît véritablement pertinente que dans le cas où une voix *over* commente le spectacle audiovisuel, ou quand un narrateur intradiégétique est mis en scène et qu'une partie de la représentation audiovisuelle est explicitement associée à son récit enchâssé, raison pour laquelle l'apparition d'une réflexion sur l'énonciation filmique est en fait directement liée à l'analyse du flash-back<sup>39</sup>.

De même, pour la bande dessinée, il serait utile de préciser les rapports entre le *narrateur*, au sens genettien du terme, et les trois instances repérées par Groensteen<sup>40</sup> :

- 1) le *récitant* : instance verbale qui s'exprime dans les récitatifs ;
- 2) le *monstrateur* : instance visuelle qui montre les personnages, les décors, les dialogues, les bruits, etc. ;
- 3) le *narrateur* : appelé parfois « narrateur fondamental », instance située sur une échelle supérieure et englobant le récitant et le monstrateur.

Si les caractéristiques du *récitant* peuvent être facilement décrites en s'appuyant sur la typologie de Genette (il peut être homo- ou hétérodiégétique, intra- ou extradiégétique), de telles modalités n'ont *a priori* aucune pertinence pour les deux autres instances. Comme dans le flash-back au cinéma, il faut néanmoins tenir compte du fait qu'un *narrateur* peut être *actorialisé*, c'est-à-dire qu'il peut être *montré*, avant de devenir, par le truchement d'un récit enchâssé, le *récitant* et / ou le *narrateur fondamental* d'un récit dans le récit<sup>41</sup>. Toujours est-il que lorsque l'on se situe dans un récit au premier degré, c'est-à-dire sans narrateur intradiégétique actorialisé, il est difficile de ne pas rapprocher le *monstrateur* et le *narrateur fondamental* du dessinateur

35. Voir Raphaël Baroni, « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », art. cité.

36. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit.

37. François Jost, *Un monde à notre image*, op. cit.

38. Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.

39. Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », art. cité.

40. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 104-106.

41. *Ibid.*, p. 106.

et de l'équipe de production, qui inclut notamment la figure du scénariste. En effet, dans le modèle de production classique de l'album franco-belge, le lecteur a parfaitement conscience que ce sont le dessinateur et le scénariste qui procèdent à des choix narratifs, qui inventent, découpent et organisent visuellement le récit<sup>42</sup>.

Il n'est pas inintéressant de constater que la question d'un « narrateur optionnel », qui agite les spécialistes des médias visuels, peut également se poser pour le récit verbal. Certains critiques ont attiré notre attention sur l'existence de récits littéraires effaçant toute trace énonciative, ou dont la médiation semble entièrement reposer sur la subjectivité d'un personnage, de sorte que la représentation est dépourvue d'une instance narrative identifiable<sup>43</sup>. Les étiquettes ambiguës de « narrateur auctorial » et de « personnage réflecteur » introduites par Franz Karl Stanzel<sup>44</sup>, qui circulent encore largement parmi les narratologues germaniques et anglo-saxons<sup>45</sup>, sont le symptôme que les frontières entre auteur, narrateur et personnage demeurent fragiles, même pour ceux qui placent l'existence d'une médiation narrative au cœur de leur modèle théorique.

Nous voyons ainsi émerger les vertus d'une approche permettant non seulement d'aboutir à une meilleure compréhension des spécificités de chaque média dans leur façon d'incarner les récits, mais aussi de mieux cerner certains phénomènes transversaux inhérents à la narrativité, cette dernière demeurant malgré tout transcendante par rapport aux substances qui l'incarnent. La résistance que les médias visuels opposent à l'application directe de concepts supposément universaux – en réalité façonnés *par* et *pour* les études littéraires – a conduit à des recalibrages qui ne sont pas sans effets sur la théorie générale du récit.

## Pour une définition transmédiiale de la narrativité

Parmi les questions fondamentales qui doivent être reposées dans le cadre d'une narratologie transmédiiale, celle de la définition de la narrativité est évidemment prioritaire<sup>46</sup>. Dans son sillage, il s'agit surtout de s'interroger sur la transférabilité des concepts qui concernent non seulement l'organisation logique, spatiale ou

42. Notons au passage que la question de l'auctorialité revêt un aspect particulier pour les récits filmiques ou en bande dessinée, dans la mesure où ces médias sont généralement produits par plusieurs auteurs, voire par une véritable équipe de production ; dès lors, les interprétations impliquant, à des degrés divers, la détermination d'une origine responsable de la forme du discours ne peuvent jamais basculer dans un réductionnisme psychologisant.

43. Voir Sylvie Patron, *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin, 2009.

44. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

45. Voir par exemple Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification », chap. cité.

46. Pour une comparaison des différentes manières de définir la narrativité sur la base d'une comparaison des médias, voir Matthias Brüttsch, « How to Measure Narrativity?... », chap. cité.

temporelle de l'histoire, mais également la manière dont les informations concernant cette histoire sont présentées dans le but d'accomplir des effets déterminés.

### *Double séquence et dynamique de l'intrigue*

Marie-Laure Ryan s'est attachée à dégager les éléments fondamentaux de la narrativité, communs à tous les récits, quel que soit le média qui les incarne<sup>47</sup> : pour raconter une histoire, les artefacts narratifs doivent inclure la représentation de personnages ou d'objets, la présence d'un changement qui ne relève pas d'une simple causalité physique, et l'inscription de ces événements dans un réseau d'explications faisant intervenir la causalité, l'intentionnalité, la planification ou d'autres facteurs de ce type<sup>48</sup>. Comme point de départ, il semble donc raisonnable de considérer que la définition de la narrativité la plus transversale devrait reposer sur la capacité des récits d'induire la représentation mentale d'un monde narratif dynamique : un *storyworld*, dans les termes de la narratologie cognitive<sup>49</sup>.

Il s'agit également de tenir compte du fait que toute représentation narrative n'est pas seulement représentation d'un événement, mais aussi événement en soi, ce qui implique l'espace-temps de sa propre actualisation (qu'il s'agisse d'une lecture, d'une audition ou d'un spectacle<sup>50</sup>). Ce phénomène entraîne la nécessité d'envisager l'articulation entre deux temporalités distinctes, dont découlent certains effets fondamentaux de la narrativité, notamment les variations d'ordre et de rythme. Christian Metz, qui s'exprimait davantage en tant que sémiologue du cinéma qu'en tant que narratologue, affirmait ainsi :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... Il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps<sup>51</sup>.

Meir Sternberg est allé plus loin en associant à cette double séquence trois intérêts narratifs fondamentaux : la *curiosité*, le *suspense* et la *surprise*, que l'on peut également

47. Marie-Laure Ryan (dir.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln (Neb.), University of Nebraska Press, 2004 ; *id.*, *Avatars of Story*, Minneapolis (Minn.), University of Minnesota Press, 2006.

48. Marie-Laure Ryan (dir.), *Narrative across Media*, *op. cit.*, p. 8-9.

49. Sur la distinction entre « *story* » et « *storyworld* », voir David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln (Neb.), University of Nebraska Press, 2002, p. 14.

50. Sur la temporalité dynamique de la vision d'une image fixe, voir Klaus Speidel, « Can a Still Single Picture Tell a Story? », *Diegesis*, vol. 2, n° 1, 2013, p. 173-194.

51. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27.

considérer comme des modalités de la *tension narrative*, dont dépendent le nouement et le dénouement éventuel d'une intrigue<sup>52</sup> :

Je définis la narrativité comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le médium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le *récit* comme un discours dans lequel un tel jeu domine : la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter / lire<sup>53</sup>.

On constate que cette définition est indépendante à la fois du *médium* et de la catégorie de la *voix*, le *narrateur* étant *de facto* considéré comme un élément optionnel. En évoquant la nature « manifeste ou latente » des deux plans temporels, cette définition est également susceptible d'intégrer la narrativité d'artefacts qui ne sont capables de référer explicitement qu'à un seul instant de l'histoire, tout en suggérant l'existence d'une temporalité dynamique implicite, à l'instar de la peinture ou de la photographie narrative<sup>54</sup>. En revanche, elle ne fait pas l'impasse sur la matérialité de la communication ni sur sa finalité esthétique, contrairement à des approches qui se concentreraient exclusivement sur la description du contenu. On peut donc considérer que cette définition offre un cadre approprié pour une approche soucieuse de réfléchir sur la manière dont chaque média permet d'incarner un phénomène qui ne lui appartient pas en propre, tout en imprimant sur le récit sa marque spécifique, qui dépend de la matérialité du support, de son histoire culturelle et de ses usages sociaux.

### *Modalisation et médiation*

Il convient d'ajouter un élément supplémentaire à cette définition, dans la mesure où elle ne permet pas d'envisager la transférabilité médiatique des catégories de la « voix » et du « mode », qui sont pourtant au cœur des théories de Genette et de Chatman. En effet, le modèle inter-séquentiel ne tient pas compte du fait que la représentation mentale que l'on peut se faire d'une histoire est nécessairement orientée, ce qui suppose à la fois une *modalisation* et, à l'origine de cette dernière, une *source d'autorité* – manière la plus neutre de désigner une *instance narrative* qui ne renvoie pas nécessairement à un *narrateur* au sens étroit du terme<sup>55</sup>. On peut

52. Pour une défense de cette définition fonctionnelle de l'intrigue, voir Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*

53. Meir Sternberg, « Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, 1992, p. 529.

54. Kendall Walton associe le suspense « irrésolu » exprimé dans les arts statiques (peinture, photographie) au dénouement des récits « ouverts » – *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990, p. 267.

55. Sur cette question, voir Matthias Brütsch, « How to Measure Narrativity?... », chap. cité, p. 319-321 et 323-324.



d'ailleurs ajouter que l'effet d'une saisie apparemment objective des événements, qui ne pourrait donc être indexée à aucune source assignable, est encore le produit d'une telle modalisation, ce qui implique le recours à une stratégie narrative dont il faut pouvoir rendre compte.

Ce phénomène peut être rapproché de la notion de *qualia*, que David Herman associe, dans le cadre de son approche cognitive, aux « propriétés sensibles et subjectives des états mentaux<sup>56</sup> ». Cet aspect devient central pour une approche qui considère l'immersion dans l'histoire racontée comme un élément central de la narrativité. Pour Monika Fludernik, la narrativité apparaît ainsi indissociable d'une forme d'*expérientialité*<sup>57</sup>, et elle insiste en particulier sur le fait que le récepteur peut s'incarner dans la fiction en adoptant la perspective d'un ou de plusieurs personnages, celle, plus neutre, d'un témoin extérieur aux événements, ou encore les postures d'un narrateur qui raconte ou qui pense ces événements (pour les récits en flux de conscience) :

Expérimenter, tout comme raconter, regarder ou penser sont des schémas holistiques que l'on connaît de la vie réelle et, par conséquent, ils peuvent être utilisés comme des pierres de construction pour l'évocation mimétique d'un monde fictionnel. Les gens expérimentent le monde à travers leurs capacités d'agent, de narrateur et d'auditeur, mais aussi d'observateur, de témoin et d'expérimentateur<sup>58</sup>.

Jean-Marie Schaeffer souligne quant à lui la nécessité d'introduire une distinction entre les vecteurs de l'immersion fictionnelle et les postures qui en découlent. Il définit les premiers comme « les amorces mimétiques, que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers ». Les postures immersives renvoient, elles, aux perspectives relatives aux « scènes d'immersion que nous assignent ces vecteurs<sup>59</sup> » :

Elles déterminent l'aspectualité, ou la modalité particulière, sous laquelle l'univers se manifeste à nous du fait que nous y entrons grâce à une clé d'accès, un vecteur d'immersion, spécifique. Il existe de multiples postures d'immersion et à chacune correspond un vecteur d'immersion, donc un type d'imitation-semblant, d'amorce mimétique, particulier<sup>60</sup>.

Schaeffer souligne le fait que les vecteurs immersifs et les postures qui en découlent dépendent étroitement de la nature des médias. Il insiste par exemple sur la différence entre les vecteurs mobilisés par les récits verbaux et filmiques pour imiter des actes mentaux conduisant à la représentation d'une « intériorité subjective » :

56. David Herman, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 137-138.

57. Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge, 1996, p. 26.

58. *Ibid.*, p. 28.

59. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 244.

60. *Ibid.*

Prenons le fameux « monologue autonome » (Dorrit Cohn<sup>61</sup>) de Molly, qui clôt l'*Ulysse* de Joyce. Son vecteur d'immersion est bien une feintise d'actes mentaux, puisque le texte simule un flux de conscience (verbale). Notre réactivation mimétique des pensées de Molly rêvassant dans son lit nous assigne notre propre vie mentale comme posture d'immersion : nous pensons les pensées de Molly. Il convient de noter que ces pensées ne peuvent être que des pensées verbales, pour la simple raison que « la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe<sup>62</sup> ». On voit par là comment le choix d'un vecteur d'immersion commande l'aspectualité sous laquelle nous pouvons accéder à l'univers fictionnel. Le cinéma, du fait de la spécificité de son vecteur d'immersion, est à même de mimer non seulement la pensée verbale (dès lors qu'il intègre des éléments de mimésis verbale) mais encore l'imagerie mentale (il ne s'en prive d'ailleurs pas : cf. les scènes oniriques chez Buñuel)<sup>63</sup>.

Si Schaeffer a raison d'insister sur le fait que l'aspectualité ou la modalité sont des propriétés inhérentes à n'importe quelle forme d'immersion, il faudrait cependant relativiser cette conception étroite des rapports qu'il établit entre les caractéristiques du média, les vecteurs qu'il mobilise et le type de postures immersives qui en découle. La théorie des neurones miroirs révèle que les lecteurs immergés dans un roman sont capables de construire mentalement des représentations visuelles ou auditives, voire de connaître des expériences simulées de nature sensori-motrice<sup>64</sup>. Dès lors, on peut considérer que l'*illusion de mimésis* constitue une expérience cognitive concrète, attestée empiriquement, et qu'elle inclut des aspects qui ne sont pas strictement verbaux, même si elle dépend d'une représentation littéraire. Cela permet, entre autres, d'envisager qu'un récit verbal puisse, à sa manière, construire une « imagerie mentale » ou des « scènes oniriques » semblables à celles de Buñuel, ainsi qu'en témoignent d'ailleurs de nombreux passages de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier ou les romans d'Haruki Murakami. On pourrait croire néanmoins que les récits verbaux sont plus ancrés dans une expérience subjective que les récits visuels, l'image objectivant la représentation. Mais, là encore, les approches les plus récentes insistent sur la diversité des moyens à disposition des cinéastes et des auteurs de bande dessinée pour représenter l'intériorité, de sorte que ces derniers sont en mesure de produire des effets semblables au discours indirect libre ou au psychorécit. Ainsi que l'affirme Jan Alber :

61. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure* (1978), Paris, Seuil, 1981, p. 245-300.

62. Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 166-167.

63. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, op. cit., p. 245.

64. Anežka Kuzmičová explique que, dans le cadre de ces approches, « il a été suggéré que, dans le traitement du langage, quand ce dernier fait référence à un contenu sensori-moteur, qu'il s'agisse d'une phrase isolée comme "saisir le gâteau" [...] ou d'un récit à part entière [...], notre cortex sensori-moteur est automatiquement activé de manière très semblable à une situation où nous accomplirions nous-mêmes les actions évoquées ou ferions l'expérience des perceptions représentées. Par exemple, quand nous apprenons que le protagoniste d'une histoire ramasse un objet, comme un livre, cette activité se reflète dans les zones motrices et visuelles du cerveau qui seraient activées si le lecteur avait effectivement ramassé le même objet » (« Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition », *Style*, vol. 48, n° 3, 2014, p. 276). Voir aussi Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 131-134.

[...] en dépit de ceux qui affirment le contraire, les films ont en réalité de nombreux moyens à leur disposition pour simuler l'intériorité des personnages. Le médium filmique n'est clairement pas déficient en ce qui concerne la représentation des pensées et des sentiments des habitants du monde raconté<sup>65</sup>.

Il n'en demeure pas moins que chaque média dispose de vecteurs d'immersion spécifiques pour produire des effets de modalisation plus ou moins spécifiques. À cet égard, la bande dessinée, en subordonnant l'image au geste du dessinateur, apparaît malgré tout beaucoup plus adaptée que le cinéma pour ancrer l'image dans la subjectivité d'une vision personnelle, ce qui explique peut-être que les genres autobiographiques prospèrent davantage dans la littérature ou la bande dessinée que dans les représentations filmiques. Le style visuel de *Maus* d'Art Spiegelman – récit de camp de concentration fondé sur le témoignage du père de l'auteur – montre comment des vecteurs spécifiques peuvent être mobilisés pour produire des effets singuliers<sup>66</sup>. Le fait de représenter des personnages avec des têtes d'animaux pour raconter la persécution des Juifs (souris) par les nazis (chats) produit une modalisation dont dépendent à la fois la lisibilité de l'histoire et son honnêteté. L'histoire est plus *lisible*, car le récit s'appuie sur des conventions culturelles qui facilitent l'immersion (du Krazy Kat de George Herriman au Mickey de Walt Disney) tout en rendant supportable, à travers l'atténuation induite par cette métaphore, la lecture d'une tragédie humaine qui se situerait autrement aux limites du supportable. Elle est aussi plus *honnête*, car la métaphore visuelle souligne le double ancrage de la représentation dans le récit du père (qui remplit les fonctions de *récitant* et de *narrateur actorialisé*) et dans sa transposition graphique par le fils (qui est à la fois *monstrateur* et *narrateur fondamental*). Ce dernier point rejoint l'affirmation de Chatman selon laquelle les récits, indépendamment de leur substance, impliquent de tenir compte d'effets de modalisation et de l'existence potentielle de sources d'autorité, même si chaque média dispose de moyens différents pour signifier cette origine, qui ne recouvre pas nécessairement la figure d'un narrateur au sens étroit du terme, mais qui peut également impliquer l'auteur ou le graphiateur<sup>67</sup>.

Si, comme le soutenait Barthes, toute matière semble bonne à l'homme pour lui confier ses récits, et si l'on ne connaît pas de société qui serait totalement vierge d'artefacts narratifs, c'est de toute évidence parce que la narrativité est un phénomène ancré dans une compétence cognitive partagée par l'ensemble des êtres humains. Ainsi que nous l'avons vu, nous pouvons supposer que cette compétence est liée, d'une part, à notre capacité de nous projeter dans des mondes possibles distincts de

65. Jan Alber, « The Representation of Character Interiority in Film: Cinematic Versions of Psychonarration, Free Indirect Discourse and Direct Thought », dans Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, op. cit., p. 278.

66. Silke Horstkotte et Nancy Pedri, « Focalization in Graphic Narrative », *Narrative*, vol. 19, n° 3, 2011, p. 330-357.

67. Philippe Marion, *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

notre environnement immédiat<sup>68</sup> et d'imaginer des *histoires* qui se déroulent dans ces mondes narratifs. Par ailleurs, il est possible d'affirmer que l'expérience narrative possède deux caractéristiques incontournables : elle se déroule dans une temporalité qui lui est propre – c'est-à-dire distincte de celle des événements racontés – et, quand elle fait l'objet d'un *récit*<sup>69</sup>, elle est modalisée par l'artefact qui donne accès au monde raconté et qui détermine par conséquent la posture immersive du récepteur dans ce monde. Enfin, dans la mesure où il fait l'objet d'un échange culturel, le récit répond à des contraintes pragmatiques qui en déterminent la forme : dans le cas des récits que l'on peut qualifier de *mimétiques* parce qu'ils visent à produire une immersion dans le monde raconté<sup>70</sup>, l'intérêt dépend de la capacité du producteur de nouer et de dénouer une tension, qui structure séquentiellement l'intrigue en donnant du « relief »<sup>71</sup> à la représentation narrative et en orientant son déroulement.

Quand il s'agit de passer de la reconnaissance de ces quelques attributs fondamentaux à l'analyse des dispositifs narratifs qui les incarnent dans différents médias, il faut malgré tout résister à la tentation d'ériger en prototypes certaines formes narratives au détriment d'autres possibles. Pour échapper au verbo-centrisme de certaines approches, on pourrait d'ailleurs aller jusqu'à faire l'hypothèse que les capacités imitatives de nature graphique ou mimo-gestuelle des premiers êtres humains ont pu jouer un rôle aussi décisif que l'accès au langage dans l'émergence d'une compétence narrative. Dès lors une théorie du récit qui chercherait à rendre compte de phénomènes universaux renvoyant à notre condition d'*homo fabulator* se doit-elle d'adopter une approche *décentralisée* de la narrativité, ce qui implique non seulement d'élargir le spectre de l'analyse sur une échelle transhistorique et transculturelle, mais également de s'ouvrir à des approches transmédiées. Werner Wolf affirme ainsi que l'intermédialité peut « nous aider à éviter les généralisations unilatérales que l'on a pu observer dans les recherches mono-médiées antérieures<sup>72</sup> ».

J'espère avoir montré que les catégories de la voix, de la focalisation ou du point de vue, de même que celles qui concernent l'ordre, la durée ou la fréquence, demeurent potentiellement applicables pour une analyse du récit sur une échelle transmédiée, même si le poids et la nature de chacun de ces paramètres diffèrent d'une incarnation médiatique à l'autre. Il est en revanche évident que certains concepts à l'origine fondés sur des modèles littéraires ou linguistiques devront être redéfinis, en particulier la place que tient l'acte discursif d'un *narrateur*, qui a longtemps été jugé

68. Pour une approche transhistorique et transculturelle du phénomène des mondes possibles, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

69. A la suite de Gregory Currie, je distingue ici clairement le récit comme artefact culturel et l'expérience narrative, telle qu'elle peut se former dans le rêve, le souvenir, la projection ou l'imagination. Voir Gregory Currie, *Narrative and Narrators*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. xvii, 23-25 et 44.

70. Sur l'opposition entre récit *mimétique* et récit *informatif*, voir Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 31-36.

71. Pour une définition tensive de l'intrigue fondée sur une approche relevant de l'interactionnisme socio-discursif, voir Jean-Paul Bronckart, *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1996.

72. Werner Wolf, « Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts », *Word and Image*, vol. 19, n° 3, 2003, p. 193.

incontournable pour les approches *modales*. L'analyse transmédiatique de la *modalisation* souligne ainsi l'enchevêtrement souvent complexe entre les trois niveaux diégétiques (auteur, narrateur, personnage) et la difficulté de distinguer clairement les catégories de la « voix » et du « mode » suivant les représentations auxquelles on a affaire. D'une manière générale, il faudrait probablement réunir ces phénomènes autour d'une problématique renvoyant à la manière dont les vecteurs immersifs définissent des postures singulières dans le monde raconté, tout en renvoyant occasionnellement (mais pas toujours) à une autorité dont l'ancrage peut être réel ou fictif, intra- ou extradiégétique. De ce point de vue, et au prix de quelques réaménagements, le modèle gradualiste de Stanzel<sup>73</sup>, qui se fonde sur des pôles mettant plus ou moins en avant la médiation d'un narrateur, pourrait s'avérer plus souple que la typologie genettienne, comme le suggère d'ailleurs Fludernik<sup>74</sup>.

Par ailleurs, je n'ai pas évoqué l'importance, peut-être tout aussi décisive, des formes sérielles dans les médias modernes, ce qui pourrait nous conduire à réévaluer la façon dont nous définissons la forme et le fonctionnement du récit. Il apparaît évident que, dans un feuilleton, l'intrigue repose plus sur des stratégies discursives (par exemple, l'art d'interrompre le récit avant le dénouement) et sur les réactions des récepteurs confrontés aux incomplétudes du récit (qui peut impliquer une socialisation du sens, voire une tentative d'influencer le cours du récit en interagissant avec les producteurs), que sur la planification ou la structuration interne d'une histoire saisie dans sa globalité, ce qui fait voler en éclat l'opposition traditionnelle entre narratologies *thématique* et *modale*, ainsi qu'entre approches interne et externe de la narrativité<sup>75</sup>.

On peut cependant faire le pari qu'en travaillant sur la transférabilité des concepts narratologiques à différents médias nous enrichirons non seulement la compréhension de la manière dont chaque support conditionne la représentation narrative, mais également, sur une échelle élargie, la connaissance portant sur ce que tous les récits, quelle que soit la substance qui les incarne, ont en commun. C'est dans cet esprit d'élargissement et d'enrichissement réciproque que l'on peut encourager la prise de conscience de la dimension *mimétique* des représentations verbales – comme nous y invitent les sciences cognitives – et de la dimension *diégétique* des narrations dramatiques, visuelles ou audiovisuelles, comme nous y invite Gaudreault lorsqu'il rappelle que la mimésis « est et reste indéniablement une *diègèsis*, un *récit*, *diègèsis dia mimèseôs* dit Platon, soit *récit par le moyen de l'imitation*<sup>76</sup> ». Jan-Noël Thon, en élaborant sa théorie de la narrativité à partir de l'analyse comparée de récits qui s'incarnent dans des films, des bandes dessinées et des jeux vidéo, en arrive à cette conclusion :

Si l'on reconnaît qu'une partie significative de la culture médiatique contemporaine est définie par des représentations narratives, et si l'on accepte que l'examen de leurs

73. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative*, *op. cit.*

74. Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, *op. cit.*

75. Voir Anaïs Goudmand, « Narratologie du récit sériel », *Proteus*, n° 6, 2013, p. 81-89 ; Raphaël Baroni et François Jost (dir.), *Télévision*, n° 7, *Repenser le récit à travers les séries*, Paris, CNRS Editions, 2016.

76. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 61.

similitudes ainsi que de leurs différences peut aider à expliquer [...] les adaptations intermédiales et les franchises de divertissement [...] tout en contribuant à une meilleure compréhension générale des formes et des fonctions des productions narratives à travers les médias, il devient évident que les études médiatiques ont besoin d'une véritable narratologie transmédiac<sup>77</sup>.

*Université de Lausanne*

---

77. Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln (Neb.)-Londres, University of Nebraska Press, 2016, p. xviii.