



<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031-2790

La mimésis en tension

Entretien avec Raphaël Baroni

Propos recueillis par Romain BIONDA

Résumé

Dans son dernier ouvrage, *Les Rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017), Raphaël Baroni revient sur la conception dynamique de l'intrigue introduite dans *La Tension narrative* (Seuil, 2007) et *L'Œuvre du temps* (Seuil, 2009) pour en préciser les mécanismes textuels et les rouages verbaux. En adoptant une perspective rhétorique et monomédiale, il tente dans ce livre d'éclairer les liens entre différents dispositifs textuels (par exemple les jeux sur la focalisation, le choix des tiroirs verbaux, la caractérisation des personnages ou la segmentation chapitrée) et différents effets de lecture associés à la mise en intrigue et à l'immersion. Des exemples tirés des œuvres de Ramuz, de Gracq et de Robbe-Grillet facilitent le passage de la théorie à la pratique de l'analyse textuelle, tout en illustrant le raffinement potentiel des mécanismes de la tension narrative. Cet essai vise à renouveler les outils au service des études littéraires, tout en réfléchissant aux valeurs éthiques et esthétiques que l'on peut associer au suspense ou à la curiosité qui aimantent la lecture et nous immergent dans les mondes racontés. Dans cet entretien mené par Romain Bionda, le chercheur romand se penche sur un angle mort de sa réflexion, qui fait largement (et étrangement) l'impasse sur l'analyse de la tension narrative dans les textes dramatiques et les représentations théâtrales.

Pour citer cet article:

Romain Bionda, « La mimésis en tension. Entretien avec Raphaël Baroni, propos recueillis par Romain Bionda », *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 23, « *Seuils/ Paratexts*, trente ans après », s. dir. Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, mai 2019, 209-231.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITE DE DIRECTION – DIRECTIECOMITE

Anke GILLEIR (KU Leuven) – Rédactrice en chef – Hoofdredactrice
Beatrijs VANACKER (FWO-KU Leuven) – Co-rédactrice en chef – Hoofdredactrice
Elke D'HOKER (KU Leuven) David MARTENS (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk) Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés
Universitaires Saint-Louis)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL) Laurence VAN NUIJS (KU Leuven)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE REDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL) Michel LISSE (FNRS – UCL)
Anke GILLEIR (KU Leuven) Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL) Christophe MEUREE (FNRS – UCL)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven) Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Jan HERMAN (KU Leuven) Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Guido LATRÉ (UCL) Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Nadia LIE (KU Leuven) Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITE SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITE

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail) Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)
Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen) Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel) Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Mathilde LABBE (Université Paris Sorbonne)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford) Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen) Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Franca BRUERA (Università di Torino) Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
Christina MORIN (University of Limerick)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège) Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine) Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena) Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast) Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)
William M. DECKER (Oklahoma State University)
Ben DE BRUYN (Maastricht University)
Dirk DELABASTITA (Université de Namur)
Michel DELVILLE (Université de Liège)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

LA MIMESIS EN TENSION

Entretien avec Raphaël Baroni

Propos recueillis par Romain BIONDA

Romain BIONDA – Lors de la lecture de votre dernier livre, *Les Rouages de l'intrigue* (2017), j'ai été saisi une fois de plus par l'utilité de vos travaux de narratologue pour un domaine que vous laissez plus ou moins explicitement de côté : le théâtre. Pourriez-vous nous éclairer sur votre rapport à cet art ?

Raphaël BARONI – En effet, les œuvres théâtrales ouvrent des perspectives intéressantes que je n'ai encore fait qu'effleurer jusqu'à maintenant, et que j'ai même tenté d'esquiver par le passé. C'était d'ailleurs l'une des principales critiques qui m'avait été adressées par Françoise Lavocat dans son compte-rendu de *La Tension narrative* (2007). En tant que spécialiste du XVII^e siècle, elle a été évidemment surprise de constater la présence d'une « lacune sur le théâtre¹ », en dépit de l'ouverture transmédiatique du livre. Je discutais du fonctionnement de l'intrigue aussi bien dans la littérature qu'au cinéma, dans la bande dessinée, et même dans le *teasing* publicitaire, mais pas dans les formes dramatiques. Cette lacune était d'autant plus surprenante que la *tension narrative* était un dérivé direct de la notion de *tension dramatique*, qui s'applique autant à l'analyse des récits filmiques qu'à celle des représentations théâtrales, d'où elle émane. La fameuse « pyramide dramatique » de Gustav Freytag², qui peut être considérée comme l'un des ancêtres des « arcs narratifs » enseignés par les gourous du scénario à Hollywood, servait à décrire les formes théâtrales, et non romanesques. Par ailleurs, l'enracinement de ma réflexion dans la discussion aristotélicienne sur le *pathos* et la *catharsis* aurait pu me conduire à évoquer des exemples tirés du répertoire tragique. À cela, il faut ajouter que les questions relatives à l'intrigue se sont surtout posées, avant le XIX^e siècle, en relation avec le théâtre. Bref, on pourrait presque aller jusqu'à dire que l'application du modèle de la tension narrative à la littérature romanesque relève d'une extension tardive et discutable d'un concept forgé à partir des représentations théâtrales.

R. BIONDA – En effet, il me semble qu'avec votre *Tension narrative* (2007) vous avez exporté dans le champ « littéraire » une préoccupation toute « théâtrale », ou plutôt « dramatique », au sens où ce sont bien les drames qu'on a longtemps compris comme relevant par excellence de l'art de la « composition », ou plus spécifiquement de l'intrigue. Vous le dites d'ailleurs dans *Les Rouages de l'intrigue* : « J'ai [...] exclu [...]

¹ Françoise LAVOCAT, « La tension narrative », dans *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, en ligne, 2007 : www.fabula.org/revue/document3621.php.

² Gustav FREYTAG, *Technique of the Drama*, Chicago, Griggs, 1908.

[les] médias dans lesquels l'intrigue occupe une place centrale[, dont] le théâtre³ » (nous reviendrons ensuite sur les raisons qui vous y ont conduit). Il reste que vous conservez le terme « dramatique », que vous utilisez à plusieurs reprises pour qualifier certains « événements dramatiques⁴ » essentiels dans la configuration d'une « tension narrative ». Que pensez-vous de la concurrence des termes « dramatique » et « narratif » dans vos travaux ?

R. BARONI – Je me souviens que le choix terminologique de remplacer « tension dramatique » par « tension narrative » est intervenu assez tard dans la rédaction de ma thèse, sur la suggestion de Jean-Michel Adam. L'un de mes tout premiers articles utilisait d'ailleurs encore le terme « tension dramatique » pour référer à cet effet⁵, qui est désigné ainsi par différents auteurs sur lesquels je me suis appuyé. L'idée d'Adam était de remplacer le terme « dramatique » pour en généraliser la portée à toute forme de représentation narrative. Il faut reconnaître qu'Adam a beaucoup fait, à l'Université de Lausanne, pour élargir les corpus étudiés dans une perspective narratologique et linguistique. Sous son impulsion, des cours et des séminaires se sont penchés sur la publicité, le fait divers ou la bande dessinée, en accordant une grande importance aux interactions entre texte et image. En ce sens, c'est un vrai précurseur des approches multimodales et de la narratologie transmédiée, et nous sommes nombreux aujourd'hui à lui être redevables pour cette ouverture⁶. Mais évidemment, comme vous le suggérez, ce que l'on gagne en extension du concept, on le perd en épaisseur historique. Le terme « tension dramatique » avait la vertu de rappeler que les questions relatives aux liens entre mise en intrigue et effets passionnels ont d'abord été débattues en relation avec le théâtre, avant d'essaimer dans le domaine des études cinématographiques. Les gourous du scénario n'ont fait que piller Aristote. C'est la raison pour laquelle l'intrigue en trois actes, le brusque renversement de fortune, l'arc dramatique, ou encore le *climax* du dénouement, sont passés directement du discours poétique sur le théâtre à celui de stéréotypes hollywoodiens. Je pense que cette affinité entre la tension narrative et les formes dramatiques ou cinématographiques tient à leurs caractéristiques médiatiques, à la concentration de l'action mise en scène et au caractère « homochrome » de la représentation, pour reprendre un terme introduit par Philippe Marion⁷. J'entends par là le fait que le public est soumis à une temporalité narrative sur laquelle il n'a pas prise, ce qui amplifie inévitablement le sentiment de suspense, puisqu'au contraire du lecteur il lui est impossible de sauter des pages pour anticiper le dénouement.

Par ailleurs, il faut reconnaître que la littérature romanesque offre des représentations très hétérogènes du point de vue de la textualité, ce qui fait d'ailleurs

³ Raphaël BARONI, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 20 et 21.

⁵ *Id.*, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », dans *Littérature*, n° 127, 2002, p. 105-127.

⁶ Je pense notamment aux membres du Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD : <http://wp.unil.ch/grebd/>) et du Pôle de recherche en narratologie transmédiée (NaTRans : <http://wp.unil.ch/narratologie/>) : en particulier, à part moi, à Danielle Chaperon et à Alain Boillat, qui analysent sous un angle narratologique non seulement la bande dessinée, mais aussi le théâtre et le cinéma.

⁷ André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

partie de son intérêt spécifique. Certains romans de Houellebecq, par exemple, ressemblent davantage à des traités de sociologie qu'à des récits au sens strict du terme. Cela se remarque lorsque ses romans sont mis en scène. Pour le metteur en scène Julien Gosselin, *Les Particules élémentaires* s'énoncent comme des monologues adressés au public par des personnages interchangeables, ce qui est certes fascinant, mais en réalité assez peu « dramatique ». Il me semble que c'est la raison pour laquelle ses romans sont pratiquement inadaptables au cinéma, du moins dans les formats classiques du film narratif⁸. Bref, vous voyez que l'analyse comparée des médias et celle des adaptations ouvre des voies fécondes pour l'analyse de ce phénomène transmédiatique. La mise en intrigue et la tension qui en découle demeurent selon moi des phénomènes que l'on retrouve dans toutes les formes narratives que j'appelle « mimétiques », mais il y a évidemment des affinités plus marquées avec certains médias. Difficile par exemple de penser au cinéma sans lui associer une forme quelconque de suspense, alors que la bande dessinée ou la littérature semblent moins consubstantiellement liées à cet effet.

R. BIONDA – Nous reviendrons sur la question du transmédiatique et des adaptations, qui s'avère à mon sens centrale pour qui veut comprendre l'art théâtral. Mais d'abord, puisque vous terminez par la mention des « formes » que vous appelez « mimétiques », on peut rappeler que vous invitez à distinguer entre les récits « informatifs » et les récits « mimétiques ». Vous proposez l'idée que, sur un plan *fonctionnel* (à distinguer du plan formel), les premiers donnent à lire une « configuration [...] qui permet une saisie globale des événements et leur interprétation », et les seconds visent au contraire à produire une « tension [...] qui joue sur une réticence intentionnelle dans la représentation des actions⁹ ». En clair, les premiers seraient « idéalement coopératif[s]¹⁰ » tandis que les seconds le seraient moins, en tout cas « du point de vue de leur efficacité à transmettre une information¹¹ ». Ce sont ces derniers qui présentent selon vous une « intrigue », apte à créer chez le lecteur, « un intérêt narratif qui se caractérise par un sentiment de suspense, de curiosité ou de surprise¹² ». Cette distinction entre récits « informatifs » et récits « mimétiques » ou « intrigants » fonde une grande partie de vos recherches. Elle a donné les très stimulants résultats que l'on sait en littérature et ailleurs : on peut penser par exemple au débat récemment relancé sur les rapports entre l'écriture littéraire et l'écriture historique¹³. Mais pourquoi parler de récits « mimétiques » pour qualifier les récits à intrigue ? Ce terme n'est pas des plus simples...

R. BARONI – J'avoue continuer à hésiter sur la terminologie à adopter lorsque j'oppose le « récit mimétique » à une forme narrative opposée, dont la fonction première serait au contraire de transmettre aussi efficacement que possible une

⁸ La dernière adaptation à l'écran d'un texte de Houellebecq, *Rester vivant : méthode*, adopte un format plus expérimental, moins narratif, qui correspond certainement mieux à l'univers houellebecquien.

⁹ R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Id.*, « Coopération littéraire », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2004 : http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26eacute%3Bration_litt%26eacute%3Braire.

¹² *Id.*, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Id.*, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et Récit* de Paul Ricœur », dans *Poétique*, n° 163, 2010, p. 361-382.

information, de configurer un savoir ou d'expliquer les événements racontés. J'ai utilisé ailleurs d'autres termes, tels que « récit immersif », ou « récit intrigant ». Comme il s'agit d'entités théoriques définissant des pôles entre lesquels se répartissent les formes narratives, et non de genres historiquement attestés, que l'on pourrait rattacher à des désignations enregistrées par le langage ordinaire, le choix de l'étiquette n'est pas fondamental à mes yeux. Je suis néanmoins conscient des risques de malentendus que peut entraîner l'usage d'un terme aussi connoté que « mimétique ». Dans le sens que je lui donne, ma conception du « mimétique » est plus proche d'Aristote que de Platon, et je m'inscris aussi dans les perspectives narratologiques de Marie-Laure Ryan¹⁴, de Monika Fludernik¹⁵, et des approches cognitives dites « de seconde génération¹⁶ ». Ainsi que le résume John Pier, l'idée forte défendue par Fludernik est que « la narrativité n'est pas définie par l'intrigue, comme c'était le cas dans les anciennes théories structurales du récit, mais par l'expérientialité¹⁷ ». Elle définit cette dernière comme « l'évocation quasi-mimétique de l'expérience de la vie réelle¹⁸ ». Fludernik conçoit par ailleurs la mimésis « non pas comme l'imitation de la réalité mais comme la projection d'une structure sémiotique que les lecteurs reconstruisent comme une réalité fictive¹⁹ ».

Cette centration sur l'expérience immersive ouvre des perspectives passionnantes pour la narratologie contemporaine, qui peut ainsi lier les formes narratives à la manière dont les lecteurs se projettent dans les mondes racontés, mais cela contraint en même temps Fludernik à situer en dehors du périmètre de la narratologie naturelle les formes narratives non-immersives, qu'elle juge plus élémentaires. Selon elle, il faut « faire une distinction entre la forme minimale d'un simple compte-rendu des événements (*report*) et une narration à plus grande échelle (*narrative storytelling*) », et elle poursuit en expliquant que « le compte-rendu sert simplement à résumer ou à présenter les faits dans une affaire, à fournir des informations. Il est fondé sur une expérience de seconde main ou sur un résumé d'une expérience directe rendue de façon non-expérientielle. Il est donc pleinement corrélé avec l'objectivité, la distance et le sens que l'on peut tirer d'une histoire²⁰ ».

Dans mon dernier livre, j'affirme que la mise en intrigue est le propre des récits mimétiques, et que ces derniers s'opposent à une autre forme de narrativité : celle des récits informatifs. En cela, en dépit de nombreuses convergences, mon point de vue diffère sensiblement de celui de Monika Fludernik sur deux points importants. Comme je l'ai déjà suggéré, pour elle, l'expérience mimétique est plus essentielle, dans les jugements concernant la narrativité, que la trame chronologique et causale des événements racontés, qu'elle rattache à une définition « classique » de

¹⁴ Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

¹⁵ Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996.

¹⁶ Karin KUKKONEN et Marco CARACCILO, « Introduction: What is the "Second Generation?" », dans *Style*, vol. 48, n° 3, *Cognitive Literary Study: Second Generation Approaches*, dir. *id.*, 2014, p. 261-274.

¹⁷ John PIER, « Two Decades after the Publication of Monika Fludernik's *Towards a 'Natural' Narratology*: Introduction to the Forum », dans *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, n° 16, 2018, p. 239-242, ici p. 239.

¹⁸ M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, *op. cit.*, p. 12 ; ma traduction.

¹⁹ J. PIER, « Two Decades after the Publication of Monika Fludernik's *Towards a 'Natural' Narratology*: Introduction to the Forum », art. *cit.*, p. 239.

²⁰ M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, *op. cit.*, p. 71 ; ma traduction.

l'intrigue. En cela, je suis pleinement d'accord avec elle. C'est ce qui explique qu'une peinture puisse être très narrative en ne montrant pourtant qu'un seul instant figé, mais néanmoins porteur d'une histoire virtuelle, que Lessing appellerait un « instant fécond²¹ ». Dans la redéfinition fonctionnelle de l'intrigue à laquelle j'adhère, cette dernière renvoie en premier lieu à une fonction : la création d'un effet de suspense ou de curiosité orientant l'attention vers un dénouement virtuel. J'associe donc de manière fondamentale cette *intrigue intrigante* à ce que Ryan définirait comme une expérience temporelle immersive²², et ce n'est que dans un second temps que cette intrigue, qui se manifeste phénoménalement à travers une tension orientée vers un dénouement potentiel, peut éventuellement se développer en une structure événementielle ou actantielle. En cela, je m'inscris dans le prolongement des travaux de Hilary Dannenberg, qui voit l'intrigue dans son aspect non résolu comme une « matrice de virtualités ontologiquement instable », au lieu de restreindre sa définition à la configuration finale, qui établit (éventuellement, mais pas toujours) une « constellation d'événements cohérente et définitive²³ ». Il y a donc, à mes yeux, une complémentarité et non pas opposition entre ces deux critères définissant la narrativité : l'expérience simulée et la mise en intrigue. Car un récit immersif, qui tente de situer la narration au raz d'une expérience chargée émotionnellement, débouche à mon avis nécessairement sur la création d'une tension orientée vers un dénouement éventuel. Que le développement ultérieur finisse par produire, *in ultimas res*, une configuration temporelle et causale demeure secondaire. Les critères d'expérientialité et de mise en intrigue (quand cette dernière est définie fonctionnellement) ne constituent donc pas, à mes yeux, deux manières radicalement différentes de définir la narrativité, mais deux aspects intrinsèquement liés de la narrativité mimétique.

Par ailleurs, en basant sa définition de la narrativité sur les seuls récits mimétiques, Fludernik restreint considérablement le périmètre de la narratologie, alors qu'à mon avis, il serait plus intéressant de tenir compte d'un prototype narratif opposé, auquel se rattachent les récits qui présentent les événements de façon non-expérientielle, qui cherchent à établir avec objectivité les faits dans une affaire, à s'appuyer sur un certain recul pour chercher à dégager le sens des événements. On retrouve ici les critères utilisés par Fludernik pour définir ce qu'elle appelle un « *report* ». Il me semblerait discutable, à la suite des travaux de Hayden White²⁴ ou de Paul Ricœur²⁵, d'exclure l'historiographie du champ de la théorie du récit²⁶. Il faudrait alors exclure également les nouvelles véhiculées par la presse quotidienne ou par les médias audio-visuels. Ainsi que l'a montré Marc Lits²⁷, quand les journalistes cherchent à informer le public ou à expliquer les événements de

²¹ À ce sujet, je renvoie à R. BARONI, « Le récit dans l'image. Séquence, intrigue et configuration », dans *Image [e] Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 272-294, également en ligne : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136>.

²² Sur l'immersion temporelle, voir M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 156.

²³ Hilary DANNENBERG, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008, p. 13 ; ma traduction.

²⁴ Hayden WHITE, *L'Histoire s'écrit*, éd. et trad. Philippe Carrard, Paris, Sorbonne, 2017.

²⁵ Paul RICŒUR, *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points », 1983.

²⁶ Ainsi qu'elle le reconnaît, Monika FLUDERNIK « exclut provisoirement l'écriture historique du domaine central de la narrativité prototypique, dans la mesure où l'historiographie consiste en un simple calibrage d'événements qui sont ensuite rapportés comme des faits historiques » (*id.*, *Towards a Natural Narratology*, *op. cit.*, p. 26 ; ma traduction).

²⁷ Marc LITS, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

l'actualité, ils produisent des configurations narratives plus ou moins complexes, que l'on peut rapprocher de l'opération de « mise en intrigue » telle que la définissait Paul Ricœur. Les récits que j'appelle « informatifs » ne cherchent donc pas à intriguer ou à immerger le lecteur dans le plan de l'histoire, mais ils visent à rendre compte d'un événement en le rendant plus compréhensible, que ce soit en explicitant l'enchaînement chronologique et causal des faits, ou en rattachant ceux-ci à des cadres interprétatifs plus englobants qui les rendent signifiants. J'ai essayé de montrer le profit que l'on peut tirer d'une analyse comparée de différentes versions d'un même événement, par exemple les attentats du 13 novembre 2015 à Paris, qui peuvent être racontés alternativement de manière informative, immersive, ou immergée dans l'actualité²⁸.

Pour résumer, nous aurions une *narrativité élémentaire*, qui se définirait simplement par la construction d'une référence à des événements de nature anthropomorphe situés dans un espace-temps distinct de la situation communicative, et à partir de cette forme élémentaire on pourrait distinguer deux formes de narrativité plus spécifiques : d'un côté il y aurait une *narrativité mimétique*, fondée sur la construction d'une expérience simulée et la mise en tension du récit, de l'autre on trouverait une narrativité qui se conforme aux genres *explicatifs* ou *informatifs*. Entre ces deux pôles extrêmes, il y a évidemment de nombreuses formes intermédiaires renvoyant à des genres dont les traits spécifiques restent à explorer.

R. BIONDA – Et pourquoi laisser de côté le terme de « fiction » ?

R. BARONI – C'est un point fondamental à mes yeux, car la plupart des travaux portant sur les récits mimétiques, de Kendall Walton à Dorrit Cohn en passant par Jean-Marie Schaeffer, ont abordé la question de l'immersion dans un monde possible en traitant ce phénomène comme s'il s'agissait du fondement d'une théorie de la fiction²⁹. Fludernik insiste elle-même, dans une perspective constructiviste, sur « la nature artificielle, inventée et fictionnelle du mimétique³⁰ ». À mes yeux, il y a là une restriction qui ne correspond pas aux usages effectifs des récits immersifs, puisque ces derniers se rencontrent très souvent dans des genres factuels, non seulement dans le journalisme narratif, mais aussi dans les (auto)biographies, les témoignages ou certains genres historiques à visée didactique. Ainsi que le souligne Ryan, « étant donné que la classe des textes mimétiques [*mimetic texts*] inclut aussi bien la fiction que la non-fiction, la notion de monde textuel ne fait pas de distinction entre les mondes qui existent réellement en dehors du texte et ceux qui sont créés par lui. Les textes mimétiques, aussi bien fictionnels que non fictionnels, invitent le lecteur à imaginer un monde sous la forme d'une réalité physique, autonome,

²⁸ Raphaël BARONI, « Face à l'horreur du Bataclan : récit informatif, récit immersif et récit immergé », dans *Questions de communication*, n° 34, 2018, p. 107-132. Sur les récits journalistiques immergés dans l'actualité, qui correspondent au genre des « feuilletons médiatiques », voir *id.*, « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », dans *Belphegor*, n° 14, *Sérialités*, dir. Matthieu Letourneux, en ligne, 2016 : <https://belphegor.revues.org/660>.

²⁹ Kendall WALTON, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 ; Dorrit COHN, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001 ; Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1990.

³⁰ M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, *op. cit.*, p. 10 ; ma traduction.

meublée d'objets palpables et peuplée d'individus de chair et de sang³¹. » Dans mon dernier livre, je cite aussi Jean-Marie Schaeffer, qui a élargi le périmètre de ses recherches initiales en affirmant que les « processus simulationnistes immersifs³² » ne doivent pas nécessairement être considérés comme fictionnalisants. Il ajoute cependant que les fictions ont un potentiel immersif beaucoup plus grand que les récits factuels, car elles ne sont pas soumises à « une activité de “*monitoring*” critique quant à la valeur de vérité du contenu transmis narrativement³³ ». À une époque marquée par un discours critique mettant en cause les « *fake news* », je pense nécessaire de ne pas contribuer à brouiller les frontières entre fait et fiction³⁴, en affirmant par exemple que toutes les narrations immersives seraient nécessairement inventées de toutes pièces. La différence se situe à mon avis en amont de la mise en intrigue, dans le sérieux que mettent les narrateurs à se documenter quand il s'agit de reconstituer des événements qui se sont réellement déroulés. Il existe une déontologie du journalisme immersif, qui bénéficie souvent d'un plus grand recul que les nouvelles véhiculées par la presse quotidienne – c'est du moins ce que montre Marie Vanoost, qui est allée interroger les pratiques de ces journalistes qui pratiquent le *literary journalism*³⁵. Reste que, indéniablement, le potentiel immersif des récits fictionnels demeure inégalable, car la construction d'une scène imaginaire n'est soumise à aucune contrainte externe, si ce n'est le talent de l'écrivain. C'est la raison pour laquelle la fiction littéraire demeure l'étalon et le prototype de la narrativité mimétique.

R. BIONDA – Tout cela n'explique que partiellement pourquoi, tout en plaçant pour une « narratologie transmédiée » ici³⁶ et ailleurs³⁷, vous avez laissé le théâtre de côté dans vos trois ouvrages *La Tension narrative* (2007), *L'Œuvre du temps* (2009) et *Les Rouages de l'intrigue* (2017)³⁸. Cette mise à l'écart trouve-t-elle sa raison dans l'existence d'obstacles à l'étude du théâtre dans le cadre d'une telle narratologie ?

R. BARONI – Je peux mentionner deux raisons principales, dont j'avais plus ou moins conscience à l'époque. Premièrement – et cela, j'en avais parfaitement conscience –, je manquais totalement d'érudition dans le domaine du théâtre. Certes, on peut inférer la dynamique de l'intrigue à partir d'un texte dramatique, mais il est évident que cette dernière ne se manifeste véritablement que lorsqu'elle est mise en

³¹ M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 92 ; ma traduction.

³² J.-M. SCHAEFFER, « Immersion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 225-248, ici p. 246.

³³ *Idem.*

³⁴ Sur cette frontière, je renvoie évidemment à l'étude de Françoise LAVOCAT, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

³⁵ Marie VANOOST, « Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot », dans *Diegesis*, vol. 2, H. 2, *Erzählen im Journalismus*, en ligne, 2013 : <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/135/167>.

³⁶ « Il ne faudrait pas conclure de cette exclusion à un défaut d'intérêt de ma part ou à un mépris pour ces objets. Bien au contraire, je suis convaincu qu'il est nécessaire d'ouvrir l'étude du récit à l'ensemble des formes narratives, qu'elles soient élitistes ou populaires, expérimentales ou conventionnelles, littéraires ou extralittéraires, verbales ou visuelles, analogiques ou numériques. » (R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 19)

³⁷ *Id.*, « Pour une narratologie transmédiée », dans *Poétique*, n° 182, 2017, p. 155-175, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm>.

³⁸ *Id.*, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007 ; *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009 ; *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*

scène et qu'elle est portée par le jeu des comédiens. Cela induit un niveau supplémentaire de complexité, ainsi que l'illustrent vos travaux³⁹. On peut avoir des mises en scène d'un même texte dramatique qui visent à intensifier la tension inhérente aux actions et aux dialogues, alors que d'autres pourront au contraire la neutraliser, ce qui fait de la dynamique de l'intrigue un caractère seulement potentiel du texte dramatique. J'insiste depuis longtemps sur le fait que l'on a une compréhension limitée ou biaisée des mécanismes de l'intrigue quand on se situe au seul niveau de l'analyse des actions ou des discours des personnages : il faut aussi tenir compte de la manière dont ces actions sont représentées pour comprendre comment ces dernières sont susceptibles de nouer ou de dénouer une tension dans le public. Or, pour analyser en détail une telle « mise en scène » de la tension narrative au théâtre, il faudrait disposer de compétences et d'outils qui me font encore défaut.

Par ailleurs, ainsi que le relevait également Françoise Lavocat, mon propos s'ancrait dans une réflexion plus narratologique que fictionnelle⁴⁰, et cela posait quelques problèmes pour aborder les représentations théâtrales. On sait que Gérard Genette a longtemps contesté la dimension narrative des arts mimétiques⁴¹ : selon lui, pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait un narrateur, et par conséquent, une approche narratologique ne pourrait théoriquement s'appliquer au théâtre que dans la mesure où on analyserait un récit enchâssé dans la représentation scénique, c'est-à-dire un énoncé narratif produit par un personnage appartenant à l'univers diégétique. Théoriquement, on pourrait adresser la même critique aux représentations filmiques ou bédéiques : toujours selon Genette, il faudrait limiter l'approche narratologique à l'analyse des récits intradiégétiques ou, à la rigueur, aux représentations audio-visuelles ou graphiques incluant une voix-over ou un récitatif. Pourtant, les travaux de chercheurs tels que Seymour Chatman, André Gaudreault, François Jost, Thierry Groensteen, Philippe Marion ou Jan Baetens ont amplement démontré l'opérabilité de la narratologie au-delà du périmètre des récits verbaux. D'ailleurs, la narratologie transmédiatique est aujourd'hui en plein essor⁴². Malheureusement, on ne peut pas en dire autant de la narratologie théâtrale, qui demeure encore embryonnaire, malgré les travaux très prometteurs que l'on doit notamment à Danielle Chaperon⁴³ ou à vous-même.

³⁹ Romain BIONDA, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

⁴⁰ « L'auteur n'aborde pas cette question par le biais de la fictionnalité (même s'il mentionne un certain nombre de travaux appartenant à ce champ théorique). Il articule la narratologie classique [...] avec les apports des recherches contemporaines sur la lecture, perspective reliée, quoique assez lâchement, aux conceptions de muthos et de catharsis aristotéliennes. » (Fr. LAVOCAT, « La tension narrative », art. cit.)

⁴¹ Il faut prendre ici le terme « mimétique » dans son sens platonicien, qui oppose la narration purement « diégétique » (c'est-à-dire liée à une narration verbale) à des formes incluant différents degrés d'imitation, le théâtre étant considérée comme une narration par l'imitation (*diegesis di mimeseos*). J'ai discuté ce point dans un article récent : R. BARONI, « Pour une narratologie transmédiatique », art. cit.

⁴² Voir par exemple M.-L. RYAN, « Transmedial Storytelling and Transfictionality », dans *Poetics Today*, vol. 34, n° 3, 2013, p. 361-388.

⁴³ Voir par exemple Danielle CHAPERON, « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », dans *Études de lettres*, n° 308, *Penser le théâtre*, dir. Michael Groneberg, 2018, p. 47-62, également en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/1082>

À l'époque, il me semblait donc assez difficile d'élargir la perspective au-delà des formes narratives déjà clairement identifiées comme telles. Mais ce point aveugle me semble aujourd'hui d'autant plus regrettable que je suis de plus en plus convaincu par l'hypothèse qui voudrait que les arts scéniques, ou « l'imitation » au sens le plus trivial du terme, aient été le berceau des arts narratifs ou de la fiction. C'était la conviction aussi bien d'Aristote que du philosophe Kendall Walton⁴⁴. À mon avis, pour qu'il y ait *récit* au sens fort du terme, c'est-à-dire une narration mimétique caractérisée par une mise en intrigue, il faut franchir un seuil minimal à partir duquel il devient possible de s'immerger dans le monde raconté, de se construire mentalement une représentation « scénique » des événements, ce qui se traduit, dans le domaine des récits verbaux, par le phénomène que les linguistes ont appelé le *deictic shift*, un réancrage du récit dans la *deixis seconde* du monde raconté⁴⁵. C'est aussi ce que le linguiste Karl Bühler⁴⁶ appelait une « *deixis am Phantasma* ». De cette manière, le récit verbal crée en quelque sorte une mise en scène mentale des événements racontés, qui s'appuie sur des vecteurs d'immersion spécifiques, certes indirects, mais qui peuvent néanmoins être aussi puissants que ceux mobilisés par les arts scéniques, graphiques ou audio-visuels. C'est la raison pour laquelle, dans mon dernier livre, j'ai pris le risque d'ajouter le terme « mimétique » à ce genre de récits immersifs, pour les opposer aux narrations davantage préoccupées par la transmission d'une information ou d'un savoir concernant les événements racontés.

R. BIONDA – Votre hypothèse concernant les arts mimétiques a bien retenu mon attention : elle mérite des développements que je lirais volontiers, notamment au sujet de ce que vous appelez ici « une mise en scène mentale ».

En attendant, j'aimerais embrayer sur ce que vous dites du « niveau supplémentaire de complexité » induit par le théâtre par rapport aux autres arts – ce sera un peu long, mais l'*excursus* qui suit me semble à propos. Je me demande si cette complexité n'est pas partagée par tous les objets résultant d'une adaptation transartistique (un film adapté d'un roman, une bande dessinée adaptée d'un film, *etc.* ; question que vous évoquiez d'ailleurs plus haut en parlant des romans de Houellebecq) ou qui en programme une, même si le théâtre peut offrir des configurations assez spécifiques.

Je m'explique : le problème principal avec le théâtre tient à mon sens au fait que nous faisons face à au moins trois œuvres qui peuvent porter le même titre (p.ex. *Macbeth*) : l'œuvre *littéraire*, l'œuvre *spectaculaire* et l'œuvre *théâtrale*. Pour aller vite, on peut dire que les deux premières consistent idéalement pour l'une dans le texte⁴⁷, pour l'autre dans le spectacle⁴⁸. Le texte et le spectacle sont deux objets à fonction esthétique, souvent créés par le même auteur ou la même autrice, mais ils

⁴⁴ K. WALTON, *Mimesis as Make-Believe*, *op. cit.*

⁴⁵ Voir Judith F. DUCHAN, Gail A. BRÜDER & Lynn E. HEWITT, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

⁴⁶ Karl BÜHLER, *Théorie du langage* (1934), trad. Didier Samain, Marseille, Agone, 2009.

⁴⁷ Ou plutôt : transcende le dossier génétique et les différentes versions, sans compter que cette œuvre littéraire peut être « manifestée », pour le dire dans les mots de Genette (*L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* [1994]. *La Relation esthétique* [1997], Paris, Seuil, 2010), par une pluralité d'objets qui ne sont pas uniquement des textes.

⁴⁸ Ou plutôt : transcendent l'ensemble des représentations, toutes différentes, d'un « même » spectacle, et tous les objets qui le manifestent.

fonctionnent différemment : ce sont des créations distinctes, et à distinguer. Or voilà que la troisième œuvre transcende les deux objets « texte » et « spectacle » : le plus souvent, l'un des deux objets fait signe vers l'autre, et les deux objets sont appréhendés comme appartenant à une même œuvre. En d'autres termes, une « relation transesthétique⁴⁹ » peut être prescrite et les divers résultats de cette prescription sont alors compris comme autant d'exécutions de l'œuvre (au singulier). Les diverses controverses autour de la fidélité d'une adaptation vis-à-vis de l'objet d'origine me semblent partager le présupposé qu'il y aurait là une « même » œuvre, tandis que les reproches faits aux personnes se posant la question de la fidélité partagent souvent un présupposé inverse : il y aurait là deux œuvres différentes et donc la « fidélité » serait une notion vaine (la prescription ne donnerait pas lieu à une exécution de l'œuvre mais à *autre chose* — je n'entre pas dans le détail des diverses tentatives pour expliquer dans quoi consisterait cette chose).

Ce phénomène des trois œuvres (littéraire, spectaculaire et théâtrale) et des deux objets (texte et spectacle) est troublant, parce qu'on pense souvent parler de la même œuvre (*Macbeth*) alors que ce n'est forcément pas le cas : tel spectateur parle du spectacle, tel autre du texte, tel autre du spectacle *en tant qu'il met en scène le texte*, tel autre du texte qu'il n'a pas lu mais qu'il abstrait du spectacle, tel autre des deux objets à la fois et d'une autre mise en scène inspirée du texte qu'il a vue au préalable mais qu'il oublie de mentionner explicitement dans son discours, *etc.* Bref : outre le dialogue de sourds généré, cela a des incidences majeures sur ce qu'on peut appeler avec François Rastier la « vérité du récit » et constitue à mon sens le facteur principal de la complexité que vous évoquiez⁵⁰.

À l'université, c'est sans doute en raison de cette relation transesthétique prescrite que, comme Jean-Pierre Ryngaert le rappelle, la « pratique [est] désormais courante, dans l'étude du texte, de se référer à la représentation comme à une partie manquante qui viendrait expliquer le texte et l'éclairer⁵¹. » Il s'en suit que même dans une approche très attentive du texte en lui-même, où il s'agit pour J.-P. Ryngaert de « ne jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte », le chercheur fournit des « analyses d[e] textes envisagées comme autant de pistes dont la scène aura à tenir compte ou qu'elle récusera, et [...] entièrement tournées vers la pratiques scénique à venir⁵² ». Cette dernière manière de lire le théâtre, que j'appelle la lecture *au futur simple*, par opposition aux lectures *au passé* et *au futur antérieur*, qui convoquent des représentations qui ont existé, est très féconde. Mais ce n'est pas la seule : l'usage « déviant » consistant dans le fait de lire du théâtre en solitaire et silencieusement, en le considérant comme de la littérature, sans mobiliser un passé et/ou un futur scéniques, est à prévoir, bien qu'il ait été vigoureusement combattu par Anne Ubersfeld

⁴⁹ Voir Bernard VOUILLOUX, *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997.

⁵⁰ Ladite « vérité du récit » au théâtre consiste au moins en une « vérité du texte » et une « vérité du spectacle », qui ne sont pas nécessairement les mêmes et qui peuvent par ailleurs interagir entre elles dans la tête des diverses personnes qui les considèrent. Sur ce point, voir « La vérité du drame », art. cit. J'ai essayé de réfléchir ailleurs à ce qu'il convient d'appeler les « réceptions croisées » (un lecteur voit un spectacle ; un spectateur lit un texte) : « Le rôle de la "valeur opérable" dans l'appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 34, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/narratologie/9122>.

⁵¹ Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2008, p. 17.

⁵² *Ibid.*, p. 1.

(notamment)⁵³, qui jouit d'une stature chez les théâtrologues qui est comparable à celle de Genette chez les littéraires. Cet usage déviant est directement lié au fonctionnement artistique et opéral possible des textes de théâtre⁵⁴. Il est d'autant plus possible que la « prescription transesthétique » des textes dramatiques est parfois feinte, et souvent indécidable aujourd'hui – pour une infinité de raisons⁵⁵ – et que les textes sont, quoi qu'on dise, édités pour des lecteurs... Ces indéterminations constituent un phénomène que je refuse d'écarter d'un revers de main. Elles sont même centrales si l'on veut s'entendre sur ce qu'est ou peut être un « texte dramatique », dans la mesure où il existe de nombreux textes au mode dramatique (dialogués) et de nombreux autres relevant d'un genre dramatique (nœud et dénouement, tension, thèmes) qui ne sont pas des textes de l'art dramatique (ce ne sont pas des textes de théâtre), mais qui peuvent facilement être lus comme tels⁵⁶. Bref : les manières de lire sont en partie indépendantes des textes lus, et dans le cas des textes de théâtre cela s'explique.

Tout cela pour dire que l'intrigue est tout à fait « lisible » dans un texte dramatique, mais à condition de s'entendre sur l'œuvre dont on veut parler, et sur la

⁵³ « Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. » (Anne ÜBERSFELD, *Lire le théâtre I* (1977), 2nd éd., Paris, Belin, 1996, p. 17.) Elle redit en quelque sorte ce que Henri Gouhier a affirmé pendant plus de cinquante ans, dès 1943 avec *L'Essence du théâtre*, livre fondateur pour les études théâtrales, dans lequel il indiquait dès son premier chapitre : « On ne lit pas *Bérénice* ou une comédie de Musset comme un roman » (Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre* [1943], 2nd éd. [1968], Paris, Vrin, 2002, p. 24).

⁵⁴ Voir un article précédent intitulé « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.

⁵⁵ Voici des exemples. Devant le *Jeu de Pierre de la Broce* (XIII^e s.), on peut se demander dans quelle mesure il s'agit bien de théâtre (voir Marie BOUHAÏK-GIRONES, « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre médiéval ? Réflexions autour du *Jeu de Pierre de La Broce* [XIII^e s.] », dans Catherine Emerson, Mario Longtin et Adrian Tudor [dir.], *Drama, Performance and Spectacle in the Medieval City: Essays in Honor of Alan Hindley*, Louvain, Peeters, 2010, p. 373-390). *Idem* devant les *Plays* de Margaret Cavendish (1668) ou d'autres textes du XVII^e siècle : « Loin d'être considéré comme inadapté à la lecture, le genre dramatique est [...] choisi par certains auteurs pour donner plus de vivacité et d'efficacité à leur texte. La représentation est remplacée par une mise en page caractéristique, qui distingue le théâtre des autres genres littéraires. Avec la forme dialoguée, la division en actes et la liste des personnages, les didascalies deviennent une marque de théâtralité signalant plus ou moins précisément les virtualités scéniques du texte. » (Véronique LOCHERT, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 313-314.) Quand Ludovic Vitet écrit *Les Barricades* (1826), mis en page à la manière d'une pièce de théâtre, il précise dans l'avant-propos que « [c]e n'est point une pièce de théâtre que l'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous la forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame » (Paris, Brière, 1826). À la même époque, les « scènes » notamment dialoguées fleurissent dans la presse et un « théâtre » comme celui de Mérimée serait, malgré le terme utilisé, « un théâtre à lire » (Xavier BOURDENET, « Introduction », dans *id.* et Florence Naugrette (dir.), *Mérimée et le Théâtre*, Publications numériques du CÉRÉDi, en ligne, 2015 : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?introduction-297.html>). Assurément, les passages dialogués avec didascalies de l'*Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire (1909) ou du *Monoplan du Pape* de Marinetti (1912) ne sont pas du théâtre, pas plus que l'épisode « Circé » dans *Ulysse* de Joyce (1918-1922), même si Graham McLaren a mis en scène le roman à l'Abbey Theatre (2017), ou, plus près de nous, que *Conférence avec projection* dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Eric Chevillard (1999). Mais ils capitalisent, au moins indirectement, sur les diverses manières dont on a pu lire le théâtre (la lecture est une activité à historiciser et à contextualiser) – en tout cas aujourd'hui. Devant les trois « pièces » et le « journal » de la première version imprimée du *Cycle des résurrections* d'Angélica Liddell (trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2014), on est au contraire déconcerté de ne pas trouver la version jouée de l'*Épître de saint Paul aux Corinthiens* — en fait disponible dans deux éditions ultérieures très différentes l'une de l'autre (il existe encore une troisième version du texte dans une quatrième édition), le tout en français et/ou en espagnol. Il reste qu'aucune des versions ne contient de didascalie, alors que l'action scénique revêt une importance capitale pour l'œuvre spectaculaire, en prenant sur scène le relais du texte à maintes reprises.

⁵⁶ Voir un autre article précédent : « Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

*valeur opérable*⁵⁷ qu'on confère au texte lu. Le « drame », au sens courant, tient alors dans le fait qu'il est très difficile d'isoler une œuvre des deux autres – y compris dans le cas des mises en scène tardives, quand le metteur en scène prétend travailler *à partir* ou *en partant* du texte (pour le quitter, donc), ou encore quand le texte est imprimé après la mise en scène, de manière posthume, ou qu'il revendique explicitement une existence autonome vis-à-vis de la mise en scène : bien que je sache que *Les Barricades* de Vitet (1826) est explicitement destiné à des lecteurs, je me prends quand même à l'imaginer sur scène et me persuade que l'auteur en personne a pu l'imaginer. C'est précisément ce qui rend les études théâtrales passionnantes à mes yeux, et qui explique pourquoi ma question est si longue. Mais du coup, on n'est peut-être pas loin de ce qu'on appelle outre-Atlantique les *Adaptation Studies*... ?

R. BARONI – Je pense qu'il est en effet parfaitement possible de fonder une analyse narratologique de la tension narrative sur la seule base du texte dramatique. C'est d'ailleurs probablement ce que j'aurais fait si j'avais traité cet aspect dans ma thèse. On peut par exemple être amenés à discuter de la manière dont tel dialogue ou telle action met en scène une virtualité narrative dont dépend la construction du suspense, comme lorsque, dans le drame de Hugo, Lucrece Borgia tente en vain de convaincre son fils de s'enfuir de Ferrare ou de boire un contre-poison, et qu'elle finit par succomber elle-même parce qu'elle révèle trop tard sa véritable identité. Évidemment, tout cela a une incidence directe sur la tension inhérente au texte tragique, et le *suspense* peut être analysé à ce niveau. Mais on ne dispose à ce stade que des dialogues et des didascalies pour fonder l'analyse de la dynamique de l'intrigue, tout en projetant imaginativement l'œuvre spectaculaire qui pourrait en être tirée. Pour moi, cela reste quand même une expérience mutilée, même si elle a sa légitimité dans l'usage qui peut être fait des textes dramatiques.

À l'inverse, une analyse de la dynamique de l'intrigue fondée sur la représentation théâtrale pourra quant à elle s'appuyer sur cette même base, mais elle tiendra compte d'autres effets, qui peuvent renforcer ou, au contraire, émousser la tension narrative, suivant les options choisies par le metteur en scène. Il faut alors recourir à une analyse de la lumière, de l'espace scénique⁵⁸, des décors, des costumes et de la performance des comédiens, ce qui requiert l'élaboration de nouveaux concepts narratologiques, ainsi que le souligne Jan Horstmann⁵⁹. Il est par exemple très facile de transformer la dernière tirade de la tragédie de Hugo « Ah !... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère ! » en une chute comique. Ou plutôt, il est très difficile de maintenir la tonalité tragique de cette tirade dans un contexte contemporain marqué par un écho intertextuel devenu presque incontournable, qui nous renvoie à l'horizon épique d'un fameux *space opera*. Toute l'histoire pourrait être ainsi réinter-

⁵⁷ Sur cette notion visant à décrire le pouvoir conféré à un objet de « faire œuvre » seul (valeur opérable pleine), en compagnie d'autres objets (valeur partagée) ou de ne pas faire œuvre (valeur nulle), je me permets de renvoyer à un article précédent : « Le rôle de la "valeur opérable" dans l'appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », art. cit.

⁵⁸ Sur ce point en particulier, voir D. CHAPERON, « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », art. cit.

⁵⁹ Jan HORSTMANN, *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin, Walter de Gruyter, 2018.

prétée dans un registre grotesque qui n'est peut-être pas totalement étranger au texte, mais ce registre constituait, avant la mise en scène, une simple potentialité de sens pouvant radicalement affecter la tonalité de la tension narrative. On peut imaginer aussi un traitement inverse. *Le Malade imaginaire* mis en scène par Jean Liermier au théâtre de Carouge mettait en évidence le caractère secrètement tragique d'une comédie écrite et originellement interprétée par un Molière agonisant. Une grande marge de manœuvre est donc possible dans le processus de l'adaptation scénique.

Avec le texte dramatique, nous sommes ainsi confrontés à un récit possédant un haut degré d'abstraction, ce qui a pour effet de multiplier les lieux d'indétermination concernant le fonctionnement des rouages de l'intrigue. La diversité attestée des mises en scène souligne le caractère pluriel des interprétations possibles d'un même texte. Il y aurait donc ici une méthodologie particulière à mettre en place pour tenir compte du caractère particulièrement instable du monde possible construit par la fiction⁶⁰. Dans le cas des représentations théâtrales, le monde est beaucoup plus déterminé, mais pour étudier l'objet narratif, l'analyse devrait idéalement inclure non seulement la mise en scène, mais aussi la performance des comédiens face au public, qui a lieu dans un espace-temps absolument singulier. Pour ne prendre qu'un seul paramètre, la réaction du public peut avoir une influence directe sur la manière dont la représentation sera perçue. Lors d'une représentation au théâtre de Vidy des *Particules élémentaires*, adapté pour la scène par Julien Gosselin, j'avais notamment été frappé par l'effet que produit le rire du public sur la manière dont le texte de Houellebecq est interprété. Là où le roman offre un espace d'incertitude qui, généralement, clive les lecteurs entre ceux qui entendent de l'ironie ou qui perçoivent le caractère burlesque des provocations de l'auteur, et d'autres qui dénoncent sa vulgarité ou sa misogynie, la pièce de théâtre socialise la réception en faisant entendre à l'interprète le rire des autres dans la salle. Évidemment, même si l'on ne peut ignorer ce que l'on appelle un « effet de foule », chaque membre du public n'est pas contraint de conformer son interprétation à la réaction des autres, mais il devient malgré tout impossible d'ignorer le fait que certaines personnes réagissent en riant aux provocations de l'auteur, ce qui transforme inévitablement la tonalité du spectacle. D'ailleurs, la même pièce aurait une tout autre tonalité si elle était jouée devant un public ouvertement hostile ou indifférent. Je peux chercher des captures vidéo de cette pièce, mais il me serait difficile d'y retrouver cette impression qui m'a saisi lors de la représentation de Vidy, au moment où j'ai entendu rire le public⁶¹. Bref, le récit mis en scène au théâtre s'ancre dans une expérience à la fois scénique, collective et *a priori* irréversible, ce qui induit des problèmes méthodologiques considérables. La représentation théâtrale (comme le mime ou la danse) est un art vivant qui demeure très difficile à constituer en objet d'analyse, car sa dimension performative se perd quand elle est décrite sous la forme de structures immanentes.

⁶⁰ Cette instabilité a récemment fait l'objet d'un mémoire de master que j'ai expertisé, dans lequel Aurélien Maignant s'appuyait sur la théorie des mondes possibles pour montrer comment une pluralité de mondes pouvait être construite à partir d'*Horace*, la pièce de Corneille.

⁶¹ Sur cette question, voir R. BARONI, « Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », dans *id.* et Samuel Estier (dir.), *Les « Voix » de Michel Houellebecq*, en ligne sur Fabula, 2017 : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>.

Néanmoins je vous accorde que de nombreux textes dramatiques sont lus pour eux-mêmes, notamment en contexte scolaire, et leurs histoires n'existent alors que sous la forme de scènes imaginaires. L'imagination requise par les textes dramatiques pour suppléer (ou anticiper) leur mise en scène n'est pas vraiment différente de celle impliquée par la lecture immersive d'un roman, notamment quand ce dernier s'inscrit dans un style dit « behavioriste », ou relevant de ce que les anglosaxons appellent le *showing*. J'ai d'ailleurs noté, dans un article qui s'intéresse à la différence entre les analepses allusives et celles que j'appelle « dramatisées » (et qui correspondent aux flashbacks cinématographiques), que les indices textuels d'un déplacement déictique dans le passé incluent notamment la présence de dialogues en discours directs, qui jouent un rôle aussi central que les indications spatiales mentionnées dans les descriptions ou la présence d'un enchaînement de verbes d'action⁶². Donc, en effet, il est parfaitement possible de construire une analyse textuelle de la tension narrative et de la mise en intrigue dans un texte dramatique envisagé avant tout comme une œuvre littéraire.

R. BIONDA – Il s'avère en effet faussement simple de constituer la représentation théâtrale en objet d'analyse – représentation qui n'est d'ailleurs pas exactement un « objet », même si j'ai tendance à utiliser ce terme pratique. Henri Gouhier l'exprimait ainsi :

Tout ce qui, dans la pièce, est écrit, dialogues et indications de mise en scène, demeure objectivement dans l'objet qu'est le livre ; peut-on parler de l'existence objective de la représentation ? Oui, en ce sens qu'elle n'existe pas sur le « théâtre intérieur », qu'elle est l'objet d'un spectacle perçu par tous les spectateurs qui ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre. Non, en ce sens qu'elle n'existe pas sous la forme d'un objet qui serait encore là quand elle est terminée⁶³.

Cela dit, au sujet des échos inattendus entre Lucrèce et Dark Vador, je ne résiste pas au plaisir de partager cet extrait d'un mélodrame de Pixérécourt :

VICTOR : Parlez, madame... quel est ce brigand [prénomé Roger] ?...
[...]
MAD. GERMAIN, (*à Victor*) : Eh malheureux ! c'est ton père !
LE BARON : Son père !
CLEMENCE, VALENTIN : Roger ! son père !
VICTOR, (*tombant dans les bras de Valentin.*) : Lui ! mon père !... oh mon dieu !
(*tous sont consternés.*)⁶⁴

J'espère que tous ne seront pas consternés par ce gag (la dernière parenthèse me plaît beaucoup) !

⁶² R. BARONI, « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », *Narrative*, n° 24 (3), 2016, p. 311-329.

⁶³ H. GOUHIER, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 60-61.

⁶⁴ René-Charles GUILBERT DE PIXERECOURT, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, Paris, Barba, an VI de la République [1798], p. 33 (II, 6), disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840599n/f3.image>. J'actualise l'orthographe. *Victor* est aussi disponible dans *id.*, *Mélodrames*, éd. Roxane Martin (dir.), tome 1, 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Plus sérieusement, vos explications nous permettent de revenir sur les raisons qui vous ont conduit, dans *Les Rouages de l'intrigue*, à vous concentrer sur les textes littéraires dans votre étude desdits « rouages ». Vous donnez deux raisons à cela. D'abord, il s'agit pour vous de « ten[ir] compte des spécificités sémiotiques des récits littéraires », définies ici « comme des fictions verbales et écrites », pour « faciliter la transposition du modèle théorique vers l'analyse des textes » — c'est-à-dire pour « fournir des outils directement mobilisables » dans « la pratique du commentaire de texte⁶⁵ ». Ensuite, il vous paraît « nécessaire de commencer par démontrer la pertinence de l'analyse des rouages de l'intrigue pour l'étude des récits valorisés par les institutions scolaires, de manière à mieux saisir l'intérêt d'un phénomène à la fois transhistorique, transculturel, transgénérique et transmédiatique⁶⁶ ». Or sur ces deux points, les textes dramatiques remplissent les critères. Ils sont écrits et verbaux, et leur étude est très valorisée par les institutions scolaires.

R. BARONI – Vous avez raison, si l'on accepte de mettre entre parenthèses les problèmes spécifiques posés par la représentation théâtrale, il aurait été au fond assez facile d'intégrer l'analyse de textes dramatiques dans mon dernier ouvrage, qui visait à démontrer l'opérabilité de la narratologie contemporaine pour les études littéraires. Mais il serait regrettable, d'un point de vue didactique, que l'analyse se cantonne alors à résumer l'action. À mes yeux, offrir des outils permettant d'objectiver les mécanismes narratifs qui sont au fondement des expériences esthétiques constitue un passage obligé pour que la théorie démontre sa capacité à enrichir le commentaire des œuvres, quelle que soit, par ailleurs, leur incarnation médiatique. D'autant plus qu'une œuvre étudiée en classe produit rarement les effets attendus, que ce soit à cause du contexte scolaire ou parce que les élèves devraient apprendre à devenir sensibles à certaines virtualités narratives, qui ne s'incarnent pas forcément de manière aussi spectaculaire que dans un *blockbuster* hollywoodien, mais qui peuvent être aussi efficace si l'on est réceptif à ces stratégies. Si l'on part du constat que tel passage induit (ou aurait pu induire) une tension dans la lecture, il faut ensuite pouvoir expliquer comment cette tension est formellement construite, et si possible ne pas cantonner cette explication uniquement à une analyse de l'action racontée.

Pour étendre le corpus des œuvres étudiées au théâtre, il faudrait donc complexifier le modèle théorique de manière à mettre en évidence certaines caractéristiques formelles inhérentes aux textes dramatiques : par exemple la segmentation en scènes et en actes, qui n'a rien à voir avec le chapitrage romanesque. Il faudrait aussi signaler les conséquences de l'absence d'une instance narrative organisant la représentation, cette dernière reposant presque entièrement sur les dialogues des personnages et la manière dont le lecteur imagine leurs actions. Mais il y a bien sûr aussi le statut narratif des didascalies qui devrait être rediscuté, et comme l'a montré Danielle Chaperon⁶⁷, il est impossible de faire l'impasse sur les rapports entre ce genre de récit et l'espace dramatique, qui n'est pas seulement un espace « scénique » mais aussi un espace « diégétique » : le texte dramatique explicite

⁶⁵ R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 15 et 16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ D. CHAPERON, « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », art. cit.

toujours les mouvements des personnages : untel « entre » ou « sort » de la scène, ce qui est évidemment essentiel pour la structuration de l'intrigue. Et il faudrait malgré tout intégrer une ouverture sur la question des rapports entre le texte dramatique et sa mise en scène potentielle ou actualisée, étant donné que les classes vont souvent assister à une représentation des œuvres étudiées, quand ils ne les visionnent pas sur un écran ou dans une adaptation cinématographique. Je plaide donc coupable pour cet angle-mort, qui s'explique cependant par le périmètre déjà assez étendu que je me suis fixé dans mon dernier livre, l'objectif étant de me situer au plus près des rouages textuels de l'intrigue, dans ce qu'ils ont de plus concret.

R. BIONDA – Je ne sais pas s'il faut ici être coupable de quoi que ce soit. Les raisons convoquées me convainquent, en tout cas. Les chantiers à lancer ne sont pas petits. Par exemple, la notion de « scène » que vous mentionnez peut poser problème, dans la mesure où il existe également des « scènes » dans les romans⁶⁸...

Cela dit, n'y aurait-il pas une troisième raison qui tiendrait au changement de perspective annoncé dans ce livre par rapport aux deux précédents ? Vous passez en effet d'une approche cognitive de l'intrigue, centrée sur l'expérience de la lecture, du regard et de l'écoute, à une approche rhétorique, centrée sur la « stratégie poétique d'un auteur », même si l'auteur est ici « “implicite” — c'est-à-dire [...] reconstrui[t] à partir de l'analyse du texte et de son contexte⁶⁹ ». Les « rouages » de l'intrigue sont-ils de ce point de vue à distinguer lorsque le récit est un... « drame », et lorsqu'il est un « récit » (au sens que donne Genette à ce terme) ? On retombe sur la distinction opérée par Gérard Genette et contre laquelle on a l'impression que se battent les narratologues « postclassiques » plaidant pour une narratologie étendue au drame et pour un usage étendu du terme « récit ». Mais peut-être qu'alors ils se placent dans une perspective cognitive ? L'approche rhétorique est-elle plus difficilement compatible avec la transmédiabilité ?

R. BARONI – Je ne pense pas que l'approche rhétorique soit nécessairement incompatible avec une approche transmédiatique, même s'il est clair que cet élargissement implique d'importantes mises au point théoriques, ce qui ouvre à mes yeux des chantiers passionnants pour la narratologie contemporaine. Dans le cadre de la narratologie thématique « classique », qui a des affinités évidentes avec les approches cognitives, très peu d'attention a été accordée aux phénomènes de surface. On peut faire remonter ces approches aux travaux de Propp sur le squelette invariant des contes merveilleux russes, et aux perspectives logiques ou sémiotiques de Bremond ou de Greimas, qui visaient à offrir des modèles abstraits décrivant les contenus narratifs indépendamment de leur mise en discours. C'est ce qui a permis à Bremond d'affirmer que la structure d'une histoire

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 :

⁶⁸ Sur la notion de « scène » et sur la manière dont on a pu la mobiliser dans l'analyse des textes littéraires et théâtraux, j'avais essayé de produire une synthèse des théories qui me semblent les plus importantes, à l'occasion de l'agrégation 2019 : « Qu'est-ce qu'un “effet de scène” ? Eléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes », dans *op. cit.*, n° 19, *Agrégation 2019 : littérature comparée*, en ligne, 2018 : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>.

⁶⁹ R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 15 et 17.

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 histoire⁷⁰.

Je pense qu'une telle approche, qui revendique son autonomie vis-à-vis de l'incarnation médiatique du récit, n'est plus tenable pour de nombreuses raisons. D'abord, personnellement, je trouve que ce que l'on peut accomplir en restant à ce niveau d'analyse, qui se confond avec la production de résumés selon des procédures standardisées, reste très limité. Je pense en outre qu'il est impossible de raconter *exactement* la même histoire dans deux manifestations sémiotiques différentes, et c'est cette différence qui est porteuse de valeurs esthétiques⁷¹. Enfin, les approches cognitives plus récentes insistent sur la dynamique de l'intrigue, ce qui les ont amenées à la lier à des modèles probabilistes que les lecteurs élaborent au fur et à mesure de leur progression dans le récit⁷². Se pose alors la question des vecteurs narratifs qui déterminent l'évolution des configurations provisoirement élaborées par les interprètes, ce qui nous ramène à l'analyse de la manière dont l'information narrative est transmise (ou filtrée, ou configurée) par la représentation narrative. L'autonomie des niveaux d'analyse qui se rattachaient, dans la terminologie de Genette, aux approches *thématiques* et *modales* se voit ainsi remise en question par l'étude de la dynamique narrative. On ne raisonne plus seulement en termes de schémas ou de structures profondes, mais en termes de dispositifs évolutifs. Dans mon dernier livre, je propose de décrire ce dispositif comme visant un échange d'énergie : les potentialités de l'histoire sont transformées en mouvement par le biais de la lecture intriguée. Et pour décrire cet échange d'énergie, il faut réfléchir aux mécanismes textuels qui canalisent le transfert qui nous fait passer du *potentiel* au *cinétique*. C'est la raison pour laquelle, dans *La Tension narrative*, après avoir posé les fondements du modèle cognitif sur lequel repose la mise en intrigue, j'en venais à le confronter à différents types de représentations médiatiques et à réfléchir, dans le « bilan des analyses empiriques », sur la manière dont des contraintes inhérentes à chaque média influencent la manière dont la tension peut se nouer. Cela m'a amené à discuter par exemple la thèse qui voudrait que le suspense soit incompatible avec la représentation de l'action par la bande dessinée, parce qu'elle projette le temps dans l'espace de la page, ou celle qui affirme au contraire que le cinéma serait le média par excellence pour nouer cet effet.

On rejoint donc inévitablement l'analyse du « discours narratif » tel que l'envisageait Genette, mais cela ne nous limite pas à une forme spécifique de matérialisation, dont le prototype a longtemps été la forme verbale et écrite liée à

⁷⁰ Claude BREMOND, « Le message narratif », dans *Communications*, n° 4, 1964, p. 4.

⁷¹ Sur cette question, je renvoie au comparatisme différentiel d'Ute HEIDMANN, qui a également livré un long entretien dans cette revue (*id.*, Jean-Michel ADAM et David MARTENS, « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Entretien avec Ute Heidmann » dans *Interférences littéraires. Littéraire intertextuelles. Multilingual e-Journal for Literary Studies*, en ligne, 2017 : http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/Illi_21Heidmann_corr.pdf.)

⁷² Voir par exemple David HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002 ; H. DANNENBERG, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, *op. cit.* ; K. KUKKONEN, « Bayesian Narrative: Probability, Plot and the Shape of the Fictional World », *Anglia*, vol. 132, n° 4, 2014, p. 720-739.

l'acte discursif d'un *narrateur*. Certes, la narratologie de Genette semble fondamentalement ancrée dans une analyse textuelle, mais ce n'est que très partiellement vrai. Plusieurs auteurs ont montré que les notions d'ordre, de durée et de fréquence, de même que la focalisation ou le point de vue, sont aussi opérationnelles dans la bande dessinée et au cinéma. Le théâtre a peut-être des moyens spécifiques pour produire des analepses ou des sommaires (qui dépendent par exemple de l'acte discursif d'un personnage), et l'ancrage dans un point de vue subjectif repose sur des procédés particuliers (par exemple l'adresse au public, qui permet de verbaliser une pensée ou une intention), mais toutes ces notions sont également transférables. En réalité, on pourrait critiquer Genette pour ne pas être allé assez loin dans l'analyse de la manifestation verbale des structures narratives, cette négligence lui ayant d'ailleurs été reprochées par certains linguistes⁷³. De ce point de vue, je propose donc de faire un pas supplémentaire en rattachant la tension narrative à une véritable stylistique de la mise en intrigue, en mobilisant des outils linguistiques permettant d'ancrer l'analyse dans l'étude de phénomènes micro-textuels spécifiques aux représentations verbales et écrites. Néanmoins, je reste convaincu qu'une approche similaire est praticable dans toutes les autres manifestations médiatiques des formes narratives, que ces dernières soient pourvues ou non d'un narrateur. Il y a aussi des styles graphiques, des styles de réalisation cinématographique et des styles de jeu ou de mise en scène.

Malheureusement, quand la bande dessinée ou le cinéma entrent dans les classes de littérature, c'est trop souvent dans l'optique d'offrir aux élèves une adaptation graphique ou audiovisuelle de l'œuvre étudiée. Ces « médiations » présenteraient alors le roman ou le texte dramatique sous des atours soi-disant plus séduisants qui en faciliteraient l'accès. On ne s'attache alors qu'à ce qu'il y a de commun entre les deux récits : les noms propres des personnages, leurs actions principales (on coupe beaucoup dans les adaptations romanesques au cinéma et en bande dessinée !) et la structure globale de l'histoire, que l'on désigne comme une « intrigue ». Il serait pourtant beaucoup plus profitable de souligner les différences entre les variantes, et les effets des paramètres médiatiques sur la progression narrative. Un récit en bande dessinée mobilise également un *style graphique* : non seulement ce que Philippe Marion a appelé une *graphiation* (c'est-à-dire l'énonciation graphique, qui rattache le dessin au geste de celui qui l'a tracé), mais aussi le découpage de l'action, l'angle de vue, le cadrage, la mise en page et les effets de tressages iconiques, qui apparaissent dès lors que l'on déploie le temps de l'histoire dans l'espace de la page⁷⁴. Tous ces paramètres ont évidemment une incidence directe sur la manière dont la tension narrative s'incarne dans le langage de la bande dessinée⁷⁵,

⁷³ Voir par exemple Dairine Ó KELLY, « Du temps perdu au temps retrouvé : Proust face à Genette », dans *Modèles linguistiques*, n° 65, *Entre fait et fiction (I)*, dir. Alessandro Leiduan, 2012, p. 69-98, également en ligne : <https://journals.openedition.org/ml/245>, ou 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 », dans *Littérature*, n° 107, 1997, p. 88-113, également en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_107_3_1592.

⁷⁴ Sur ce point, je renvoie en particulier à R. BARONI, « En bande dessinée, le temps, c'est de l'espace... », dans Augustin Voegle et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'Art, machine à voyager dans le temps*, en ligne sur Fabula, 2017 : <http://www.fabula.org/colloques/document4785.php>.

⁷⁵ Je montre cela dans R. BARONI, « Suspense », dans T. Groensteen (dir.), *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, en ligne sur Neuvième art 2.0, 2017 : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1155>.

tout comme les représentations audiovisuelles exploitent la bande-son pour souligner les effets de suspense ou de surprise.

R. BIONDA – Oui, il reste beaucoup à faire en didactique : le travail n'est jamais terminé, ce qui est fort enthousiasmant ! L'enseignement est un véritable moteur pour la recherche. D'ailleurs, puisqu'on évoque le travail qui reste à faire, j'aimerais terminer notre entretien en évoquant le rôle que pourrait jouer la narratologie transmédiée pour les études théâtrales. On peut poser un double constat : si le théâtre, sous les espèces des textes comme des spectacles, n'a pas attiré beaucoup de narratologues⁷⁶, les théâtrologues, en France du moins, n'ont pas non plus investi la narratologie. Mais on voit bien en quoi la narratologie – et plus spécifiquement votre approche – pourrait profiter à l'étude des productions « dramatiques » ou théâtrales. En retour, le théâtre offre sans aucun doute à la narratologie une belle occasion de tester et d'affiner quelques hypothèses...

R. BARONI – Je suis tout à fait d'accord avec vous. On ne peut qu'appeler de ses vœux le développement d'une narratologie véritablement transmédiée, qui s'attacherait notamment à relever le défi des formes narratives liées aux textes dramatiques et/ou aux représentations théâtrales. Il existe déjà quelques travaux allant en ce sens et ce sera l'un des axes du Pôle de recherche en narratologie transmédiée que nous venons de créer à l'Université de Lausanne⁷⁷, avec Danielle Chaperon, qui a aussi fondé le Centre d'études théâtrales.

Bibliographie

BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017.

Id., « Pour une narratologie transmédiée », dans *Poétique*, n° 182, 2017, p. 155-175, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm>.

Id., « Suspense », dans T. Groensteen (dir.), *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, en ligne sur Neuvième art 2.0, 2017 : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1155>.

⁷⁶ Même si beaucoup d'entre eux en ont parlé. Voir les tableaux recensant les positions de divers narratologues au sujet de la narrativité du théâtre (la version originale en allemand de l'article nous apprend que « drama » ne concerne que le spectacle) dans 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, Walter de Gruyter, 2017, p. 315-334 ; paru auparavant en allemand : « Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche », dans *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, vol. 2., n° 1, *Erzählen und Medium*, en ligne, 2013 : <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/123>. Benoît HENNAUT a rappelé le « paradoxe quasi fondateur de la narratologie : celui de se revendiquer d'inspirations aristotéliennes dans le développement de la poétique du récit, mais omettant pourtant d'emblée les écritures dramatiques, tandis que le père antique fondait l'ensemble de sa théorie sur le genre unique de la tragédie » (*id.*, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 24, en ligne, 2013 : <https://journals.openedition.org/narratologie/6669#ftn1>.)

⁷⁷ <https://wp.unil.ch/narratologie/natrans/>

- Id.*, « Combien d’auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », dans *id.* et Samuel Estier (dir.), *Les « Voix » de Michel Houellebecq*, en ligne sur Fabula, 2017 : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>.
- Id.*, « En bande dessinée, le temps, c’est de l’espace... », dans Augustin Voegele et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L’Art, machine à voyager dans le temps*, en ligne sur Fabula, 2017 : <http://www.fabula.org/colloques/document4785.php>.
- Id.*, « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », dans *Belphégor*, n° 14, *Sérialités*, dir. Matthieu Letourneux, en ligne, 2016 : <https://belphegor.revues.org/660>.
- Id.*, « Le récit dans l’image. Séquence, intrigue et configuration », dans *Image [é] Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 272-294, également en ligne : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136>.
- Id.*, « Ce que l’intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et Récit* de Paul Ricœur », dans *Poétique*, n° 163, 2010, p. 361-382.
- Id.*, *L’Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- Id.*, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Id.*, « Coopération littéraire », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2004 : http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26acute%3Bration_litt%26acute%3Baire.
- Id.*, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », dans *Littérature*, n° 127, 2002, p. 105-127.
- Id.*, « Face à l’horreur du Bataclan : récit informatif, récit immersif et récit immergé », dans *Questions de communication*, n° 34, 2018, p. 107-132.
- BIONDA Romain, « Qu’est-ce qu’un “effet de scène” ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l’analyse des textes », dans *Op. cit.*, n° 19, *Agrégation 2019 : littérature comparée*, en ligne, 2018 : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>.
- Id.*, « Le rôle de la “valeur opérée” dans l’appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 34, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/narratologie/9122>.
- Id.*, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéréal des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.
- Id.*, « Qu’est-ce qu’un texte dramatique ? », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.
- Id.*, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.
- BOUHAÏK-GIRONES Marie, « Qu’est-ce qu’un texte de théâtre médiéval ? Réflexions autour du *Jeu de Pierre de La Broce* (XIII^e s.) », dans Catherine Emerson, Mario Longtin et Adrian Tudor (dir.), *Drama, Performance and Spectacle in the Medieval City: Essays in Honor of Alan Hindley*, Louvain, Peeters, 2010, p. 373-390.

- BOURDENET Xavier, « Introduction », dans *id.* et Florence Naugrette (dir.), *Mérimée et le Théâtre*, Publications numériques du CÉRÉDi, en ligne, 2015 : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?introduction-297.html>.
- BREMOND Claude, « Le message narratif », dans *Communications*, n° 4, 1964.
- BRÜTSCH Matthias, « 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, Walter de Gruyter, 2017, p. 315-334 ; paru auparavant en allemand : « Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche », dans *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, vol. 2., n° 1, *Erzählen und Medium*, en ligne, 2013 : <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/123>.
- BÜHLER Karl, *Théorie du langage* (1934), trad. Didier Samain, Marseille, Agone, 2009.
- CHAPERON Danielle, « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », dans *Études de lettres*, n° 308, *Penser le théâtre*, dir. Michael Groneberg, 2018, p. 47-62, également en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/1082>.
- COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.
- DANNENBERG Hilary, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008.
- DAUNAY Bertrand, « Le sujet lecteur : une question pour la didactique du français », dans *Le français aujourd'hui*, n° 157, 2007, p. 43-51.
- DUCHAN Judith F., BRUDER Gail A. & HEWITT Lynn E., *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.
- FLUDERNIK Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996.
- FREYTAG Gustav, *Technique of the Drama*, Chicago, Griggs, 1908.
- GAUDREAUULT André et MARION Philippe, *La Fin du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, 2010.
- GOUHIER Henri, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- GUILBERT DE PIXERECOURT René-Charles, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, Paris, Barba, an VI de la République [1798], disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840599n/f3.image>. *Victor* est aussi disponible dans *id.*, *Mélodrames*, éd. Roxane Martin (dir.), t. 1, 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- HEIDMANN Ute, ADAM Jean-Michel et MARTENS David, « Que veut et que fait une comparaison différentielle ? Entretien avec Ute Heidmann » dans *Interférences littéraires. Littéraire interférenties. Multilingual e-Journal for Literary Studies*, en ligne, 2017 : [http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/II li_21Heidmanncorr.pdf](http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/II_li_21Heidmanncorr.pdf).

- HENNAUT Benoît, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 24, en ligne, 2013 : <https://journals.openedition.org/narratologie/6669#ftn1>.
- HERMAN David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- HORSTMANN Jan, *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin, Walter de Gruyter, 2018.
- KUKKONEN Karin, « Bayesian Narrative: Probability, Plot and the Shape of the Fictional World », *Anglia*, vol. 132, n° 4, 2014, p. 720-739.
- Id.* et CARACCIOLLO Marco, « Introduction: What is the “Second Generation?” », dans *Style*, vol. 48 n° 3, *Cognitive Literary Study: Second Generation Approaches*, dir. *id.*, 2014, p. 261-274.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et Fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- Id.*, « La tension narrative », dans *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, en ligne, 2007 : www.fabula.org/revue/document3621.php.
- LITS Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- Ó KELLY Dairine, « Du temps perdu au temps retrouvé : Proust face à Genette », dans *Modèles linguistiques*, n° 65, *Entre fait et fiction (I)*, dir. Alessandro Leiduan, 2012, p. 69-98, également en ligne : <https://journals.openedition.org/ml/245>.
- PIER John, « Two Decades after the Publication of Monika Fludernik's Towards a 'Natural' Narratology: Introduction to the Forum », dans *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, n° 16, 2018, p. 239-242, ici p. 239.
- RABATEL Alain, « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », dans *Littérature*, n° 107, 1997, p. 88-113, également en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_107_3_1592.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points », 1983.
- RYAN Marie-Laure, « Transmedial Storytelling and Transfictionality », dans *Poetics Today*, vol. 34, n° 3, 2013, p. 361-388.
- Id.*, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2008.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Immersion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 225-248.
- Id.*, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1990.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I* (1977), 2nd éd., Paris, Belin, 1996.

VANOOST Marie, « Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot », dans *Diegesis*, vol. 2, H. 2, *Erzählen im Journalismus*, en ligne, 2013 : <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/135/167>.

VITET Ludovic, « Avant-propos », *Les Barricades*, Paris, Brière, 1826.

VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997.

WALTON Kendall, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

WHITE Hayden, *L'Histoire s'écrit*, éd. et trad. Philippe