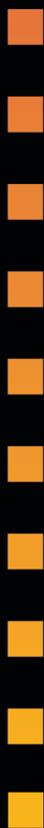




IMAGES DU RÉCIT



Philippe Sohet



Presses de l'Université du Québec

***IMAGES
DU RÉCIT***

**Place et rôle de la communication
dans le développement international**

*Sous la direction de Jean-Paul Lafrance,
Anne-Marie Laulan et Carmen Rico de Sotelo*
2006, ISBN 2-7605-1454-4, 192 pages

Solidarités renouvelées

Faut-il tuer le messenger ?
Sandra Rodriguez
2006, ISBN 2-7605-1409-9, 168 pages

Communication

Horizons de pratiques et de recherche – Volume 2
Sous la direction de Pierre Mongeau et Johanne Saint-Charles
2005, ISBN 2-7605-1434-X, 224 pages

Comment comprendre l'actualité

Communication et mise en scène
Gina Stoiciu
2006, ISBN 2-7605-1376-9, 260 pages

Communication

Horizons de pratiques et de recherche – Volume 1
Sous la direction de Pierre Mongeau et Johanne Saint-Charles
2005, ISBN 2-7605-1326-2, 432 pages

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: (418) 657-4399 • Télécopieur: (418) 657-2096
Courriel: puq@puq.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.
845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8
Téléphone: (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur: (418) 831-4021

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA
5, rue des Chaudronniers,
CH-1211 Genève 3
Suisse



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

IMAGES DU RÉCIT

Philippe Sohet

2007



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Sohet, Philippe, 1949-

Images du récit

(Collection Communication)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-1479-9

1. Discours narratif. 2. Illustrations, images, etc. 3. Narration. I. Titre.

II. Collection : Collection Communication (Presses de l'Université du Québec).

P302.7.S63 2007

809'.923

C2007-940015-9

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide financière de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2007 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2007 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2007

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada

DU MÊME AUTEUR

Entretiens avec Edmond Baudoin

Saint-Egrève, Mosquito, 2001.

L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas

(en collaboration avec Yves Lacroix), Montréal, XYZ,
coll. « Documents », 1999.

Andreas, une monographie

(en collaboration avec Yves Lacroix), Saint-Egrève, Mosquito, 1997.

Mine de rien, essai sur la violence symbolique

(en collaboration avec Jean-Pierre Desaulniers), Montréal,
Saint-Martin, 1982.

Images du récit

Introduction : *De deux sens, un espace* 5

Partie 1 : Le récit et l'image

Chapitre 1 : *Du récit* 11

Chapitre 2 : *L'image narrative* 55

Partie 2 : Seuils du récit

Chapitre 3 : *Stratégies paratextuelles et effets pragmatiques : la preuve par la collection* 83

Chapitre 4 : *Programmes de couverture* 99

Chapitre 5 : *Enjeux et stratégies de l'incipit* 107

Partie 3 : Formats du récit

Chapitre 6 : *Le genre et le format.
(Note pour une catégorisation des « séries » télévisées)* 129

Chapitre 7 : *La pragmatique ludique du téléroman : Dallas* 141

Chapitre 8 : *E.R., laboratoire narratif* 165

Partie 4 : Supports du récit

Chapitre 9 : *Les ruses du photo-roman contemporain* 193

Chapitre 10 : *Le récit du temps* 213

Partie 5 : Tentation du récit

Chapitre 11 : *Du bon usage du récit* 223

Chapitre 12 : *La toxicomanie quotidienne : le spectre du récit* 247

Partie 6 : *Récits du récit*

Chapitre 13 : *Fixations sur l'image* 259

Chapitre 14 : *Entre dire et redire* 279

Épilogue : *Pour ne pas conclure*

Chapitre 15 : *Quand lire c'est écrire* 303

Conclusion : « *L'art de narrer touche à sa fin* » 317

Statut des contributions 323

Bibliographie 327

De deux sens, un espace

D'un titre

D'une ambiguïté heureuse, profiter.

Images du récit d'une part, comme on parle d'« images d'un pays », ou d'« images de l'enfance ». Syntagmes annonçant la collection de vues parcellaires, fragments sans autre unité que celle du thème partagé.

Images du récit, d'autre part, en affectant le déterminatif d'une valeur circonstancielle, plus que de simple objet. Images du récit pour « les images extraites, en provenance de récits »; autrement dit : portions de récits en images.

Balisé de ces deux significations, le syntagme-titre dessine un territoire singulier qu'entend investir le regroupement d'études proposé ici. Images du récit parce que, de fait, un des choix qui président à leur sélection concerne la nature de leur objet. Les contributions qui constituent cette recherche se restreignent bien aux seuls récits intégrant parmi leurs ressources expressives les modalités sémiotiques de nature iconique. Mais images du récit, également, puisque l'articulation de ces différents travaux ne relève pas à proprement parler d'une démarche classique d'engendrement mutuel et progressif, elle vise davantage à mettre en lumière divers aspects du phénomène narratif. Contributions complémentaires les unes aux autres comme autant de facettes, d'images du récit. Situation de coprésence qui, dans la nomenclature jadis proposée par Thierry Groensteen, se justifierait de la logique d'inventaire qui « juxtapose des images dans un répertoire thématique commun ou empruntées à un référent commun ».

Au fondement de cet espace, un objet qui nous tient à cœur : le récit. Il serait bien malcommode d'essayer de retracer les origines de cette attirance, sans doute aussi profondément ancrée dans le procès d'homínisation que dans le devenir personnel de tout un chacun. Un horizon qui, en tout cas, parmi d'autres intérêts et sollicitations, est demeuré présent au long de nos années académiques. Depuis notre premier mémoire de maîtrise jusqu'aux récentes activités d'enseignement, en passant par la mise sur pied du Groupe d'étude sur les récits en images.

Nous avons donc entrepris de regrouper ici divers travaux personnels qui témoignent de cette fascination et nous ont occupé ces dernières années. Sélectionnés, il nous a fallu les reformuler (souvent), les actualiser (parfois), y joindre de nouvelles études et articuler l'ensemble pour tenter d'offrir un premier éventail de diverses facettes du phénomène narratif en images.

Il va de soi que toute option à ce niveau ne peut qu'afficher les limites inévitables qui en découlent. Dans notre cas, elles sont évidentes. D'avoir choisi les récits en images nous confrontait à un champ de grande envergure dont les quelques chapitres qui suivent ne pourront rendre compte exhaustivement. Bien des aspects du récit en images, dans ses manifestations vénérables (depuis les gravures des sociétés pastorales) ou résolument plus contemporaines (récits multimédiatiques, notamment) ne seront guère abordés ici. Par ailleurs, la décision de multiplier les angles d'analyse autant que les manifestations du phénomène narratif n'aura pas permis de maîtriser chacune de ces dimensions (et pas davantage la littérature qui leur fut consacrée) avec la même intensité qu'une recherche monothématique de plus vaste ampleur. D'autant plus que, pour nombre des contributions présentées, la rédaction se sera étalée considérablement dans le temps.

Deux raisons nous semblent, au-delà des limites évoquées, pouvoir peut-être légitimer le projet. La perspective de démontrer la richesse du phénomène narratif (en images) dans notre société et la multiplicité des investissements théoriques pour en rendre compte pourrait, à elle seule, motiver l'entreprise. Par ailleurs, le lecteur s'apercevra rapidement que les divers travaux sont régulièrement traversés d'une même perspective, explorent de multiples manières les versants d'une commune préoccupation : celle des stratégies du récit. Les modalités, artifices et ruses par lesquelles un projet narratif singulier, issu d'un contexte particulier et soutenu d'un médium précis, tente d'arriver à ses fins.

Faut-il le rappeler? Toute balise, tout paramètre appelle sa transgression. Aborder le phénomène narratif nous entraînera à questionner les marges du récit. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de la présence de réflexions sur des manifestations qui ne remplissent peut-être pas encore totalement les exigences narratives. Ruses vers le récit en quelque sorte. De même, s'attacher aux récits en images ne nous a pas empêché d'inclure marginalement deux études sur des pratiques strictement textuelles pour en souligner certaines propensions : ruses vers l'image, à ce niveau.

D'une organisation

La quinzaine d'études proposées ici se présentera à la lecture suivant une demi-douzaine de regroupements autour d'autant de perspectives, de points de focalisation.

La première partie (*Le récit et l'image*) vise à baliser quelque peu les deux notions fondamentales autour desquelles s'articuleront les études subséquentes. Dans ces deux chapitres, il n'y a nulle intention de vouloir synthétiser l'ensemble des questionnements et des champs de recherche développés autour du récit en général ou même du récit en images. On n'y trouvera pas davantage de prétention à quelque proposition ou formulation réellement innovatrice. Ils se donnent pour horizon de souligner l'ampleur du phénomène narratif (et particulièrement des narrations en images) dans notre société, mais, surtout, de préciser les choix notionnels et terminologiques opérés, reformuler quelques-uns des acquis issus des recherches antérieures et de mettre en exergue les perspectives qui, au long de ces années, nous auront semblé plus fécondes. Bien que situés en ouverture, ils seront les deux derniers chapitres à avoir été rédigés. Car si, en quelque sorte, ces deux chapitres dressent préalablement le panorama duquel relèveront les diverses études subséquentes, ils ne sont, en réalité, que la sédimentation de ce que ces années de fréquentation du récit nous auront apporté. Sédimentation toute relative puisque, plus que toute autre des diverses contributions, elle affiche sa fragilité, sa vulnérabilité à toute nouvelle incursion. Peut-être faut-il y voir le propre de toute démarche de recherche.

Les autres sections regrouperont chacune deux ou trois études abordant une dimension particulière du phénomène narratif. Ainsi la deuxième partie (*Seuils du récit*) s'attachera, bien entendu, à ce que la classique étude de Gérard Genette désignait comme les seuils du récit, ces mécanismes d'entrée progressive dans l'univers construit du récit comme, par exemple, la couverture ou l'incipit. La section suivante (*Formats du récit*) abordera, à partir de l'univers des fictions télévisées, l'impact du format des genres narratifs sur les stratégies narratives à déployer. *Supports du récit*, la quatrième partie, poursuivra quelque peu cette réflexion en questionnant la façon dont la visée narrative doit tenir compte des modalités sémiotiques du médium dans lequel elle projette de s'incarner. Dans la cinquième section (*Tentation du récit*) deux études se proposent d'illustrer la force de la structure narrative, même au sein de projets aux visées distinctes. La dernière grande section (*Récits du récit*) s'attachera au phénomène des récits en couches, récits dont la trame première n'est pas sans nous inviter à retracer les indices d'autres récits plus discrets, plus déterminants souvent.

On peut deviner combien il est toujours malaisé de conclure pareil ensemble de textes colligés à partir d'une logique d'inventaire. Aussi avons-nous opté, dans l'ultime étude retenue (*Quand lire, c'est écrire*), pour l'analyse d'un récit qui permettra en quelque sorte de « boucler la boucle », revenir sur ce qui soutiendrait le projet narratif lui-même : la culture du récit, l'indéracinable propension qui fait du lecteur, un auteur en puissance.

De la commodité

Nous avons essayé, pour autant que faire se peut, de ne pas alourdir abusivement la présentation et la consultation du volume. Aussi avons-nous opté pour la présentation des notes en bas de pages, y compris la première mention des références évoquées. L'ensemble des références se retrouvera dans la section bibliographique terminale. Par contre, nous avons opté pour leur regroupement selon les chapitres au sein desquels elles furent convoquées. À l'inconvénient de certaines répétitions que cela ne pouvait qu'entraîner, répondaient d'autres malcommodités ainsi épargnées au lecteur. En effet, la grande variété des perspectives abordées dans ces études, ainsi que la diversité de nature des matériaux convoqués (études académiques, articles journalistiques ou autres productions médiatiques, par exemple) n'auraient pas manqué de rapprocher telle bibliographie davantage de la poésie engendrée par les « listes à la Prévert » que de l'artefact académique.

Le lecteur trouvera également en annexe le statut précis de chacune des contributions du présent volume : son éventuelle prépublication ou l'origine d'éléments réinvestis ici dans une nouvelle réflexion.

Partie 1 : *Le récit et l'image*

Du récit

« Innombrables sont les récits du monde¹ », affirmait Barthes. Innombrables, encore, les citations qui nous en pointent l'importance centrale :

« *But man – let me offer you a definition – is the story-telling animal*² ».

« *Narrare necesse est*³ ».

« Ce siècle aura été celui de la narration⁴ ».

« La vie, enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature⁵ ».

Les histoires sont sacrées. Je n'ai pas beaucoup de certitudes dans la vie, mais je sais que les histoires sont sacrées. *Germinal*, la Bible, une histoire des AA, cela fait la même chose, cela met de l'ordre dans le chaos de l'existence. Raconter une histoire, c'est comme siffler dans le noir quand on a peur. On raconte pour pas se tuer⁶.

Décrire quelques-unes des modalités par lesquelles le récit acquiert cette importance : les différentes études rassemblées ici n'ont guère d'autres ambitions. Mais le phénomène lui-même, à vrai dire, ne se laisse saisir de manière évidente. Qu'est-ce que le récit? Comment préciser sa nature, son impact et les analyses dont il a été l'objet? Telle sera la visée du présent chapitre. Sans jamais prétendre à une synthèse définitive, il s'agira plutôt d'esquisser à gros traits une carte, une carte parmi les nombreuses possibles de ce vaste territoire, pour y placer des balises incontournables, tracer les pistes les plus parcourues mais également les sentes plus invitantes.

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, repris dans *L'analyse structurale du récit*, Seuil, coll. Points, n° 129, Paris, 1981, p. 7.

² Graham Swift, *Waterland*, Londres, Picador, 1984, p. 53 (Cité par Henri Quéré, *Récit Fictions Écritures*, Presses universitaires de France, Perspectives anglo-saxonnes, Paris, 1994, p. 11).

³ W.F.H. Nicolaisen. « Legends as Narrative Response », *Perspectives on Contemporary Legend*, University of Sheffield, 1984, p. 176.

⁴ Robert Fulford, *L'instinct du récit*, L'essentiel, Bellarmin, Paris, 2001, p. 198.

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Gallimard, Paris, 1954, p. 895 de la première édition de la Pléiade, cité par Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 32.

⁶ Le personnage de Gérard Langlois dans le film *20 h 47, rue Darling* de Bernard Emond, Canada, 2003.

Nous amorcerons l'itinéraire par le plus familier : ce que le langage de la quotidienneté et la lexicographie laissent percevoir du récit. Par la suite, nous questionnerons les usages académiques (II), en quête des critères de son opérationnalisation (III). La question du sens du récit (IV) et de sa portée (IV) ne peut déboucher que sur la question de sa spécificité humaine (V), puis sur les tentatives de plus en plus nombreuses pour en saisir les modalités et les impacts (VI).

I. Une perception langagière

Lexicographie et morphologie nous l'ont appris. Régulièrement une racine lexicale se fait noyau sémantique et se décline en multiples facettes selon les aspects visés par la désignation : la substance, l'acte, la propriété, le sujet actant, la manière, le degré. Ainsi en va-t-il, par exemple, de *amour*, *aimer*, *amant*, *amoureux*, *amourette*, *amoureusement*, *amouracher*, etc.

Curieusement, dans le champ qui nous occupe, celui du récit, il ne semble pas en aller de même. En effet, dans la perception commune et actuelle, aucune racine ne paraît offrir de façon satisfaisante de telles possibilités. Aucune ne déploie un éventail de désignations propre à couvrir le phénomène visé par la perception populaire. Un premier relevé des termes les plus usuels à son propos le confirme aisément⁷.

Autour du phénomène narratif, le langage courant aura déposé diverses « réticences d'usage » comme autant de balises pour le territoire à cerner.

Histoire demeure un des termes privilégiés. On raconte bien « des histoires à dormir debout », « à se faire dresser les cheveux » ou « sans queue ni tête ». Mais le terme continue à souffrir d'une lourde hypothèque liée au statut visé. Entre l'*Histoire* et les *histoires*, les prétentions véridiques ou fictives, la langue anglaise a judicieusement opposé *history* et *story*. Rien de tel en français⁸ et, de plus, la majorité des déclinaisons lexicographiques tirées de cette racine n'émergent que du seul sens à prétention véridique, excluant toute portée fictionnelle, par exemple.

⁷ Nous n'avons retenu ici que les trois catégories principales, celles de l'*objet* de l'*action* et de la *propriété*. Les catégories du sujet et du procès n'y sont mentionnées qu'à titre indicatif.

⁸ Si ce n'est, en partie, mais de manière déjà très lourde de sens, en jouant sur l'articulation des marques du nombre et de la casse : singulier avec majuscule (*L'Histoire*) versus pluriel avec minuscules (*les histoires* comme dans « *Tout ça ce ne sont que des histoires* »).

L'OBJET	L'ACTION	LA PROPRIÉTÉ	LE SUJET	LE PROCÈS
Histoire	Historier	Historique	Histogramme Historien	Historisme
Récit	Réciter	Récitatif	Récitant	Récitation Récital
Conte	Conter	...	Conteur	Contage
	Raconter			
Narration	Narrer	Narratif	Narrateur	Narration
Fable	Affabuler Fabuler	Fabuleux	Fabulateur	Affabulation Fabulation
Relation	Relater			Relation

Tableau 1-1 : La perception commune du phénomène narratif dans l'usage langagier.

Récit s'avère sans doute le terme favorisé par l'*Homo Academicus*. Il englobe sans difficulté les aspects « historique » et fictionnel et, si la plupart des dictionnaires le limitent encore à une « relation orale ou écrite », les études nous ont déjà accoutumés depuis quelques décennies au « récit filmique » sans trop de réticences⁹. Par contre, ni la forme verbale, ni la forme adjectivale ne semblent correspondre à la visée élargie du substantif. *Réciter* restreint l'action à une dimension strictement orale et de mémoire. De plus, elle ne se limite pas au seul fait « narratif » : on peut réciter les tables de multiplication ou les Dix commandements. Ajoutons encore que, si l'on peut réciter, de fait, une fable de La Fontaine, ce caractère mémorisé de la récitation pourra, dans l'usage commun, être péjorativement perçu pour l'acte « narratif » (« On aurait dit qu'il récitait une leçon! »). « Récitatif », s'il fut autrefois adjectif, n'est plus guère utilisé que comme substantif, et pour les seuls domaines musicaux ou de la bande dessinée.

Raconter reste le verbe le plus fréquemment employé, conjointement avec le terme d'« histoire » ou de « récit ». Sa version « simplifiée » n'en n'est pas pour autant reniée (On peut se faire « conter » l'histoire de Napoléon) mais moins fréquente, handicapée sans doute par la restriction qu'implique son substantif : le *conte*. Car, si le *conte* est bien un récit, il se limite au récit de fiction et même à un genre particulier de récit de fiction. *Raconter* se voit ainsi doublement orphelin, tant du côté du substantif que de celui de l'adjectif adéquat.

⁹ Mais avec l'exception notable de Jean-Marie Schaeffer sur laquelle nous aurons à revenir. Voir, à ce propos, les divergences entre André Gaudreault et Jean-Marie Schaeffer exposées dans le chapitre suivant.

Narrer, bien que moins spontanément utilisé, endosse sans difficulté, malgré un certain parfum de désuétude, les acceptations comprises par son concurrent *raconter*. En plus, il appartient à la seule racine lexicale apte à nous offrir l'adjectif approprié : *narratif*. Par contre, le substantif qui lui est associé, *narration*, possède un fâcheux double sens puisqu'il désigne aussi bien l'objet que le procès lui-même¹⁰.

Les autres pistes lexicales présentes dans le domaine ne sont guère plus satisfaisantes. Ainsi, pour s'en tenir à ces deux occurrences, en est-il pour la *fable* et la *relation*. *Fable* et ses dérivés ne concernent qu'un genre du récit de fiction et les termes conjoints entraînent souvent dans leur sillage une connotation dépréciative (*fabuler*¹¹, *fabulateur*). Par ailleurs, si on peut *relater* des faits, la famille lexicographique ne propose guère d'adjectif en ce sens et le terme de *relation* comporte les mêmes ambiguïtés que *narration*.

Histoire ou récit / raconter / narratif : c'est donc une bien curieuse « famille reconstituée » que l'usage courant semble vouloir privilégier. Pour désigner le phénomène du récit, le langage se voit puiser dans pas moins de quatre racines distinctes. Il n'est donc pas sans intérêt de questionner le « bagage génétique » hérité d'une telle hérédité.

Histoire. En vieux français, *estoire*, (1135) désignait un « récit d'événements dignes de mémoire¹² » et, ultérieurement, toute forme de récit. *Estoire* provient du latin *historia* (récit d'événements historiques mais aussi fabuleux), qui lui-même tient son origine d'un terme grec signifiant « recherche, exploration et résultat d'une enquête ». Cette origine grecque se rattache à une racine de « savoir : chercher à savoir, explorer, enquêter, interroger » et par suite « connaître ». L'*historia* serait donc la relation des événements dont on a eu connaissance.

¹⁰ Dans le domaine de la narratologie, Gérard Genette, par exemple, propose de restreindre l'usage du terme *narration* au seul sens du *procès*.

¹¹ La *fable* se donne par définition comme fictive et sa création relève de l'*affabulation*. Les formes réduites des termes (*fabulation*, *fabuler*), désormais plus couramment utilisées, apportent un ajout de sens dépréciatif : *fabuler* c'est donner du fictif là où du véridique serait attendu.

¹² Pour les quelques éléments d'ordre étymologique qui suivent, nous articulons diverses données issues, principalement des ouvrages suivants : *Dictionnaire étymologique de la langue française*, d'Oscar Bloch et Walther von Wartburg, Presses universitaires de France, Paris, 2002; *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, d'Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, Larousse, Paris, 1991; *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, d'E. Ernout et A. Meillet, Klincksieck, Paris, 1959; *Dictionnaire étymologique du français*, de Jacqueline Picoche, coll. Les usuels, Le Robert, Paris, 2002 et le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Jean Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

Narrer tire évidemment son origine du latin *narrare* : faire connaître, raconter, puis dire. L'expression latine dériverait elle-même du noyau *gnarus*, en ligne directe de la racine indo-européenne *gné* : connaître.

Raconter. La trajectoire lexicale de ce terme n'est pas sans réserver quelques surprises. On devine comment « raconter » serait l'expression itérative de « conter ». Conter viendrait du latin *computare* : compter¹³. *Computare*, précise Picoche, provient de *putare* signifiant « émonder les arbres, apurer un compte ». La dimension itérative présente dans « raconter » porterait moins sur le sens, plus récent, de « conter » mais bien celui de *compter* : « recompter, recalculer ». Dans cette ligne originale, *conter* c'est « énumérer, compter les détails d'un événement ». Comme dans compte-rendu. Mais à partir de ce sens général de relater en énumérant des faits, des événements réels, il a rapidement (dès le 13^e siècle) été préféré pour « dire des choses à dessein de tromper : conter des histoires, conter fleurette, en conter de belles ».

Récit. Le terme provient du latin *recitare*. *Recitare* renvoie à *citare* qui, lui-même, tire son origine de la racine latine *ciere*, *citus* qui signifie « mettre en mouvement », « faire venir à soi ». Concurrencé, puis éliminé à l'époque impériale par son fréquentatif *citare* qui signifie « convoquer » (le sénat), « citer en justice », « invoquer le témoignage » d'où la dérivation vers *citer* au sens de « mentionner ». *Recitare* c'est « faire l'appel des noms » cités devant le tribunal d'où « lire à haute voix », « réciter ». La *recitation* serait « remettre en mouvement par la parole, redire ce qui l'a été¹⁴ ».

De ces racines étymologiques, quelques « noyaux » communs se laissent percevoir. L'idée de la *connaissance* traverse les trajectoires sémantiques rattachées aux termes d'« histoire », « narrer » et, indirectement, de « raconter » (relever les détails qui identifient un événement). L'autre traverse sémantique qui relie notamment le récit et raconter est constituée par la dimension de rendre public. Si *récit* renvoie ultimement à cet appel en public, *computare* évolue rapidement vers *relater en énumérant des faits*.

Au croisement de ces noyaux, émerge ainsi une première perception du phénomène narratif, liée simultanément à un acte de connaissance et à celui de

¹³ Ce cousinage entre « conter » et « compter » se retrouve d'ailleurs en allemand avec la proximité des termes *zählen / erzählen*.

¹⁴ À partir de cette racine commune, on comprend les dérivations multiples : *exciter* : « appeler hors de », « provoquer » ; *inciter* : « lancer en avant » ; *susciter* : « faire lever » ; *ressusciter* : « réveiller », « faire revivre ». Dans une perspective assez proche, la *citation* se retrouve en français dès le XIII^e siècle au sens juridique d'*exhorter* puis d'*invoquer un texte*, *signaler* (XVI^e siècle) et, enfin de *reproduire un texte* (XVII^e siècle).

rendre public, de communiquer. « Raconter » s'originerait, en quelque sorte, dans la volonté de faire savoir ce que l'on a cherché à connaître à propos de quelque chose.

II. Visées de la désignation

L'usage courant des ressources lexicographiques permet déjà de dessiner *a contrario* le territoire occupé par le récit et ses déclinaisons. L'usage académique du terme n'est certes pas moins porteur d'ambiguïtés. Écarts et recouvrements partiels s'y rencontrent au fil des relevés de littérature.

Avant même d'aborder le débat sur les critères qui permettraient d'identifier la spécificité de cette pratique discursive parmi l'ensemble des pratiques discursives, il est peut-être plus commode, à ce stade, d'essayer de préciser la visée de la désignation¹⁵. La notion même de *récit* connaît de multiples usages. Ceux-ci ne se recouvrent pas toujours entièrement selon l'extension des aspects du phénomène que le terme veut assumer. Cette multiplicité des visées, soulignée à l'occasion par divers observateurs, se trouve sobrement présentée par Gérard Genette, qui « a souligné l'ambivalence constitutive de ce terme [récit] dans l'usage courant, puisqu'il désigne aussi bien la suite des événements eux-mêmes que le discours qui relate ces événements¹⁶ ».

En réalité, Gérard Genette n'oppose pas deux mais trois sens dans l'usage du terme :

Il me semble que si l'on veut commencer d'y voir plus clair en ce domaine, il faut discerner nettement sous ce terme trois notions distinctes. Dans un premier sens [...] *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements : ainsi appellera-t-on *récit d'Ulysse* le discours tenu par le héros devant les Phéaciens aux chants IX à XII de l'*Odyssée*, et donc ces quatre chants eux-mêmes, c'est-à-dire le segment du texte homérique qui prétend en être la transcription fidèle. Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours [...] soit ici les aventures vécues par Ulysse depuis la chute de Troie jusqu'à son arrivée chez Calypso. En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. On dira ainsi que les chants IX à XII de l'*Odyssée* sont consacrés au récit d'Ulysse, comme on dit que le chant XXII est consacré au massacre des prétendants¹⁷.

¹⁵ Bien que nous demeurions conscient du contresens (relatif) qui consisterait à vouloir discriminer les *dimensions* d'un phénomène avant même d'avoir précisé les critères définissant le phénomène intégrant ces dimensions.

¹⁶ Gardies, André et Jean Bessalel : *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, 1992.

¹⁷ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, p. 71, Seuil, Paris, 1972.

Et, d'ajouter Genette : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration*, l'acte narratif producteur [...]»¹⁸ ».

AUTEUR	« LE CONTENU »	« SON EXPRESSION »	« L'ACTE »
G. Genette	Histoire	Récit	Narration
T. Todorov	Histoire	Discours	
Groupe Mu	Récit raconté	Récit racontant	
Tomachevski	Fable	Sujet	
S. Chatman	<i>Story</i>	<i>Discourse</i>	
J. Ricardou	Fiction Diégèse	Narration	

Tableau 1-2 : Désignation des dimensions du phénomène narratif selon divers auteurs.

L'identification de ces différents aspects du récit semble désormais largement acceptée mais affiche pourtant une terminologie variée, voire quelque peu déroutante. Relevons déjà que l'opposition entre *histoire* et *récit* proposée par Gérard Genette, semble trouver écho dans la dynamique de l'*histoire* et du *discours* chez Tzvetan Todorov :

[...] l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une *histoire* et un *discours*. Elle est histoire dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit¹⁹.

Ainsi, derrière l'apparente profusion terminologique qui règne auprès de différents auteurs, il est néanmoins possible de retracer une volonté commune d'identifier des composantes semblables du phénomène. Le relevé de quelques-unes des nomenclatures les plus usuelles permet aisément de nous en convaincre.

Pour notre part, et dans le cadre de ces pages, nous préférons généralement utiliser le terme de « récit » pour le phénomène dans son ensemble et recourir aux désignations d'« histoire » et d'« expression » pour renvoyer aux dimensions

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, Seuil, 1966.

thématiques et formelles du récit²⁰.

Même si, au cours de leurs développements, ces oppositions soulignaient diverses nuances dans les investissements réflexifs qu'elles supportaient, peu importe le jeu d'oppositions utilisé, les aspects visés semblent, pour l'essentiel, se superposer²¹. Cette nomenclature de base peut également légitimer les différentes

²⁰ Si la plupart des oppositions relevées semblent opérationnelles dans leurs contextes réciproques, nous éprouvons cependant des réticences marquées vis-à-vis de la dernière proposition (Diégèse / Narration) qui risque d'opacifier divers aspects du phénomène. Et ce, quoique nous fûmes de ceux qui, jadis, l'utilisèrent à l'occasion. Quelques mots de justification à ce propos :

La narration : on aura peut-être avantage d'éviter le recours au terme « narration » pour désigner la dimension de l'expression, (la forme, le signifiant) d'un récit et de réserver ce terme pour désigner l'acte de narrer. Dans cette optique, la narration est l'« Acte par lequel se produit un discours visant à relater ou à raconter [...] ». La narration désigne fondamentalement l'acte singulier d'énonciation qui consiste à raconter et non le résultat de cet acte ». (Gardies, *op. cit.*)

La narration peut donc être conçue en quelque sorte comme l'énonciation d'un discours narratif, une « énonciation narrative ». Réserver ce terme à la dimension de l'acte narratif permet de stimuler la recherche des traces de la narration dans le récit, par exemple, ou de s'interroger sur le temps de la narration (narration ultérieure ou postérieure, etc.).

La diégèse : plusieurs auteurs déconseillent le terme de « diégèse » pour désigner l'*histoire* que rapporte un récit. Étienne Souriau s'inspirant du *diégésis* grec (Platon, Aristote) avait introduit le terme de « diégèse » dans les études filmiques (cf. « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, 7-8, 1948 et *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953). Dans cette optique, si un récit présente une *histoire* (la suite événementielle ou la « transformation » de base identifiée par J.M. Adam et d'autres), la diégèse, elle, est l'univers qui *permet* cette histoire, l'univers dans lequel se déroule cette histoire, avec son propre vraisemblable, ses propres règles. Cet univers est, bien entendu, soutenu à la fois par des propositions explicites du texte et par le travail de « coopération » du lecteur (qui reconstitue les implicites du texte).

« La diégèse [...] est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire mais l'univers où elle advient [...]. Il ne faut donc pas, comme on le fait aujourd'hui trop souvent, substituer *diégèse* à *histoire*, même si, pour une raison évidente, l'adjectif *diégétique* s'impose peu à peu comme substitut d'un « historique » qui entraînerait une confusion encore plus onéreuse »,

précise Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1984, p. 13).

La diégèse « désigne donc un *monde*, un univers spatio-temporel, cohérent, peuplé d'objets et d'individus et possédant ses propres lois (semblables éventuellement à celles du monde de l'expérience vécue). Ce monde est pour partie donné et représenté par le film, mais aussi construit par l'activité mentale et imaginaire du spectateur ». André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, p. 137.

La diégèse représente « l'univers de la fiction tout entier, par opposition à l'univers du réel, ce qui englobe ici tous les niveaux diégétiques compris dans un récit complexe », Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Gaëtan Morin, Montréal, 1993, p. 120.

Vouloir marquer la distinction entre « histoire » et « diégèse », conduit à proposer deux remarques : À la limite, ne pourrait-on avancer qu'une même diégèse puisse supporter des histoires différentes et qu'une même histoire puisse comprendre des diégèses distinctes (dans le cas des récits emboîtés, par exemple)?

À la limite encore, ne peut-on dans le cas de discours non narratifs – certaines descriptions (picturales, poétiques) par exemple – parler également de diégèse? (Puisque certaines descriptions de villes, de scènes de genre semblent rencontrer en effet les caractéristiques propres à ce concept). Ceci montrerait bien que le terme ne désignerait plus la *spécificité* du contenu narratif.

²¹ Certes, la complexité des travaux sur le sujet ne peut se laisser enfermer dans la simplicité de telle tentative. Il faudrait encore, dans certains cas, marquer l'évolution dans l'utilisation de ces termes chez certains auteurs. Ainsi cette terminologie ternaire (narration / récit / histoire) chez Genette aura pu devenir quelque peu confuse lorsqu'on la rapproche d'une distinction – également célèbre

perspectives de la narratologie.

Il y aurait donc apparemment 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 [...] ²².

Dans le même sens, André Gaudreault, quant à lui, proposera la distinction entre *narratologie du contenu* et *narratologie de l'expression* ²³.

Dans le contexte historique de son apparition, cette bipartition des objets de la narratologie visait alors essentiellement à positionner les travaux portant sur la « mise en récit » vis-à-vis de la tradition héritée de Propp et de ses successeurs, davantage centrée sur le contenu narratif. Pourtant, à elle seule, cette polarisation des visées de la narratologie ne peut prétendre couvrir l'ensemble des modalités d'appréhension du phénomène narratif. En effet, à l'instar de toute autre production discursive, le récit se laisse questionner selon de multiples perspectives :

- une perspective *thématique* (ou sémantique ²⁴) : narratologie thématique, narratologie du contenu.
- une perspective *expressive* (ou syntaxique ²⁵).
- une perspective *pragmatique* (s'attachant aux divers contextes de l'acte narratif).

À quoi nous serions tenté d'ajouter, en détournant l'expression proposée par Philippe Marion ²⁶,

- une perspective *médiatique*.

La perspective syntaxique s'applique essentiellement à relever et analyser l'impact des choix structuraux opérés au moment de la narration (et dont les travaux de Gérard Genette proposent un premier éventail). La perspective médiatique,

- avancée, dans une autre perspective, par Émile Benveniste. Le linguiste proposait en effet de distinguer parmi les énoncés ceux qui conservent explicitement des marques de leur énonciation et ceux qui semblent les effacer : « Hier, je pris le mauvais chemin » versus « Napoléon a pris un mauvais chemin ». Pour nommer ces types d'énoncés « marqués » ou « non marqués », il proposait la distinction *discours / histoire*. En plus, dans un premier temps, Genette lui-même avait alors endossé cette distinction sous l'opposition... *discours / récit* !!! Or, dans notre optique, rien n'empêche un récit d'être énonciativement *marqué* au sens visé par Benveniste. Il en va ainsi des récits de confession, par exemple.

²² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 12.

²³ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Méridiens, Paris 1988, p. 42.

²⁴ Selon la typologie classique de Charles Morris, endossée également par Elihu Katz.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Philippe Marion : « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7 (Le récit médiatique), Louvain-la-Neuve, 1997, p. 61-87.

elle, se concentrerait davantage sur les rapports entre ces choix et le *support de l'expression* : les façons spécifiques dont les différents supports expressifs et leurs ressources sémiotiques propres permettent d'actualiser ces choix syntaxiques en fonction d'un contexte de réception (pragmatique)²⁷.

De ce qui précède, on pourrait (provisoirement) retenir une première formulation du récit et de ses principales modalités d'appréhension :

Le récit peut être perçu comme :

- | | |
|--|------------------------------------|
| – une « histoire » | dimension sémantique |
| – racontée d'une certaine façon | dimension syntaxique |
| – dans un contexte communicationnel précis | dimension pragmatique |
| – à l'aide d'un support singulier | dimension médiatique ²⁸ |

III. Les critères du récit

Identifier les perspectives par lesquelles le récit se laisse analyser ne peut que nous renvoyer à la question préalable, celle de sa définition opérationnelle. À quelles marques le récit se distingue-t-il des autres productions symboliques? Comment définir les paramètres et repérer les critères qui permettraient d'identifier la pratique narrative dans le panorama des pratiques langagières? C'est bien de la définition et de l'opérationnalisation du concept qu'il s'agit ici. Aussi loin qu'il est possible de remonter, le phénomène du récit a fait l'objet de nombreuses définitions qu'il serait fastidieux de rappeler ici²⁹. Si elles se recoupent généralement, ces

²⁷ On remarquera tout de suite, le sens du détournement opéré ici. Pour Philippe Marion, dans la ligne de la « photogénie », la « médiagénie » devait servir à désigner l'aptitude de certains faits de réalité ou de fiction à « passer plus ou moins bien » dans les médias sous divers formats. Alors que la « médiativité » relève davantage du potentiel spécifique à un média. Thierry Groensteen a exposé dernièrement ses réserves sur la pertinence opérationnelle de ce couple (voir « Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaires : comment s'incarnent les fables », *Belphegor*, vol. IV, n° 2, mai 2005, accessible au site : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4no2/articles/04_02_Groe_Medi_fr.html). Nous proposons néanmoins de conserver l'idée d'une dimension qui viserait la façon dont un médium, par la spécificité sémiotique de son propre dispositif expressif, prend en charge, incarne ou encourage des figurations spécifiques de tel ou tel choix au niveau de son discours. Dans l'appareil notionnel proposé par Marion, ceci constitue une des dimensions de la médiativité (« Celle-ci rassemble tous les paramètres qui définissent le potentiel expressif et communicationnel développé par le média. [...] Une médiativité se juge bien sûr en fonction des matériaux sémiotiques d'expression mobilisés par le média » (Marion, *loc. cit.*, p. 79-80). Ne pouvant nous résigner aux expressions « dimension médiative », « narratologie médiative », nous préférons le terme générique de « médiatique » malgré ses imprécisions.

²⁸ On pourrait également défendre l'idée que la dimension médiatique soit une composante de la dimension pragmatique. La pragmatique, s'attachant aux contextes communicationnels aurait ainsi une composante sociohistorique (les enjeux culturels et rapports de pouvoirs qui déterminent l'échange) et une dimension matérielle (le dispositif technique et ses contraintes).

²⁹ « Le récit est certainement l'unité textuelle qui a été la plus travaillée par la tradition rhétorique – de *La poétique* d'Aristote à *l'Essai sur le récit* de Bérardier de Batout (1776) – et par la narratologie moderne – de la *Morphologie du conte* de Propp (1928) à *Temps et récit* de Paul Ricoeur (1983-1985). Il existe aujourd'hui de nombreuses présentations et synthèses de tous ces travaux et de ceux qui ont été réalisés, ces dernières années, en psychologie cognitive» (Fayol 1985). Jean-Michel Adam,

définitions varient bien évidemment selon leurs perspectives respectives et l'ampleur de l'objet lui-même. Une comparaison des définitions les plus usuelles, montre également combien elles peuvent varier dans le degré de précision de leurs critères d'opérationnalisation³⁰.

À cet égard, c'est dans les travaux de Jean-Michel Adam que nous avons trouvé la formulation offrant à la fois le meilleur degré de rigueur mais également une réelle souplesse dans le processus d'opérationnalisation de la notion de récit. Adam a régulièrement écrit sur le phénomène du récit et les conditions de sa définition³¹. Son ouvrage de 1992 (*Les textes : types et prototypes*) constitue sans nul doute une des tentatives les plus systématiques pour la définition du récit de balises opératoires. C'est à partir des deux niveaux de la *discursivité* et de la « séquentialité » que Jean-Michel Adam opère pour doter le récit de critères.

Discours, texte et séquence

Au départ de la démarche de Jean-Michel Adam se retrouvent quelques propositions de contextualisation comme autant de prises de position.

- Le récit est un genre de discours qui peut participer à diverses *formations discursives* : religieuse (la parabole), politique (récit historique) ou littéraire (conte, roman), etc. Au sein de ces formations discursives, la variation des codifications sociales et historiques peut l'affecter considérablement. Il n'en reste pas moins un noyau stable : sa dimension textuelle.
- Si l'énoncé est la forme concrète, singulière et matérielle de tout texte, le texte est la structure interne qui organise tout énoncé et, comme telle, peut relever de la linguistique. « Le texte [est l'] objet abstrait construit par définition et qui doit être pensé dans le cadre

Les textes : types et prototypes, Nathan Université, Paris, 1992, p. 45.

³⁰ Voir, à ce propos, la synthèse comparative proposée par Annick Dubied. On en trouvera une première systématisation dans l'article de la revue *Communications* : « Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique » (Nota Bene, vol. 19, n° 2, p. 44-64, 1999), reprise par la suite au sein du volume *Les dits et les scènes du fait divers*, Librairie Droz, Paris-Genève, 2004, p. 119-121.

³¹ Parmi ses contributions les plus significatives à ce propos, retenons notamment : *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Nathan Université, coll. Information, Formation, Paris, 1984; *Le récit*, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je?, n° 2149, Paris, 1984; *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. FAC, 1992; « Une définition générique du récit », *Le récit oral* (suivi de); *Questions de narrativité*, sous la direction de J. Bres, Praxiling, Montpellier III, 1994, p. 431-444; « Décrire des actions : raconter ou relater? », *Littérature*, n° 95, Paris, Larousse, 1995, p. 3-22; *L'analyse des récits*, Paris, 1996, Éd. du Seuil, coll. Mémo n° 22 (en collaboration avec Françoise Revaz); « Une alternative au " tout narratif " : les gradients de narrativité », *Recherches en Communication*, numéro 7, 1997, p. 11-35, « Le récit : mise en interrogation de l'agir humain », *Récit et connaissance*, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 175-190.

d'une théorie (explicative) de sa structure compositionnelle³² ».

- Donc, si le discours relève aussi de déterminants extralinguistiques (sociaux et idéologiques, par exemple), le texte, lui, peut se revendiquer du niveau linguistique.

On s'en rend compte, le propos est bien d'élargir l'emprise de la linguistique au-delà de sa limite trop « naturellement » admise, celle de la phrase, au mieux celle du paragraphe. Une linguistique de la structure textuelle est-elle envisageable? Et cette démarche permettrait-elle de dégager la nature de la structure textuelle narrative parmi d'autres?

La visée ambitieuse de la démarche de Jean-Michel Adam se trouve ainsi motivée par « la volonté de penser linguistiquement la nature compositionnelle profondément hétérogène de toute production langagière³³ ». Et si, la plupart du temps, l'ampleur de cette hétérogénéité se trouve bien à l'origine de l'abandon ou du rejet de toute démarche typologique, l'auteur fait néanmoins le pari que la complexité textuelle peut être abordée d'un point de vue *typologique* à la condition d'adopter une perspective modulaire. C'est-à-dire en repérant et en articulant les différents niveaux ou aspects qui affectent la production d'un énoncé et en proposant des typologisations selon chacun des *modules* ainsi dégagés. Adam en identifie plusieurs (cinq relevant de la nature textuelle et deux de la nature discursive de l'énoncé) qu'il intègre dans un schéma général³⁴. Les modules relevant de la nature textuelle concernent la visée illocutoire (I), la prise en charge énonciative (E), la représentation construite (S), les plans d'organisation des propositions (T) et la structure compositionnelle des textes (C). Quant aux deux modules liés à la nature discursive de l'énoncé, ils se rapportent respectivement au genre et aux formations discursives.

Même s'il aborde également les autres modules, c'est essentiellement sur l'étude de la dimension séquentielle de la textualité que repose l'ouvrage *Les textes : types et prototypes*.

L'organisation séquentielle de la textualité est le plan qui me paraît constituer la base la plus intéressante de typologie. En compréhension comme en production, il semble que des schémas séquentiels prototypiques soient progressivement élaborés par les sujets au cours de leur développement cognitif. Un récit singulier ou une description donnée diffèrent l'un de l'autre et également des autres récits et des autres descriptions. Toutes les sortes

³² Jean-Michel Adam, *Textes : types et prototypes*, *op. cit.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ Nous proposons ici la version plus récente de ce schéma qui intègre quelques précisions et reformulations bienvenues. Extraite de : « Une alternative au " tout narratif " : les gradients de narrativité », *Recherches en Communication*, *loc. cit.*, p. 16.

de séquences sont, à leur manière, « originales ». Mais chaque séquence reconnue comme descriptive, par exemple, partage avec les autres un certain nombre de caractéristiques linguistiques d'ensemble, un *air de famille* qui incite le lecteur interprétant à les identifier comme des séquences descriptives plus ou moins typiques, plus ou moins canoniques. Il en va exactement de même pour une séquence narrative ou argumentative³⁵.

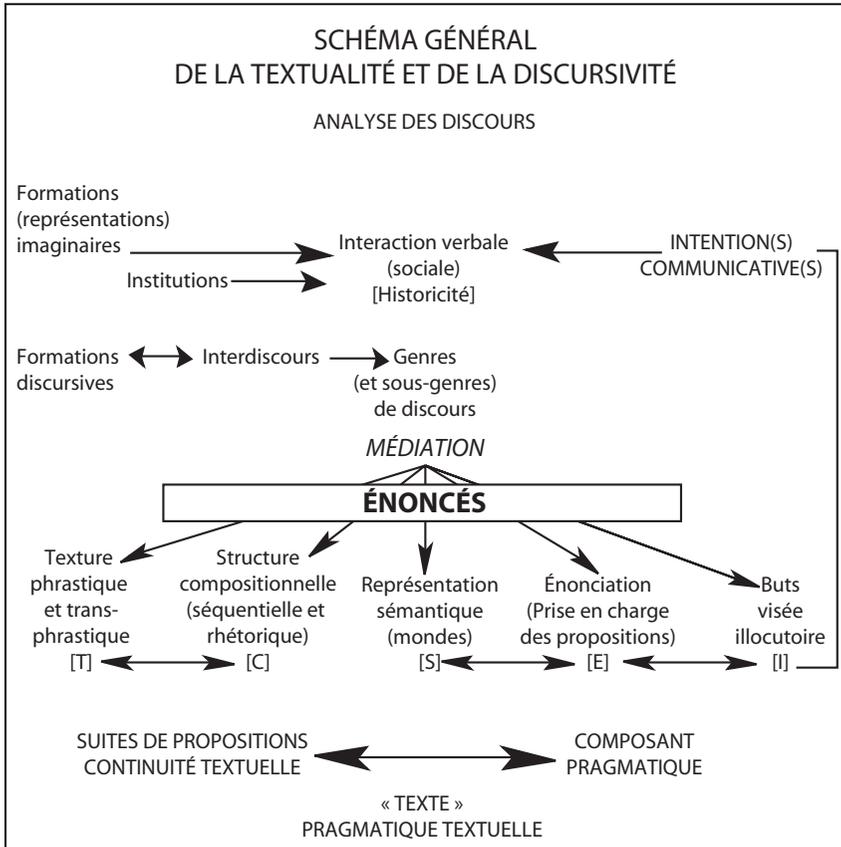


Tableau 1-3 : Schéma général de la textualité et de la discoursivité selon Jean-Michel Adam.
© Jean-Michel Adam (1997).

Dès lors, un texte peut se percevoir comme une « structure hiérarchique complexe comprenant *n* séquences – elliptiques ou complètes – de même type ou de types différents³⁶. Chaque séquence en elle-même se présentant à son tour comme une structure d'unités de base (les propositions énoncées) reliées entre elles selon une organisation qui lui est propre. L'ouvrage d'Adam propose cinq grands types de séquences textuelles : les séquences narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale.

³⁵ Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, op. cit., p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

La séquence narrative

Reparcourant les études classiques sur le sujet, d'Aristote à Claude Brémont, Jean-Michel Adam identifie aisément les constituants de base du projet narratif, soit :

- une succession d'événements
- une unité thématique (au moins un acteur-sujet)
- des prédicats transformés
- un procès (intégration dans l'unité d'une action)
- la causalité narrative d'une intrigue
- une évaluation finale explicite ou implicite

Ces constituants ne sont pas nécessairement autonomes (la transformation des prédicats appelle la succession d'événements comme le procès participe à l'unité thématique), n'ont pas la même importance (l'évaluation morale peut être implicite ou être annoncée par une préface / programme). Ils permettent, par contre, de situer le projet narratif face à d'autres visées : la transformation de prédicats se dissocie de la pratique descriptive et le procès permet de distinguer le récit de la description d'action ou de la chronique, par exemple.

Les critères retenus se trouvent synthétisés dans la schématisation désormais classique de la séquence narrative proposée par Adam. Dans cette perspective, la séquence est le résultat de l'articulation spécifique d'une série de propositions qui en constituent les éléments de base.

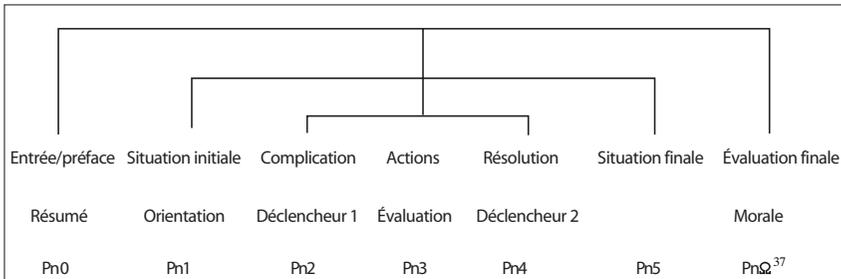
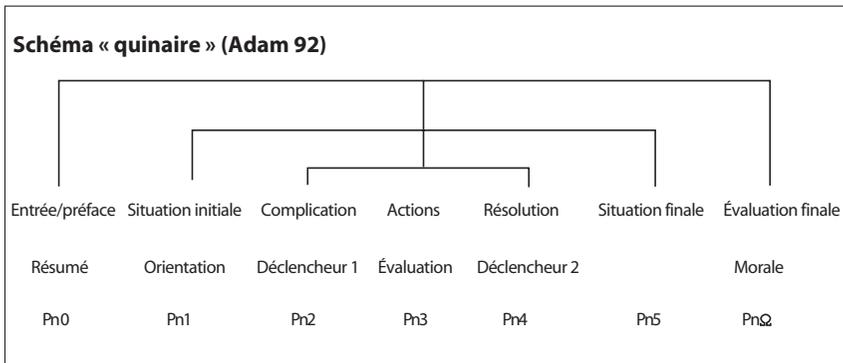
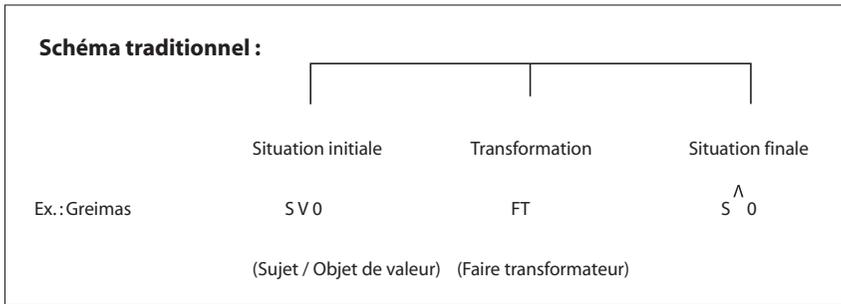


Tableau 1-4 : Schéma de la séquence narrative. © Jean-Michel Adam (1992).

Ce qui est ici désigné par *propositions narratives* (Pn) sont, en réalité, le plus souvent, des macropropositions constituées de plusieurs propositions simples. Par exemple, la *situation initiale* (Pn1) se retrouve généralement composée d'un ensemble de propositions (grammaticales) mais unies par une même fonction dans l'économie d'une séquence textuelle.

³⁷ Pn Omega : il s'agit de l'évaluation finale, ou la coda.

Loin de s'opposer aux tentatives antérieures, le « schéma quinaire » d'Adam souvent les conforte et, dans diverses mesures, les précise ou les intègre. Ainsi, Tzvetan Todorov, dans son étude sur les deux principes du récit³⁸ remarquait avec à-propos que, des 31 fonctions naguère identifiées par Propp dans la constitution du conte merveilleux russe, seuls cinq éléments seraient véritablement incontournables et de désigner, dans son exemple particulier, ce qui s'approcherait singulièrement des 5 Pn désignées par Adam. Il est donc possible de relire diverses propositions de formalisation du récit à l'une des cinq propositions narratives identifiées par Adam.



³⁸ Tzvetan Todorov, « Les deux principes du récit », *La notion de littérature*, Seuil, Paris, 1987, p. 47-69.

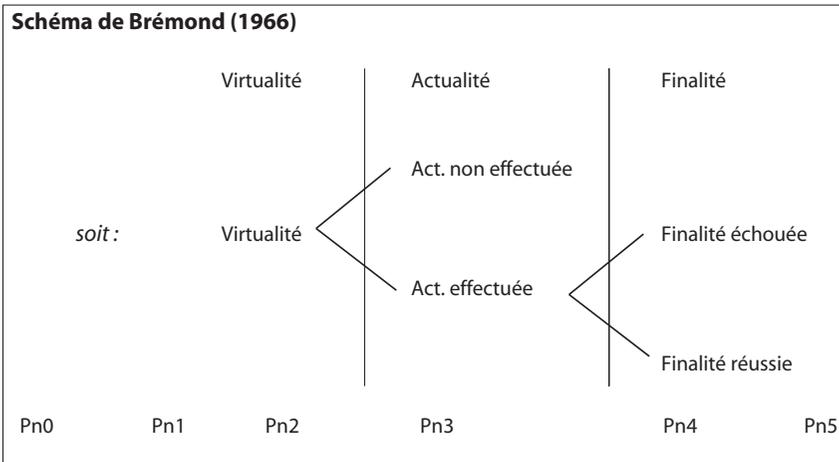
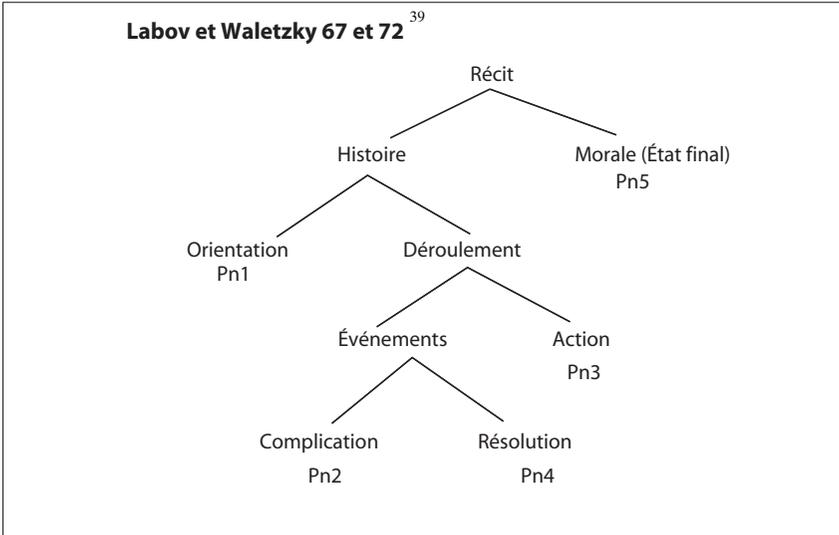


Tableau 1-5 : Comparaison des schémas narratifs selon divers auteurs.

Prototype et récits

La séquence narrative peut être considérée comme la plus simple expression du récit. Comme le suggère Jean-Michel Adam, il revient à la linguistique d'identifier les marques de surface (ou, plus certainement, les configurations de marques) de la séquence narrative : la présence d'organisateur temporels (*puis, alors,*

³⁹ Tels que cités par Adam dans *Le récit*, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je?, n° 2149, Paris, 1984.

soudain) qui peuvent se recouper avec des organisateurs logiques (*mais, alors, en conséquence*), certaines variations dans les modalités temporelles du verbe (le passé simple succédant à l'imparfait), la haute densité d'anaphores pronominales mais aussi l'exclusion de certaines occurrences (présence exclusive de prédicats d'états, par exemple).

Une structure textuelle ne se réduit qu'exceptionnellement à une seule séquence. La plupart des textes se construisent sur une multiplicité de séquences. Ces séquences peuvent se coordonner entre elles linéairement, successivement; elles peuvent tout aussi bien s'insérer les unes dans les autres. Les diverses séquences contribuant à une construction textuelle singulière peuvent être de même nature ou de nature hétérogène. À cette fin, il n'est guère malaisé d'imaginer une structure textuelle dans laquelle une séquence narrative de base verrait la macroproposition initiale (Pn1) constituée d'une séquence descriptive (ou encore la macroproposition Pn3 définie par une description d'actions). De même une séquence narrative peut-elle servir d'élément dans une séquence argumentative.

Si la séquence narrative semble bien pouvoir être schématisée de manière précise, certaines structures textuelles de dimension plus vaste et de haute densité compositionnelle (un roman, par exemple) ne peuvent évidemment s'y réduire aussi aisément. Il s'agirait alors de procéder à une décomposition de la structure textuelle en niveaux, du simple vers le complexe, des propositions en macropropositions, des macropropositions en séquences, et, surtout, des séquences alignées en séquences enchâssées et enchâssantes, jusqu'à la mise à jour du schéma englobant qui donne son identité à cette structure textuelle. Si l'opération reste toujours possible⁴⁰, elle s'avère dans les faits fastidieuse et, pour le simple lecteur, heureusement inutile. En effet, la structure nodale du texte mis en présence, son « économie générale » se laisse généralement vite appréhender en fonction de sa familiarité au schéma prototypique de la séquence narrative et de la familiarité implicite du lecteur aux différents modèles disponibles. Simplement formulé, un récit n'est autre chose qu'un énoncé dont la structure textuelle (aussi importante, aussi complexe soit-elle) se rapproche fondamentalement de la structure prototypique de la séquence narrative.

Irréductiblement sommaire, telle présentation ne peut rendre justice à la précision des propositions de Jean-Michel Adam. Néanmoins, elle devrait pouvoir en souligner certains des acquis les plus précieux (du moins pour la perspective qui nous concerne au premier plan).

⁴⁰ L'application du schéma formel de Claude Brémont sur des corpus d'une certaine ampleur (*La marque jaune* de E.P. Jacobs par Pierre Fresnault-Deruelle (1972) ou *L'aiguille creuse* de Maurice Leblanc par J.Fr. Halté et A. Petitjean (1977), par exemple, peut donner une première idée du processus d'ensemble.

Baser l'identification de la pratique narrative à partir d'un modèle de séquentialité permet de faire dialoguer des figures d'articulation logique (macropropositionnelle) avec les travaux de la linguistique sur les marques de surface. Ce faisant, Adam dote l'analyse du phénomène narratif d'un degré de précision souvent souhaité, rarement proposé. Il s'oppose en cela à certaines extensions qui avaient pour conséquence paradoxale d'estomper la spécificité du discours narratif⁴¹.

Par ailleurs, le recours à l'hypothèse de prototypes séquentiels assure l'analyse d'une réelle souplesse en éloignant le spectre de toute rigidité excessive. En effet, s'érigeant en alternative au modèle de classification basé sur des conditions nécessaires et suffisantes, la perspective des prototypes propose plutôt d'articuler l'identification d'un élément autour d'un *membre exemplaire* de sa catégorie, l'ensemble des membres de la catégorie se singularisant dorénavant en terme de *gradience* par rapport à ce prototype⁴².

Par la définition d'un prototype abstrait de la séquence narrative de base, je cerne une sorte d'étalon dont je formule l'hypothèse qu'il fonctionne comme unité de mesure des jugements empiriques des sujets. Par rapport à ce modèle abstrait, les textes et séquences peuvent être déclarés plus ou moins représentatifs de la classe des récits⁴³.

Il ne s'agit donc pas tant de vouloir faire correspondre de force certaines productions textuelles avec des modèles préétablis que d'identifier des repères précis par rapport auxquels il sera désormais possible de positionner « graduellement » des productions singulières ou hybrides⁴⁴. Telle « souplesse » n'est pas uniquement commode, elle est aussi fondamentale pour l'appréhension du récit dans ses deux dimensions : textuelle et discursive. Tout prototype, on le sait, est à la base d'une double opération : identification-singularisation. S'il sert bien à identifier une structure de base, le prototype a aussi pour but de permettre la mise en évidence de la singularité du phénomène (ici l'énoncé) appréhendé. De jauger,

⁴¹ « [...] la " sémiotique narrative " de l'École de Paris, [...] n'existe précisément que de ne plus être " narrative ". [...] Cette narrativité vidée – selon Greimas lui-même – de son contenu conceptuel devient un " principe organisateur de tout discours " qu'il ne sert plus à rien de qualifier encore de " narratif " ». Jean-Michel Adam, 1997, *loc. cit.*, p. 14. (Le texte original comporte les références aux citations de Greimas).

⁴² Largement stimulée par les travaux de Eleanor Rosch et de Georges Lakoff, la perspective du prototype est actuellement l'objet de débats. La présentation qu'en propose Jean-Pierre Meunier (*Approches systémiques de la communication*, De Boeck, Bruxelles, 2003) constitue une éclairante introduction à cette approche et ses enjeux. Par ailleurs, dans sa thèse, Annick Dubied se penche sur l'application de cette perspective à la notion des genres médiatiques (*Les dits et les scènes du fait divers*, *loc. cit.*, p. 94-100).

⁴³ Adam, 1994, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁴ Cette perspective se trouve au centre de sa contribution « Une alternative au « tout narratif » les gradients de narrativité », *Recherches en communication*, *loc. cit.*, p. 11-35.

par exemple, la façon dont un texte narratif précis (tel fait divers, telle confession) insiste davantage sur certaines macropropositions et / ou fait l'économie d'autres. L'*idéarité* de la séquence narrative lui confère cette propension à cerner les « écarts » que les pratiques singulières investissent pour répondre à des objectifs précis. Souplesse heureuse puisque c'est bien par l'étude de ces singularités qu'il sera possible d'arrimer la dimension textuelle du récit à sa dimension discursive.

Mais la qualité principale de la définition proposée par Adam, celle qui donne consistance aux remarques qui précèdent, repose sans nul doute dans la force que lui procure sa rigueur. Jean-Michel Adam ne fait pas que proposer le prototype de la séquence narrative, il l'insère dans un ensemble de divers prototypes (prototypes des séquences descriptive, explicative, argumentative et dialogale). Ce faisant, le texte singulier n'est pas saisi au seul regard d'une définition conceptuelle interne mais plutôt par la tension de proximité et d'écarts entre diverses balises. Cette richesse dont ne disposent pas la plupart des autres propositions définitionnelles du récit, oblige de cerner avec plus de précision le récit comme une pratique discursive parmi d'autres.

IV. Le sens du récit

L'histoire des sciences, on le sait, procède davantage de sauts irréguliers que d'une progression rectilinéaire. Les aléas de fortune du récit comme objet scientifique en témoignent. Traînant avec lui un parfum quelque peu désuet, le phénomène se voyait encore, il y a peu, le plus souvent largement cantonné au domaine des études littéraires ou, plus marginalement, comme illustration de certains mécanismes de la psychologie cognitive. Il occupe actuellement le devant de la scène. Débordant de son cadre d'origine, son approche propose dorénavant des passerelles vers d'autres disciplines et figure parmi les problématiques les plus régulièrement convoquées.

S'il n'est pas le seul, le travail monumental mené par Paul Ricoeur dans sa trilogie du *Temps et récit* aura largement contribué à cette revalorisation du phénomène narratif⁴⁵. S'écartant quelque peu des voies traditionnelles ouvertes par les études littéraires ou formalistes, Ricoeur inscrit le phénomène narratif dans un questionnement proprement philosophique et renouvelle ainsi son approche. Le récit serait une des médiations permettant à l'homme de s'inscrire dans le temps. Partant des apories relevées par Augustin dans ses réflexions sur le temps, *Temps et récit* en arrivera à démontrer que le temps ne devient véritablement humain que dans la mesure où il est articulé de manière narrative. L'horizon que

⁴⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit* (tomes 1, 2 et 3) Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983, 1984 et 1985.

se donne la trilogie dès l'ouverture du premier tome est explicite : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe, et, à la limite, muette⁴⁶ ».

Le projet vise à établir qu'« il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle⁴⁷ ». Il ne s'agit donc pas tant d'établir les critères de démarcation du récit au sein d'une taxinomie des pratiques discursives, que d'en sonder l'enjeu fondamental, de poser le sens de la médiation narrative dans l'agir humain⁴⁸.

L'entreprise du philosophe témoigne d'une ampleur et d'une richesse qu'il serait bien évidemment présomptueux de prétendre résumer ici⁴⁹. Elle continue de faire l'objet de nombreux commentaires, d'être la base de multiples développements. Nous nous contenterons de rappeler brièvement deux des dimensions sur lesquelles s'édifie l'ensemble de sa démonstration : la *nature* et la *fonction* du récit.

La mise en intrigue

C'est d'une relecture minutieuse de *La poétique* d'Aristote que Ricoeur extrait les bases de sa conception du récit. Deux conditions s'avéreront néanmoins nécessaires pour rendre véritablement opérationnelle cette reprise de *La poétique* dans la perspective narrative ouverte par Ricoeur. Il s'agira, en effet, d'élargir le champ de la réflexion du drame au récit en général et, d'autre part, d'y intégrer davantage la dimension temporelle.

Pour le philosophe grec, la tragédie relevait fondamentalement de la *mimésis*, l'imitation, ou, mieux : la représentation de l'action. Si *La poétique* se restreint au seul fonctionnement du drame, certaines de ses réflexions peuvent néanmoins

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., t. 1, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁸ Il n'y a donc rien d'étonnant à ne pas rencontrer chez Ricoeur de véritables critères opératoires pour l'identification du discours narratif en tant que tel. Dans le cadre des travaux de l'ORM (Observatoire des récits médiatiques, Louvain-la-Neuve), Annick Dubied se proposera cependant de retracer chez Ricoeur « une définition [du récit] par critères ». Voir son article : « Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique », *Communication*, (Nota Bene, vol. 19, n° 2, p. 44-64, 1999).

⁴⁹ Par contre, le lecteur trouvera un remarquable résumé introductif à la trilogie de Ricoeur dans la présentation de Sylvie Bonzon : « Paul Ricoeur, *Temps et récit* : une intrigue philosophique », *Revue de théologie et de philosophie*, n° 119, 1987, p. 341-367.

s'étendre aux autres formes de la *mimésis*. Certaines indications de *La poétique* pointaient d'ailleurs déjà en ce sens :

Quant aux parties, certaines sont communes aux deux genres, d'autres à la tragédie. Si bien que celui qui sait dire d'une tragédie qu'elle est bonne ou mauvaise, sait le dire également de l'épopée. Car les éléments qui constituent l'épopée se trouvent aussi dans la tragédie, mais les éléments de la tragédie ne sont pas tous dans l'épopée⁵⁰.

Identifier les caractéristiques de ce noyau commun permet à la réflexion de remonter de genres précis (le drame, l'épopée) à ce qui les fonde. De cette relecture, trois notions ressortent pour leur rôle fondateur, ce que Ricoeur nommera aussi « le ternaire de base⁵¹ » : *mimésis* – *muthos* – *katharsis*.

La *mimésis* est au centre de *La poétique*; sa traduction en « activité mimétique » souligne non seulement le procès actif dans l'imitation (plus que la réplique sensible) mais permettra surtout de déployer le processus de la *mimésis* en trois phases pour rendre compte de notre rapport au temps.

Parmi les composantes de l'activité mimétique, la plus importante aux yeux d'Aristote est le *muthos*. Au-delà des « modes » sous lesquels il s'incarne (drame, épopée), le *muthos* couvre la dimension narrative : « Nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*⁵² ». Aux traductions plus conventionnelles (*histoire*, *fable*), Ricoeur préfère celle de « mise en intrigue⁵³ ». Pour lui, la mise en intrigue rend bien compte de la double nature du *muthos*. Cette traduction pointe sa nature fictive au sens premier du terme : celui du feindre, peu importe qu'il s'agisse de littérature ou de projet historiographique. « Mise en intrigue » souligne surtout le procès à la base du *muthos*. Car le récit, en tant que *muthos*, est le résultat d'une opération, d'un *agencement des faits en système*. Le récit ne se donne comme activité mimétique⁵⁴ qu'au terme d'une série d'opérations qui parviennent à structurer un ensemble de faits en une unité. Nous l'avions noté avec Jean-Michel Adam, cet agencement des faits (cette *intrication*) se distingue d'autres agencements par divers caractères spécifiques : la représentation de l'agir humain doit former un tout autour d'une transformation de situation. C'est l'enjeu et le défi que pose l'inévitable *préripétéia*, véritable brèche dans l'ordre

⁵⁰ *La poétique*, Aristote, 49b16, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980, p. 41 (nous soulignons).

⁵¹ Une reprise de *La poétique* d'Aristote, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Paul Ricoeur, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1991, p. 466.

⁵² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 62.

⁵³ « *plot* », « *emplotment* » en anglais.

⁵⁴ « C'est l'intrigue qui est la représentation de l'action », *La poétique*, *op. cit.*, 50 a1.

des choses⁵⁵, ce que Kenneth Burke nommait *Trouble*⁵⁶. Pour cet auteur, le récit qui repose sur cinq piliers (Agent, Action, Objectif, Cadre et les Moyens) n'existe réellement qu'à la condition d'une inadaptation entre deux ou plusieurs de ces éléments : le *Trouble*. Sans cette inadaptation, point de récit; grâce à elle et par la mise en tension d'éléments multiples qu'elle provoque, le récit se présente comme une synthèse de l'hétérogène, *concordance discordante*. Cet agencement des faits ne se réduit pas à une simple succession chronologique, il répond d'une causalité logique. Selon les termes d'Aristote, tel enchaînement « doit se produire par nécessité ou selon la vraisemblance⁵⁷ ». Le récit n'existe que par ce processus de configuration⁵⁸.

Ce dont rend compte aussi, à sa façon, le processus de la *catharsis*. Nous avons tous en tête une conception de la catharsis comme action du récit sur le spectateur, purgation, épuration en lui des effets des émotions mises en scène : « Elle consiste donc dans la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions [la pitié et la frayeur]⁵⁹ ».

Il ne faudrait pourtant pas minimiser l'autre versant de la catharsis car cette épuration commence bien dans l'activité mimétique elle-même.

Si donc la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés [...] par le travail mimétique d'épuration de la forme⁶⁰ [...]

Le récit, *muthos*, agencement des faits en système, mise en intrigue, résulte bien d'une opération de configuration complexe qui requiert de mettre ensemble des événements épars dans le temps et l'espace, et donc, épurer (choisir, hiérarchiser), articuler (configurer) pour produire une *figure* (et son sens). « Raconter, c'est, selon l'expression empruntée à Thomas Mann, mettre de côté (*aussparen*), c'est-à-dire, à la fois élire et exclure⁶¹ ».

⁵⁵ Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Éd. RETZ, Paris, 2002, p. 19.

⁵⁶ Burke, Kenneth, *The Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945.

⁵⁷ *La poétique*, op. cit., (52 A20).

⁵⁸ Pour qui douterait de la pertinence actuelle de cette perspective aristotélicienne du récit comme mise en intrigue dans l'appréhension des phénomènes narratifs contemporains, le travail de Dominique Beaugard pourrait lever les dernières réticences. *Le refus de l'intrigue dans le cinéma québécois*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2002.

⁵⁹ *Temps et récit*, op. cit., t. 1, p. 83.

⁶⁰ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traduction de *La poétique*, op. cit., p. 190. (Nous soulignons.) Ce que, de son côté, une auteure comme Elisabeth Bowen confirmait « *Action is the simplification (for the story purpose) of complexity* » : « Notes on Writing a Novel », *Why Do I Write : An Exchange of View*, London, 1948, cité par Julia Kristeva : *Le texte du roman*, Mouton & Co, The Hague, 1970, p. 18.

⁶¹ *Temps et récit*, op. cit., t. II, p. 115.

Les trois *mimèsis*

Le récit est la composition issue d'une action configurante, le *muthos*, l'agencement des faits qui se donne comme mise en intrigue. Pour saisir la portée réelle de l'entreprise narrative, sa fonction ultime, il faut réaliser que cette configuration ne représente cependant qu'une phase au sein d'un processus plus complexe. Préfiguration, configuration, refiguration (ou *mimèsis* 1, 2 et 3) en constituent les trois mouvements en perpétuelle interdépendance. Telle conception de l'activité mimétique en trois temps permet de réinscrire la réalité discursive du récit dans le monde de l'agir humain dont il est issu et où il est reçu. Comme objet narratif, le récit ne constitue en soi que la seconde de ces phases (configuration, *mimèsis* 2) et opère comme construction médiatrice entre l'amont (*mimèsis* I) et l'aval (*mimèsis* III), entre la préfiguration de l'agir humain sur lequel il repose et la refiguration, la transformation de cet agir par l'opération de lecture. Cette logique ternaire procède en spirale et se laisse synthétiser dans le tableau qui suit⁶² :

<i>Mimèsis</i> I	A U T E U R	<i>Mimèsis</i> II	L E C T E U R	<i>Mimèsis</i> III
Monde de l'agir humain		Monde du texte		Action du monde du texte sur le monde de l'agir humain
Amont du récit		→ Récit →		Aval du récit
Préfiguration		Configuration		Refiguration
Pré-compréhension de l'agir humain (selon des compétences d'ordre sémantique, symbolique et temporelle)		Mise en intrigue de l'agir humain		Reformulation de la compréhension de l'agir humain, reconfiguration de l'identité narrative

Tableau 1-6 : Les trois *mimèsis* selon Paul Ricoeur.

Ce que nous avons résumé de la mise en intrigue décrit essentiellement la *mimèsis* 2. Reste à mieux en percevoir l'amont et l'aval.

⁶² Nous sommes conscients du raccourci pris à vouloir positionner ainsi auteur et lecteur aux pôles des *mimèsis* I et III. En effet, si d'inscrire l'auteur permet de rendre compte de l'opération active, créatrice, de la mise en intrigue, il ne faudrait pas omettre la réalité que l'acte de lecture n'est rendu possible que par une coopération active du lecteur qui implique le recours aux (mêmes?) compétences de précompréhension de l'agir humain.

Mimésis I

« La littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait pas configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure⁶³ ». Si l'intrigue est au cœur du récit, il faut bien comprendre que sa composition n'est rendue possible que par une précompréhension du monde. La configuration proposée par l'intrigue repose sur notre compétence à figurer notre expérience pratique. C'est en s'appuyant sur ses recherches antérieures à propos de la compréhension pratique de l'action, mais également sur les travaux de l'anthropologie culturelle américaine et des réflexions d'Heidegger sur l'expérience de la temporalité que Paul Ricoeur explicite les dimensions de cette figuration de l'expérience pratique⁶⁴. En effet, pour lui, l'intelligibilité de l'intrigue trouve son fondement dans notre compétence à démarquer le domaine de l'action humaine de celui du mouvement physique. Ce qui nous permet de discerner l'agir humain, c'est la possibilité du recours à un réseau notionnel précis, celui qui identifie des *buts* qui renvoient à des *motivations* pour des *agents* qui « agissent et souffrent dans des *circonstances* qu'ils n'ont pas produites » en *interaction* avec d'autres. Mais la compréhension pratique offre d'autres ressources encore, elle permet d'appréhender la signification de cette action, selon des conventions symboliques : « le même geste peut, selon le contexte, être compris *comme* manière de saluer, de hélér un taxi, ou de voter⁶⁵ ». Ce cadre interprétatif introduit implicitement l'idée de norme (d'opportunité ou non) et donc de valeur relative (telle action vaut mieux que telle autre). Ces degrés de valeur, attribués d'abord aux actions, peuvent être étendus aux agents eux-mêmes⁶⁶. Un troisième apport de la compréhension pratique concerne la dimension temporelle. On a pu déjà noter les corrélations naturellement induites par le réseau conceptuel lié à l'agir humain. Tout *but* a à faire avec le futur et, souvent, la motivation est liée à « l'aptitude à mobiliser dans le présent l'expérience héritée du passé⁶⁷ ». Dans cette perspective, les réflexions de Heidegger sur le rapport au temps comme ce *dans quoi* nous agissons s'avèrent déterminantes. Ce rapport au temps serait appréhendable à partir de la notion de *souci* qui détermine le sens du temps.

[...] dire-maintenant devient pour nous synonyme de lire l'heure à l'horloge. Mais tant que l'heure et l'horloge restent perçues comme des dérivations du jour qui lui-même relie le Souci à la lumière du monde, dire-maintenant retient sa signification existentielle [...]⁶⁸

⁶³ *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 100.

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Sémantique de l'action*, Paris, Éd. du CNRS, 1977, p. 21-63; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Gallimard, Paris, 1964.

⁶⁵ *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 92.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 100.

La perception de la temporalité humaine comme constituée par le *souci*, rompt avec une vision mécanique du temps et nous rapproche de la notion du récit comme intrigue dans le temps. La compréhension pratique nous permet donc de distinguer l'agir humain, de l'articuler symboliquement et de percevoir son inscription dans le temps. Il s'agirait pour Ricoeur ni plus ni moins de *la structure pré narrative de l'expérience*.

Mimésis III

Le processus mimétique ne prend tout son sens que par sa troisième phase, celle de la refiguration par le lecteur. « Le récit a son sens plein quand il est restitué au temps de l'agir et du pâtir⁶⁹ ». Le troisième stade de la *mimésis* marque le moment de l'intersection des mondes du texte et de quiconque qui en prend connaissance. Et Ricoeur de nous rappeler que le texte d'Aristote révèle quelques traces de cette dimension, *la mimésis praxeôs*, notamment lorsqu'il souligne que la poésie enseigne l'universel ou que la tragédie épure les émotions de la pitié et de la peur.

L'acte de lecture est central, il « achève l'acte configurant ». L'œuvre, faut-il encore le rappeler, n'est jamais qu'esquisse, instructions pour la lecture⁷⁰. La lecture est l'opérateur qui joint *mimésis* II et *mimésis* III. Ce que les récits apportent, selon Ricoeur, « c'est un " faire " une opération que le lecteur répète...⁷¹ ».

Cette réinscription du monde du récit dans la réalité pratique pouvait laisser craindre le danger d'un cercle vicieux par effet de redondance, où *mimésis* III ne ferait que « retrouver » les conditions existentielles définies lors de la *mimésis* I. Mais, pour Ricoeur, l'expérience pratique possède bien en soi une « narrativité inchoative, qui ne procède pas de la projection, comme on dit, de la littérature sur la vie, mais qui constitue une authentique demande de récit⁷² ». En témoignent des situations telles que l'analysant sur le divan ou le juge en quête du « récit » des événements.

L'effet de cette refiguration (*mimésis* III) se mesure à son impact sur les conditions de notre compétence à figurer l'expérience pratique (*mimésis* I). Le troisième stade de la *mimésis* renforcerait ces conditions (perception de la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁰ Sur ce point et la coopération du lecteur, voir *Lector in fabula* d'Umberto Eco, Paris, Grasset, 1979.

⁷¹ Bonzon, *op. cit.*, p. 346 (nous soulignons).

⁷² *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 103.

sémantique de l'action, de la médiation symbolique et de la dimension temporelle); elle procurerait en définitive une « augmentation de la lisibilité » de l'expérience pratique. Il est aisé de comprendre que l'intrigue incite « à voir notre praxis *comme...* elle est ordonnée par telle ou telle intrigue dans notre littérature⁷³ ». Tout aussi aisé de comprendre que la symbolisation de l'action peut se voir renforcée, nuancée ou redéfinie par le récit.

Mais c'est évidemment au niveau de la perception temporelle que la refiguration semble plus déterminante encore. Pour en saisir l'importance, un détour s'impose. Ce qu'offre un récit à sa lecture, c'est, entre autres, le monde qu'il projette. Le statut de ce monde pose le problème de la référence, de la distinction, par exemple entre le récit « historique » qui évoquerait un passé réel et le récit de fiction, libre de créer des univers imaginaires. Sans rien nier des spécificités propres à ces entreprises narratives (leurs visées, leurs matériaux, leurs modalités d'exposition), Paul Ricoeur en viendra à décrire avec finesse leur interrelation dans la construction de la temporalité humaine. Ce qu'il nomme leur « référence croisée » : « l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre⁷⁴ ». Car, l'historien a bel et bien besoin de *construire* un « tiers-temps », le temps de l'histoire, qui permet de rendre compte à la fois du temps vécu (temps phénoménologique) et du temps cosmique et, pour le romancier, « raconter quoi que ce soit, c'est le raconter comme s'il s'était passé⁷⁵ ». Il y a donc bien « [...] une certaine convergence entre d'une part [...] la fonction de *représentance* exercée par la connaissance historique à l'égard du passé « réel » et, d'autre part, la fonction de *signifiante* que revêt le récit de fiction⁷⁶ ». Ce que procure donc la lecture, c'est la possibilité de refiguration de notre expérience dans une conception temporelle à l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction.

Ainsi la vaste relecture du phénomène narratif entreprise dans *Temps et récit* conduit à cerner les enjeux nodaux qui trament le récit. Le récit est un faire poétique qui réalise ce vers quoi nous tendons perpétuellement comme être humain. Pour Paul Ricoeur, rappelle Annick Dubied, « les récits servent à la fois à assouvir et à régénérer une soif très humaine d'ordonnement du réel⁷⁷ ».

⁷³ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁴ *Temps et récit*, *op. cit.*, t. III, p. 265.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 203, cité par Sylvie Bonzon, *op. cit.*, p. 362.

⁷⁷ *Les dits et les scènes du fait divers*, *op. cit.*, p. 105.

V. L'identité narrative

« L'idée qu'il n'y a pas d'identité personnelle sans la narration est devenue un *topos* de l'herméneutique et de la sémiotique contemporaine⁷⁸ », constate Jean-Marc Ferry. La vaste entreprise de Paul Ricoeur, en effet, débouchait en fin de parcours, sur une notion dont on pourrait à bon droit se demander si elle n'en constitue pas l'apport central. Déposée au terme de la quatrième partie du cycle *Temps et récit*, l'idée d'une « identité narrative » aura fait florès.

S'interrogeant sur les conditions qui soutiennent le processus de la *mimésis III*, le stade de la refiguration, celui de l'appropriation de la *mimésis II* par le lecteur, Ricoeur y soutenait alors que le temps humain ne pouvait s'expérimenter qu'à la croisée du temps historique soumis à la contrainte cosmologique et du temps de la fiction régi par le principe d'intrigue. Ce rapprochement ne devrait plus guère surprendre après avoir mesuré le mouvement de fécondation mutuelle entre l'Histoire et la fiction qui se retrace dans la « logique fictionnelle » de l'histoire tout comme dans les « assises historiques » de la fiction.

De même, ajoutera-t-il, « [s]e connaître, c'est s'interpréter soi-même sur le double régime du récit historique et du récit de fiction⁷⁹ ». Ou, dans le raffinement de son style : « L'identité narrative est le rejeton de cette fécondation. Le chiasme de l'histoire et de la fiction engendre l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité qu'on peut appeler son identité narrative⁸⁰ ».

Avec l'hypothèse du récit comme « machine à construire du temps humain » qui avait conduit la réflexion (le temps n'a de sens que réinscrit dans un récit personnel), il était légitime de déboucher *in fine* sur rien de moins qu'une conception narrative de l'identité personnelle. Cette conception narrative de l'identité, Ricoeur la reprendra à diverses reprises pour l'explicitier et la développer davantage⁸¹.

Pour lui, la problématique de l'identité peut se laisser appréhender par la double acception du terme *identique* : *idem* et *ipse*. Identique, dans le sens d'*idem*, renvoie au *same* anglais : le même, l'immuable (« L'extrêmement

⁷⁸ Jean-Marc Ferry, *Les puissances de l'expérience*, t. 1, « Le sujet et le verbe », coll. Passages, Cerf, Paris, 1991, p. 103.

⁷⁹ Rappelé par l'auteur dans « L'identité narrative », *La narration. Quand le récit devient communication*, sous la direction de P. Bühler et J.F. Habermacher, Labor et Fides, Paris, 1988, p. 287-300.

⁸⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 355.

⁸¹ Notamment dans « L'identité narrative », *op. cit.*, et *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

semblable » dira aussi Ricoeur) alors que *ipse* (qui pourrait se laisser traduire en anglais par *proper*) vise davantage le maintien du soi et s'oppose à l'altérité. (Avec la précision importante que, si l'altérité est positionnée comme l'opposée de l'ipséité, elle ne peut être restreinte à la seule altérité d'autrui mais bien élargie au champ des productions symboliques et culturelles dans son ensemble⁸²). C'est l'identité à soi au sens d'ipséité qui constitue la visée du *Soi comme un autre*.

Le défi posé par une définition de l'identité, c'est de pouvoir rendre compte du mouvement entre la permanence et le ponctuel, entre la *mêmeté* et les variations incarnées de ce même. Ou, selon l'expression proposée par Charbonneau, comment « ce qui nous caractérise le plus intimement n'est pas tant le même que notre façon toujours singulière de changer ou de ne pas changer⁸³ ». Dans cette tension, le récit offrirait sa médiation. Avec sa mise en intrigue, le récit s'érige comme la synthèse de l'ordre et du désordre, de la concordance et de la discordance. De plus, selon la hiérarchie établie par Aristote, dans le récit, l'*histoire* (et ses péripiéties) conserve sa préséance sur le *caractère* (le personnage) : il n'y a pas de personnage sans histoire, mais une action sans caractère peut se concevoir. C'est donc bien « l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage⁸⁴ » et cette configuration du personnage par l'histoire ouvre la voie à une analyse de l'identité comme « le style unitaire de transformations subjectives opérées sur les transformations objectives ». L'apport spécifique du recours à la modalité narrative, c'est ce caractère de configuration « qui fait que le soi, narrativement interprété, se révèle être lui-même un *moi figuré*, un moi qui se *figure tel ou te*⁸⁵ ».

Par le biais du récit comme principe médiateur, l'identité qui doit être saisie dans la dynamique entre *mêmeté* et *ipséité*, assumera ses aspects contradictoires de stabilité et de ponctualité, de permanence et d'évolution⁸⁶.

⁸² Sur cette dimension, voir J. Mesnil, « Études des fondements épistémologiques, herméneutiques et ontologiques de la notion d'identité narrative chez P. Ricoeur », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, sous la direction de Q. Debray et B. Pachoud, Masson, Paris, 1992, p. 23.

⁸³ C. Charbonneau, « Esquisse d'une typologie psychiatrique des récits », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques, op. cit.*, p. 43.

⁸⁴ Paul Ricoeur, « L'identité narrative », *La narration. Quand le récit devient communication*, sous la direction de P. Bühler et J.F. Habermacher, Labor et Fides, Paris, 1988, *op. cit.*, p. 290.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 298.

⁸⁶ À la suite de Paul Ricoeur, on peut retrouver dans les productions du domaine littéraire diverses figurations de cette dynamique de l'*idem* et de l'*ipse*. Ainsi, et pour faire court, si les personnages classiques des narrations traditionnelles (conte, épopée) relèvent davantage de l'*idem* par une caractérisation « monothématique » (le bon, le méchant) de leurs avatars, le roman et ses propensions aux aléas de l'intériorité repose essentiellement sur la tension de l'*idem* et l'*ipse*. Par ailleurs, dans la ligne de son titre programmatique, *L'homme sans qualité* de Musil ne relèverait-il pas d'un projet de personnage à l'ipséité dominante.

Dans ce décentrement, l'assise de l'identité glisse du stable à la *singularité dans l'instable*, l'identité est perçue comme ontologiquement historique. Et l'histoire, les trois tomes de la somme *Temps et récit* en témoignent, ne peut être saisie que narrativement.

Parmi les perspectives mises en place par cette définition narrative de l'identité, deux dimensions semblent indissociables :

- A. par identité narrative, il faut comprendre que l'identité personnelle fonctionnerait comme fonctionne le récit.

Dans cette dimension, l'identité, la réponse au « Qui suis-je ? » ne serait rien d'autre que le récit qu'un JE fait des événements qui le concernent. Assurément, pour Ricoeur, herméneute méticuleux de Freud⁸⁷, il n'y a pas lieu de s'étonner si telle vision narrative de l'identité entretient de multiples échos avec le projet psychanalytique⁸⁸. Dès le premier exposé des trois phases de la *mimésis* qui constituent l'arcane de sa réflexion sur le temps, Ricoeur notait que :

Le patient qui s'adresse au psychanalyste lui apporte des bribes d'histoires vécues, des rêves, des « scènes primitives », des épisodes conflictuels; on peut dire à bon droit des séances d'analyse qu'elles ont pour but et pour effet que l'analysant tire de ces bribes d'histoire un récit qui serait à la fois insupportable et plus intelligible⁸⁹.

Selon cette perspective, logique pulsionnelle et logique narrative ne s'opposent tant qu'elles ne s'articulent l'une sur l'autre, souligne Greisch⁹⁰ en se référant au travail de la psychanalyste Piera Aulagnier. Pour cette dernière, l'analysant est perçu comme un « apprenti-historien ». Le sujet, en effet, « ne peut pas faire l'économie d'un savoir sur son « ontogenèse psychique » ou... sur sa propre histoire libidinale et identificatoire » (nous soulignons). Car c'est bien ce

⁸⁷ Voir *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris, 1965.

⁸⁸ Ou, à tout le moins, d'« une » psychanalyse.

⁸⁹ *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 114. Ricoeur se réfère également à Roy Schafer et son interprétation narrative de la théorie psychanalytique (*A New Language for Psychoanalysis*, New Haven, Yale, U.P. 1976) qui considère « l'ensemble des théories métapsychologiques de Freud comme un système de règles pour re-raconter les histoires de vie et les élever au rang d'histoires de cas ». On trouvera d'autres développements de la réflexion de Schafer sur le sujet dans *Retelling A Life. Narration and Dialogue in Psychoanalysis*, Basic Books, New York, 1992, ainsi que dans « Narration in the Psychoanalytic Dialogue », *On Narrative*, W.J.T. Mitchell éd., University of Chicago Press, Chicago, 1981. Voir également à ce sujet : Frederick Wyatt, « The Narratives in Psychoanalysis : Psychoanalytic Notes on Storytelling, Listening, and Interpreting », *Narrative Psychology, the Storied Nature of Human Conduct*, Th.R. Sarbin, éd. Praeger, New York, 1986, p. 193-210.

⁹⁰ J. Greisch, « Rationalité narratologique et intelligence narrative », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, *op. cit.*, p. 18-19.

« travail d'historisation qui transforme l'insaisissable du temps psychique en un temps humain ». Dans la visée qui lui est propre, pour la psychanalyse :

ce sens qui transforme le temps physique en un temps humain, la psyché ne peut l'appréhender qu'en termes de désir : qu'est-ce que notre passé proche et lointain, sinon l'histoire reconstruite du défilé de ces objets qui gardent vivant dans notre mémoire le souvenir des plaisirs perdus⁹¹?

Dans un autre contexte, Jerome Bruner écrivait : « J'ai fait l'hypothèse que [...] le moi est le résultat de nos récits et non une sorte d'essence que nous devrions découvrir en explorant les profondeurs de la subjectivité⁹² ». La psychiatrie aurait identifié un dysfonctionnement neurologique, la « dynarrativie » qui affecte notre capacité à raconter des histoires et qui, selon lui, pourrait être associée à des neuropathologies telles que les syndromes de Korsakov et l'Alzheimer.

B. par identité narrative, il est entendu que l'identité personnelle se construirait au travers, par l'expérience des récits rencontrés.

« La compréhension de soi est médiatisée par la réception conjointe – dans la lecture en particulier – des récits historiques et des récits de fiction⁹³ ». écrivait Ricoeur. Cette perception renoue avec une conviction profondément ancrée chez lui qui, dès 1975, affirmait que « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-mêmes » et que « nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes de l'humanité déposés dans les œuvres de la culture⁹⁴ ». Cette idée d'un *legs narratif*. C'est en ce sens que la citation de Proust placée en exergue de ce chapitre⁹⁵ prend une valeur préfiguratrice. C'est en ce sens encore que prend tout son sens l'ambitieux projet mené par Thierry Hentsch de relecture du *récit de l'Occident* « motivé par la conviction qu'une civilisation, comme la vie d'un individu, est un récit qui ne vaut, qui ne parle, que d'être réfléchi, d'être constamment relu⁹⁶ ».

⁹¹ Piera Aulagnier, *L'apprenti-historien et le maître sorcier. Du discours identifiant au discours délirant*, Presses universitaires de France, Paris, 1984, p. 9, 156 et 209 (citée par J. Greisch, *op. cit.*, p. 19).

⁹² *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, éditions RETZ, 2002, Paris, p. 77.

⁹³ *L'identité narrative*, 1988, *op. cit.*, p. 287.

⁹⁴ Repris dans *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, p. 115 et 116. Cité par J. Mesnil : « Études des fondements épistémologiques, herméneutiques et ontologiques de la notion d'identité narrative chez P. Ricoeur », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁵ « La vie, enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ». *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 895.

⁹⁶ Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, *op. cit.*, p. 31. Le projet de Hentsch se poursuit dans son dernier ouvrage, *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*. Éditions Boréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

Mais l'identité collective, l'identité culturelle, peut-elle vraiment se concevoir sur le modèle de l'identité narrative? Pour l'auteur de *Temps et récit*, la notion d'identité narrative semble bien pouvoir s'appliquer autant à la communauté qu'à l'individu⁹⁷. Dans un débat public avec Ricoeur d'abord, puis au sein d'un ouvrage dense et foisonnant, Jean-Marc Ferry s'interroge sur la constitution des identités collectives et propose « une espèce de prolongement de la dialectique de l'identité et de l'ipséité [...] vers une dialectique de l'ipséité et de la communauté » au centre de laquelle prendrait place « la catégorie centrale et peut-être incontournable de la communication », « de la communication des soi entre eux⁹⁸ ». Cette dynamique interdiscursive qui, selon Ferry, constituerait les identités individuelles et collectives⁹⁹ nous est synthétisée de manière exemplaire par Annick Dubied :

Le philosophe propose de distinguer, outre la narration, l'interprétation (qui dépasse la singularité des faits rapportés et tend à la généralisation exemplaire), l'argumentation (qui en vient à réfléchir cette exemplarité pour la mener à des principes assez universels pour fonder la vérité de la compréhension) et la reconstruction (prise de distance et réflexion portant sur le raisonnement opéré par l'argumentation). Ces diverses strates de la « compétence communicationnelle » constituent selon le philosophe autant d'étapes successives et interdépendantes qui mènent au stade final où se constitue une identité pleine par la médiation du discours¹⁰⁰.

Pour Ferry, la distinction et l'analyse de ces registres discursifs devraient permettre non seulement de rendre compte du processus de construction de l'identité individuelle mais également d'établir, sous forme de *dominantes*, des modèles historiquement ancrés de compréhension du monde ou de significations culturellement consacrées. On le voit, le projet de Ferry affiche une envergure d'une ampleur certaine. Les enjeux soulevés sont importants et débordent largement le propos qui nous occupe plus directement ici.

⁹⁷ « J'ai alors formé l'hypothèse selon laquelle la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique, était le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction ». Paul Ricoeur, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, 1988, p. 295.

⁹⁸ Jean-Marc Ferry, « Débat sur l'identité narrative », *Esprit* (Paul Ricoeur), n° 7-8, Paris, 1988, p. 305-314, *op. cit.*, p. 306 et 307.

⁹⁹ « Narration, interprétation, argumentation, reconstruction se sont ici succédé comme les quatre étapes logiques d'un procès d'intercompréhension mené à terme. [...] Un scénario très semblable peut être retenu également pour un procès d'autocompréhension [...] », *Les puissances de l'expérience*, tome 1, *op. cit.*, p. 99-100.

¹⁰⁰ *Les dits et les scènes du fait divers*, *op. cit.*, p. 153.

Registres	Narration	Interprétation	Argumentation	Reconstruction
Visées	Descriptions	Explications	Justifications	Analyses
Portée de la compétence communicationnelle	Faits	Causes (sens)	Raisons (validité)	Drames (genèses)
Catégories centrales	Événement et Destin	Loi et Justice	Raison et Droit	Histoire et Langage
Cristallisations culturelles	Récit épique et mythe	Religion et métaphysique	Ontologie et la critique	Herméneutique et pragmatique

Tableau 1-7 : Mise en forme de l'expérience à travers des compréhensions du monde selon Jean-Marc Ferry.

Certains ont reproché à cette mise en registres de l'expérience une rigidité qui réduirait et cloisonnerait les virtualités du récit hors des visées exemplatives, argumentatives ou refiguratives¹⁰¹. Par contre, nous ne pouvons que retenir la confirmation du rôle central de la narration dans la construction de l'identité : « Elle apparaît comme la performance primaire par laquelle un discours rapporte des événements dans la forme d'expériences vécues signifiantes pour soi-même et pour autrui¹⁰² ».

VI. *Homo fabulator*¹⁰³?

« Nous apprécions le récit parce que sa structure habite notre cerveau. Notre cerveau est façonné pour le narratif¹⁰⁴ », aurait déclaré Doris Lessing lors d'un congrès en 1998. Y aurait-il une pensée narrative? Ce que Fulford, de son côté, n'hésite pas à qualifier d' « instinct », de « pulsion pas tout à fait rationnelle [sic]¹⁰⁵ » qui nous pousse à raconter, reposerait-il sur des assises plus intégrées?

La question de l'origine, des bases et de l'acquisition de cette « fonction fabulatrice¹⁰⁶ » est ancienne. Aristote ne suggérerait-il pas indirectement qu'elle soit

¹⁰¹ Dans la ligne de la réponse de Paul Ricoeur (*Débat sur l'identité narrative, loc. cit.*, p. 308), c'est, notamment, la position défendue par Annick Dubied (*Les dits et les scènes du fait divers, op. cit.*, p. 132-133).

¹⁰² Ferry, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰³ Pour reprendre ici le titre du dernier ouvrage de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino.

¹⁰⁴ Cité par Robert Fulford, *L'instinct du récit*, Bellarmin, Montréal, 1999, p. 151.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 7 et 28.

¹⁰⁶ Molino et Lafhail-Molino nous rappellent cependant que Henri Bergson restreignait cette « faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire » aux « seules représentations fantasmatiques ». *Homo fabulator. Théorie et analyse du*

une des prérogatives humaines?

Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à se représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations¹⁰⁷.

En se basant sur une revue largement documentée des travaux actuels en primatologie, anthropologie, psychologie ou neuropsychologie, Lynda D. McNeil tente de faire le point sur les dimensions onto et phylogénétiques de cette faculté narrative¹⁰⁸. Le premier intérêt de ce panorama récapitulatif est sans nul doute l'exposition de données permettant de soutenir une perspective phylogénétique continue. L'évolution de ce que la chercheuse nomme les « *narrative preadaptations and prenarrative abilities* » et qui prennent leur origine avec les grands singes, se prolongeraient génétiquement et morphologiquement des homidiens jusqu'à l'homme moderne :

The evidence shows that human narrativity evolved incrementally from nonhuman primate and hominid preadaptations for narrative thinking. These preadaptive abilities in apes and, by inference, in hominids are demonstrated in sequencing, presyntactic, and interpretative abilities¹⁰⁹ [...].

Au niveau de l'individu, de nombreuses recherches confirment que la manipulation des objets et le langage se développent de concert et, plus précisément, que :

Children's developing narrative competency progresses by following a building block pattern of constructions as follows : by first learning, reciting, and internalizing narrative schemas, then events then episodes, and, finally, narrative scripts. When a treasury of narrative scripts have been internalized in the first years of primary school, children begin to use parts of these scripts to construct their own or (in literate cultures) written narratives. [...] While the first phase of the development of narrative competency (cognitive origins, imitation and comprehension of narrative forms) in pre-school and primary school children has been the object of much research [...], the second phase, which include narrative reconstruction by altering existing narrative scripts, a form of psycholinguistic innovation, has received little, if any, attention¹¹⁰.

récit, Leméac / Actes Sud, Montréal, 2003, p. 47.

¹⁰⁷ Aristote, *La poétique*, op. cit., 48b6.

¹⁰⁸ Lynda, D. McNeil, « *Homo Inventans : The Evolution of Narrativity* », *Language & Communication*, vol. 16, n° 4, 1996, p. 331-360.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 353.

Pour rendre compte de cette « faculté narrative », peut-on, à l'instar de Jerome Bruner, faire l'hypothèse d'un *mode de pensée* spécifiquement narratif? Le psychologue américain a consacré une large part de sa carrière et de ses travaux à l'étude du récit sous de multiples aspects, n'hésitant pas à rapprocher psychologie, anthropologie, études littéraires et sciences cognitives. Une de ses formulations les plus connues concerne la possibilité de la cohabitation chez l'humain de *deux modes de pensée* qu'il propose de nommer *mode paradigmatique* et *mode narratif*. Reprenant et développant les réflexions amorcées peu auparavant, il publie en 1986 son fameux *Two Modes of Think* sur lequel il est revenu à plusieurs reprises notamment lors des leçons publiques qu'il tint à l'Université de Bologne¹¹¹.

L'hypothèse de Bruner s'articule autour de quatre affirmations :

1. Il existe deux modes de fonctionnement cognitif, deux modes de pensée.
2. Chacun représente une façon particulière d'ordonner l'expérience, de construire la réalité.
3. Ces deux modes sont complémentaires et / mais irréductibles l'un à l'autre.
4. Ils possèdent chacun leurs propres modes opératoires, leurs propres critères de bonne conformation ainsi que leurs propres procédures de vérification.

Ainsi, pour reprendre un exemple de l'auteur, raconter une « histoire » ou développer une argumentation sont deux productions discursives qui peuvent entraîner la conviction de l'auditeur. Mais elles affichent des visées distinctes (parvenir à la vérité vs donner un sens à l'expérience) et relèvent de modes opératoires singuliers. Dire « Si X, alors Y » ou « Le plan échoua alors le pays entama une réforme » ne donne pas la même portée au conjoncteur « alors » : il devient nécessaire et général d'une part, ponctuel et singulier de l'autre. Ces deux modes se différencient par diverses caractéristiques, notamment leurs critères de bonne conformation et de vérification (celui d'une vérité vérifiable par des preuves empiriques ou rationnelles versus la vérisimilitude à l'agir humain jugée par la plausibilité). En se basant sur ses écrits, il semble possible de schématiser la conception dichotomique avancée par Brunner comme suit :

¹¹¹ Voir, à ce sujet : Jerome Bruner, « Narrative and Paradigmatic Modes of Thought », *Learning and Teaching : The Ways of Knowing*, Yearbook of the National Society for the Study of Education, 1985; « Two modes of Thoughts », *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, en constitue la nouvelle mouture, traduite en français au sein du recueil *Cultures et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*, Éd. RETZ, Paris, 2000. Les leçons de Bologne ont été rassemblées et traduites dans *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Éditions RETZ, Paris, 2002.

Images du récit

	Mode paradigmatique (logico-scientifique)	Mode narratif
IMAGINATION (INTUITION)	Capacité de percevoir des connexions formelles possibles (avant même d'être capable de les démontrer de manière rigoureuse)	Capacité d'introduire de nouvelles interférences dans une séquence de l'agir humain
DOMAINES DE PRÉDILECTION	Faits observables (et les univers qui peuvent être engendrés par rapport à ce qui est observable)	L'intention et l'action humaines
OBJETS	Causes générales (conditions universelles de vérité)	Enchaînements ponctuels d'événements et / ou d'actions
VISÉE	Décrire, expliquer	Donner du sens à l'expérience humaine
MOYENS	Catégorisation Conceptualisation Systématisation	Intrication Subjonctivisation
PROCÉDURES	Établir des références vérifiables, tester des vérités empiriques	« Saisir à bras le corps les vicissitudes de l'intention »
CONFORMITÉ	Critères de cohérence et de non-contradiction	Critères de vraisemblabilité ¹¹²

Tableau 1-8 : Les deux modes de fonctionnement cognitifs selon Jerome Bruner.

La position défendue par Bruner, si elle est une des plus connues, n'est évidemment pas unique et s'inscrit en continuité avec certaines propositions déjà présentes au sein de la mouvance anglo-saxonne que l'on peut retracer, par exemple, chez John A. Robinson et Linda Hawpe :

Narrative thinking also contrasts with scientific thinking. [...] In both, the goal is the establishment of cause and effect relations among factors. Both are attempts to organize and give meaning to human experience, to explain and guide problem solving. But the products of these two modes of thought, story and principle respectively, are quite distinct. The product of scientific theorizing is a principle, or law. [...] The product of narrative thought, story, is context-bound,

¹¹² *Culture et modes de pensée, op. cit.*, p. 34. Certaines des mentions du tableau sont textuellement extraites des travaux de Bruner, d'autres sont ici reformulées.

*concrete, and testable thought ordinary interpersonal checking. [...] The story is flexible where the principle is rigid. Unlike a scientific law or principle, a story is open to interpretation*¹¹³.

Le propre du mode de pensée narratif serait, selon l'expression de Bruner, d'« opérer la transmutation de l'assertif en subjonctif¹¹⁴ ». Reprenant cette idée d'une *subjonctivisation de la réalité* qu'énonçait Tzvetan Todorov à propos du projet littéraire, Bruner n'hésitera pas à en faire un des indices majeurs du mode opérationnel de la pensée narrative. La « subjonctivisation¹¹⁵ » du discours serait un des indicateurs privilégiés de cette « saisie de l'intention ». Afin d'étayer cette perspective et d'identifier les moyens par lesquels le langage parvient à subjonctiver la réalité, Jerome Bruner entreprend de comparer deux productions discursives d'égale ampleur et portant toutes deux sur un sujet comparable (l'évocation de rituels sociaux), mais relevant l'une du discours littéraire et l'autre du discours anthropologique. Les deux textes (un court récit extrait des *Dublinois* de Joyce et un exposé de Martha Weigel sur le culte des *Pénitents*) se voient soumis à l'analyse selon les types de transformations (simples et complexes) par lesquels, suivant Todorov, se subjonctivise l'énoncé. Non seulement le texte littéraire afficherait quatre fois plus de ces traces que le texte anthropologique, mais lorsque re-raconté après lecture, le pourcentage des occurrences augmenterait encore de plus de 50 %¹¹⁶.

On est en droit, à ce stade, de questionner la nature de ces catégories : relèvent-elles de modalités cognitives ou de modalités discursives? L'auteur lui-même, d'ailleurs, évoque dans un autre contexte, la fragilité de cette frontière : « *I shall have a great difficulty in distinguishing what may be called the narrative mode of thought from the forms of narrative discourse*¹¹⁷. » Pour tenter d'asseoir cette « habilité narrative » sur des assises proprement cognitives, Bruner et d'autres évoquent les travaux d'Alan Leslie. Dans la ligne des travaux sur la perception du psychologue belge Michotte (à partir de figures géométriques en mouvement), Alan Leslie a tenté de prouver que les liens induits relevaient d'une capacité à percevoir

¹¹³ John A. Robinson et Linda Hawpe, « Narrative Thinking as a Heuristic Process », *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*, Theodore R. Sarbin [ed.], Praeger, New York, 1986, p. 111-125.

¹¹⁴ *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ La subjonctivisation se conçoit évidemment en écho avec le mode subjonctif qui vise à rendre compte d'une action ou d'un état tel qu'il est conçu, plus que comme simple fait.

¹¹⁶ Pour une présentation de la recherche et de ses résultats, voir *Culture et modes de pensée*, I., p. 47-52.

¹¹⁷ Jerome Bruner, « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, n° 18, automne 1991, University of Chicago, p. 5.

la causalité et que des nourrissons de six mois en étaient pourvus¹¹⁸. Et Bruner d'en déduire que la causalité pourrait bien constituer une catégorie fondamentale qui « n'aurait besoin pour être reconnue par celui qui la perçoit d'aucun acte interprétatif complexe ou sophistiqué¹¹⁹ ».

Le mode de pensée narratif est certes « *a type of causal thinking*¹²⁰ », mais il s'articule spécifiquement sur la saisie de ces « vicissitudes de l'intention ». La notion d'intentionnalité s'inscrirait-elle également dans un système primitif de catégories? De l'aveu même de l'auteur « nous ne disposons malheureusement pas d'une expérience sur l'intention apparente analogue à celle qu'a menée Leslie sur la causalité apparente¹²¹ ». Mais les expériences de Fritz Heider et Marianne Simmel à partir d'un film d'animation sur des figures géométriques montrait la propension des spectateurs à rendre compte des mouvements des figures à partir de schémas intentionnels humains¹²² et, plus récemment, les travaux de Wimmer et Perner attestaient que les enfants disposent, dès l'âge de quatre ans, de cette faculté spécifique (*Theory of mind*) qui nous permet d'attribuer à autrui des états d'esprit donnant sens à leur agir¹²³.

Pour Michael Gazzaniga, les travaux d'Alan Leslie suggéraient « *that a perceptual mechanism operates automatically on our perception of events, producing abstract descriptions of their causal structure*¹²⁴ ». Ses propres travaux sur les hémisphères cervicaux semblent vouloir ancrer au niveau neurobiologique cette capacité tout comme celle décrite par la *Theory of Mind*. Il est amené ainsi à faire « l'hypothèse de l'existence dans notre cerveau d'un module qu'il appelle l'« interprète » ou, en jargon informatique, l'interpréteur (*interpreter*), dont la fonction est de donner un sens aux événements en les faisant entrer dans des récits dans lesquels ils sont liés par des relations de cause et effet¹²⁵ ». Si les expériences

¹¹⁸ A.E. Michotte, *La perception de la causalité*, Louvain, 1946; Alan Leslie, *The Representation of Perceived Causal Connection*, Thèse de doctorat, Département de psychologie expérimentale, Oxford University, 1979; cités par J. Bruner, *Cultures et modes de pensées*, op. cit., p. 34.

¹¹⁹ Jerome Bruner, *Culture et modes de pensées*, op. cit., p. 34.

¹²⁰ John A. Robinson et Linda Hawpe, « Narrative Thinking as a Heuristic Process », op. cit., p. 111.

¹²¹ Jerome Bruner, *Cultures et modes de pensées*, op. cit., p. 35.

¹²² Fritz Heider et Marianne Simmel, « An Experimental Study of Apparent Behavior », *American Journal of Psychology*, n° 57, 1944, cité par Theodore R. Sarbin; « The Narrative as a Root Metaphor for Psychology », *Narrative psychology. The Storied nature of Human Conduct*, Theodore R. Sarbin [éd.], Praeger, op. cit., p. 13.

¹²³ H. Wimmer et J. Perner, « Beliefs About Beliefs : Representation and Constraining Function of Wrong Beliefs in Youngs Children's Understanding of Deception », *Cognition*, n° 13, 1983, p. 103-128, cité par Molino et Lafhail-Molino, op. cit., p. 47.

¹²⁴ Michaël S. Gazzaniga, « Selecting For Mind », *Nature's Mind*, Harmondsworth, Penguin Books, 1994, p. 113.

¹²⁵ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, op. cit., p. 48.

décrites par Gazzaniga témoignent de manière étonnante les fonctionnalités organisationnelles, inférentielles et synthétiques imparties à ce module-interprète, il n'est pas certain cependant qu'elles soient *spécifiquement* de type narratif comme la citation de Molino et Lafhail-Molino pourrait éventuellement le laisser croire. Mais, advenant le cas, les travaux du neurobiologue viendraient cautionner l'intuition de la célèbre romancière qui ouvrait cette section¹²⁶.

VII. Le paradigme narratif

« Innombrables sont les récits du monde », affirmait Barthes. Innombrables, encore, les travaux à leur sujet. L'intérêt pour le phénomène narratif au sein de la recherche contemporaine semble bien ne pas se démentir et d'aucuns trouveront légitime d'évoquer le statut d'un véritable paradigme¹²⁷.

Il est inutile ici de revenir sur la longue tradition des études sur l'art de raconter, l'histoire de ses formes¹²⁸, les générations de commentaires et d'exégèses à propos des grands récits sacrés ou littéraires¹²⁹, les études stylistiques et les avancées plus récentes de la narratologie.

¹²⁶ Une dernière note pour (ne pas) conclure sur les deux modes de pensée proposés par Bruner. Les modes paradigmatique et narratif de pensée réalisent tous deux la mise en relation d'éléments divers. Mais ces deux modes d'appréhension de la réalité qui procèdent de modalités distinctes endossent des visées opposées : le général et le singulier, le prévisible et le ponctuel. Parce qu'il ne rend compte que de l'unicité d'un agir (vrai ou fictif) dans un cadre spatio-temporel précis et dans des contingences singulières, le mode narratif pourrait-il constituer une *amorç*e du mode logico-scientifique (qui, lui, vise la généralisation, à dépasser la seule perception du sujet inscrit dans sa singularité)? Dans l'état actuel, les recherches ontogéniques et phylogéniques ne semblent guère permettre d'y répondre. Parallèlement, il est intéressant de noter que les premières formes de récits collectifs qui nous sont parvenus semblent souvent largement dépourvus des critères de subjonctivisation et d'intériorisation des visées de l'agir humain (l'intentionnalité). Ils ne développent, pour reprendre la formule proposée par Bruner (2002, p. 30), qu'un des deux « paysages » propres au récit : le paysage de l'action (la réalité externe) s'y déploie aux dépens de celui, atrophié, de la conscience (la vision interne). Ils affichent davantage un type d'articulation froidement factuel, quasi constatatif, alors que, précisément, ils visaient à une valeur universelle (dans le cadre d'une culture historiquement déterminée et non idéologiquement concurrentielle, bien entendu). Ils relèveraient, selon la typologie proposée naguère par Julia Kristeva, de l'*idéologème du symbole* dont la logique symbolique est plus proche des opérateurs de types logico-déductifs que des opérateurs du processus de la subjonctivisation. (Le roman psychologique, lui, s'inscrirait dans l'*idéologème du signe*).

¹²⁷ Régulièrement, des ouvrages collectifs viennent nous rappeler la portée multidisciplinaire de la perspective narrative. Parmi les plus pertinents, mentionnons brièvement : *On Narratives*, W.J.T. Mitchell [éd.], University of Chicago Press, Chicago, 1981; *Narrative in Culture*, C. Nasch [éd.], Routledge, London, 1990; *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Masson, Q. Debray et B. Pachoud [éd.], Paris, 1993 et *Récit et connaissance*, François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin, Alexis Nous [éd.], Presses universitaires de Lyon, 1998.

¹²⁸ Même si elles demeurent encore trop largement *européocentrées*. Pour un premier aperçu sur le sujet, on consultera *The Nature of Narrative* de Robert Scholes et Robert Kellog (Oxford University Press, 1968), *Mimésis* d' Erich Auerbach, (Gallimard, Paris, 1968) ou *Homo fabulator* de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino (*op. cit.*).

¹²⁹ Parmi lesquels l'ouvrage de Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental* (Les Presses de l'Université de Montréal, 2002), s'impose dorénavant comme une des contributions les plus remarquables.

Dans le champ de la psychologie, l'intérêt porté au récit n'est pas récent. On a mentionné la tradition déjà respectable des recherches sur les mécanismes cognitifs qui se laissent analyser dans l'activité narrative (la production et la compréhension des récits) et la dynamique de l'activité narrative dans le cadre de la pratique analytique. Theodore R. Sarbin suggère un rôle plus central encore et ne propose rien de moins que d'envisager « The Narrative as a Root Metaphor for Psychology¹³⁰ ».

Les dernières décennies auront vu également la réhabilitation du récit à l'avant-scène des sciences sociales. Ainsi, à un niveau plus local, on ne peut que songer au retour en force des récits de vie, non seulement dans le genre anthropologique du témoignage, mais encore en tant qu'outil sociologique et psychosociologique d'investigation et / ou d'intervention¹³¹. À un niveau plus « global », c'est encore la notion de récit qui aura servi à décrire les grandes ruptures idéologiques de l'ère postmoderne, notamment avec le concept des « grands récits légitimateurs » naguère avancé par Jean-François Lyotard¹³² et décliné depuis sous de multiples variantes.

Ponctuellement, le récit s'est vu soumis à de multiples exercices qui témoignent de sa portée heuristique. Ainsi, l'utilisation du récit au sein du discours scientifique aura fait l'objet de multiples communications ou de numéros thématiques plus récents. De ces travaux émergent diverses propositions sur les rapports factuels ou historiques qu'ils entretiennent et la nature respective de ces discours¹³³.

¹³⁰ Titre de sa contribution au sein de l'ouvrage *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*, Theodore R. Sarbin [éd.], *op. cit.*, p. 3-21.

¹³¹ La littérature sur le phénomène du récit de vie en sciences sociales est assez connue et trop abondante pour se voir synthétisée ici. Qu'il nous suffise, à titre d'exemple, de renvoyer à la belle présentation du phénomène offerte par Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand : *Les histoires de vie*, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je?, Paris, 1993, ainsi qu'aux travaux de Franco Ferrarotti (*Histoire et histoires de vie : la méthode biographique dans les sciences sociales*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1983; Jean-Louis Chiss (« Les récits de vie », *Pratiques*, n° 45, Metz, 1985), Daniel Bertaux et François de Singly (*Les récits de vie : perspective ethnosociologique*, coll. Sociologie, Nathan, Paris, 1997) ou de Vincent de Gauléjac en psychosociologie (voir, par exemple, *L'histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*, Desclée de Brouwer, Paris, 1999).

¹³² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, coll. Critique, Éditions de Minuit, Paris, 1979. Dans un registre distinct, mais non sans liens, on peut rapprocher la notion proposée par Robert Fullford (*La pulsion au récit*, Bellarmin, Paris, 2001) de « maîtres récits » qui, au sein d'une société déterminée, deviennent le mythe dominant, la croyance généralement acceptée en histoire.

¹³³ À ce sujet, il est toujours pertinent de rappeler que c'est bien à une *histoire naturelle* que les *sciences de la nature* ont succédé. Pour un premier aperçu, Voir notamment : Rom Harré, « Some Narrative Conventions of Scientific Discourse », *Narrative in Culture*, Nasch éd., Routledge, London, p. 81-101; Marta Spranzi-Zuber, « Le récit comme forme d'explication : science et histoire », *Littérature*, n° 109, mars 1998, ainsi que l'ensemble du dossier « Science et récit » au sein de ce même numéro.

Plus récemment c'est le domaine de l'éthique médicale qui aura puisé dans la dimension narrative certaines modalités du renouveau de son questionnement¹³⁴. Ainsi, selon Zwart¹³⁵, le discours bioéthique tendrait de plus en plus à intégrer une « conception narrative » de la personne. Cette perspective insère la décision d'assumer une compétence (à faire un choix parmi des alternatives thérapeutiques concernant des personnes déficientes, par exemple) dans un cadre englobant la dimension biographique du sujet et insistant sur « la cohérence, c'est-à-dire sur *l'intégration narrative* d'une option thérapeutique, dans l'histoire de la vie du patient ». Le questionnement repose notamment sur la distinction entre vie biologique et vie biographique : « La forme narrative est ce qui distingue la vie humaine des autres espèces de vie. [...] Le terme de biographie indique que la vie suit un parcours " graphique " qui transforme un *bios* (une vie biologique) en un *curriculum vitae*, (une biographie) ». Dans cette optique, une alternative peut se voir endosser des valeurs distinctes selon les caractéristiques biographiques spécifiques. Il s'agit dorénavant d'inclure le souci d'une « cohérence narrative » dans la prise de décision, se demander, par exemple, si telle décision s'harmoniserait avec la biographie du patient¹³⁶, en quoi, elle « contribuerait à l'histoire de la vie de ce patient, si cela lui permettrait de poursuivre ses aspirations ».

Il n'est guère de domaines pour lesquels la prise en compte de la dimension narrative ne soit de quelque intérêt. Ainsi en va-t-il du champ juridique au sein duquel les études sur le recours au *récit judiciaire*, sa pratique, ses biais, les conditions de sa légitimité et son évaluation, auront déjà garni plusieurs rayons de bibliothèque¹³⁷.

¹³⁴ Jerome Bruner mentionne à ce propos la création, à la Faculté de médecine de l'Université Columbia de New York, d'un nouveau programme de médecine narrative « qui s'intéresse à ce que l'on a fini par appeler l'éthique narrative ». (*Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, op. cit., p. 92).

¹³⁵ Dans son article : « Pour une conception narrative de la personne. Implications pour la bioéthique », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, op. cit., 1993, p. 49-58. H.A.E. Zwart expose et discute les implications d'une telle perspective à la lumière des travaux anglo-saxons, notamment ceux de H. Brody (*Stories of Sickness*, Yale University Press, New Have, 1987) et D. Callaghan (*Setting Limits. Medical Goals in an Aging Society*, Simon and Schuster, New York, 1987). Le rapport de recherche de Cécile Bolly (*L'intérêt de la narrativité pour soutenir une démarche éthique en médecine générale*, Fondation Saint-Luc, Unité d'éthique médicale, Université catholique de Louvain, Belgique, 2002) en dessine des figures d'application dans la relation médicale.

¹³⁶ En tenant compte de ce que « Le récit constitue un tout qui se réélabore incessamment, tant que l'action n'est pas close » comme le rappelle C. Charbonneau, « Esquisse d'une typologie psychiatrique des récits », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, op. cit., p. 41.

¹³⁷ On trouvera une première introduction au domaine dans la synthèse proposée par Jérôme Bruner : Récit de justice et récit littéraire (*Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, op. cit., p. 35-56). Pour d'autres développements, voir le numéro consacré à ce sujet par la *Law Review*, Legal Storytelling (Michigan University Press, n° 87, août 1989) et les travaux de W.L. Bennett (« Storytelling in Criminal Trials : A Model of Social Judgment », in *Quarterly Journal of Speech*,

Un domaine pour lequel l'intrusion d'une « perspective narrative » semblait moins évidente il y a peu, c'était bien celui des théories de l'organisation. Or, on ne peut que le constater, l'intérêt pour le phénomène de l'« *organizational storytelling*¹³⁸ » a pris, surtout dans le monde anglo-saxon, une dimension effective et il n'est plus guère de manuel sur les réalités organisationnelles qui n'y consacre quelque chapitre, voire une de ses sections. Dès la fin des années 70, les études organisationnelles ont tenté de souligner l'importance de l'esprit d'entreprise dans la performance de certaines compagnies. L'ère des études sur la « culture d'entreprise » prenait alors son essor. Comme toute institution, l'entreprise engendre sa propre culture, identifiable à travers ses rituels, ses croyances, ses codes et ses pratiques. Et, parmi ces pratiques, les récits : ceux qu'elle aime se donner comme exemplaires, ceux qui la traversent au niveau du quotidien de ses membres. Les « récits d'entreprises¹³⁹ » deviennent ainsi un matériau précieux qu'il s'agit désormais de recueillir et d'analyser à l'instar des anthropologues avec les mythes traditionnels. L'intérêt et la force de ces récits d'entreprise, selon Alan L. Wilkins¹⁴⁰, réside dans leur double aptitude : incarner (ou trahir) les valeurs implicites de la compagnie (la fonction symbolique) mais également d'offrir des modèles implicites de comportement dans le complexe des attentes institutionnelles (la fonction de « script »). « *Stories are powerful in passing on a culture because they are like maps that help people know how things are done in a particular group*¹⁴¹. » Les récits qui circulent au sein d'une entreprise s'avèrent donc être une source pertinente de renseignements sur la culture interne et peuvent prendre des dimensions multiples : valorisantes (récits positifs) ou démotivantes (récits à portée négative) par exemple¹⁴². Les récits d'entreprise font partie des dimensions organisationnelles actuellement privilégiées, certaines recherches proposant même des nomenclatures des types génériques de récits d'entreprises¹⁴³. Désormais, dans le milieu organisationnel, l'analyse des récits d'entreprise est

n° 64, 1978, p. 1-22) ou Bernard S. Jackson : « Narrative Theories and Legal Discourse » (*Narrative in Culture*, C. Nasch [éd.], op. cit., p. 23-50).

¹³⁸ D.M. Boje, « Organizational Storytelling : The Struggles of Premodern, Modern and Postmodern Organizational Learning Discourse », *Management Learning*, 25 (3), 1994, p. 433-461.

¹³⁹ Moins heureuse à la lecture, l'expression « récit en entreprise » serait sans doute plus adéquate puisqu'il ne s'agit pas tant (pas uniquement) de l'histoire de l'entreprise en soi que des histoires qui circulent dans l'entreprise à propos d'elle-même : ses membres, son histoire, son fonctionnement, ses anecdotes.

¹⁴⁰ Alan. L. Wilkins, *The Creation of Company Cultures : The Role of Stories and Human Resource Systems*, *Human Resource Management*, Spring, 1984, vol. 23, n° 1, p. 41-60.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴² Jan. W. Kelly, « Storytelling in High Tech Organizations : A Medium For Sharing Culture », *Journal of Applied Communication Research*, Spring, volume 13, n°1, 1985, p. 45-58.

¹⁴³ Ainsi la recherche de J. Martin, M. Feldman, M. J. Hatch, et S. Setkins (« The Uniqueness Paradox in Organizational Stories », *Administrative Science Quarterly*, 1983, n° 28, p. 438-453.) propose sept types génériques de récits d'entreprises selon leur focalisation thématique (par exemple : « *How will the boss react to mistakes?* »).

considérée à la fois comme un outil de diagnostic puissant mais aussi comme un mode d'intervention « managériale » efficace pour lequel suggestions et modalités pratiques se retrouvent au menu de divers manuels.

Malgré son rayonnement, le paradigme narratif n'a sans doute pas encore épuisé son potentiel heuristique et certains domaines pourraient bien être soumis avec bénéfice à une reformulation (une reconfiguration?) dans la ligne même des propositions avancées par Ricoeur. Deux suggestions, forcément rapides, en ce sens.

Même si elle possède ses classiques, l'étude de la rumeur est toujours d'actualité. Les conditions psychologiques, sociales et historiques propres au développement des rumeurs, les contextes communicationnels initiateurs, les incidences techniques, les mécanismes mémoriels et schématiques à l'œuvre, sont autant d'aspects qui ont été largement abordés par les générations de chercheurs¹⁴⁴. Et pourtant, la dimension proprement narrative de la rumeur ne semble peut-être pas avoir obtenu toute l'attention méritée et il ne serait pas sans intérêt d'examiner si la perspective narrative ne permettrait de relire nombre de ces observations. Robert Fullford le notait à propos de la légende urbaine (phénomène apparenté¹⁴⁵) : « La légende urbaine est une sorte de journalisme spontané comme si le récit nous permettait d'envelopper certaines de nos observations et de nos angoisses telles nos craintes tacites face aux greffes d'organes [...]»¹⁴⁶.

Avec la rumeur, il s'agit régulièrement d'une tentative de figuration par le biais d'une mise en intrigue. Elle se bâtit sur une structure (implicite, inconsciente) de sens qu'elle explicite par là; comme le conte traditionnel, elle organise *par le récit* des oppositions et des sentiments sous-jacents (peur, jalousie, etc.)¹⁴⁷. Expression narrative du « besoin de sens » en situation d'incertitude, la rumeur endosserait le titre que W.F.H. Nicolaisen proposait pour sa contribution à la Conférence on Contemporary Legend, tenue à Sheffield en 1982¹⁴⁸ : *Legends as Narrative*

¹⁴⁴ Pascal Froissart demeure assurément l'un des observateurs actuels les plus assidus du phénomène de la rumeur. Sa bibliographie et le site qu'il entretient à ce sujet constituent des références appréciables. On consultera *La rumeur. Histoire et fantasmes*, Belin, coll. Débats, Paris, 2002, ainsi que son site : *Rumeurs et rumorologie* (<http://pascalfroissart.online.fr/>).

¹⁴⁵ Sans entrer ici dans de plus amples précisions et justifications, peut-on accepter de considérer la légende urbaine comme une rumeur « assagie », une rumeur dont la dimension virale (le besoin impératif de diffusion) aurait perdu de son acuité?

¹⁴⁶ Robert Fullford, *L'instinct du récit*, coll. L'essentiel, Bellarmin, Montréal, 2001, p. 98 (nous soulignons.)

¹⁴⁷ *Ibid.* À telle suggestion, on pourrait objecter que nombre de rumeurs ne se donnent pas sous la forme de récits. Néanmoins un examen plus détaillé de ces occurrences qualifierait l'énoncé rumoral comme élément d'une structure narrative implicite plus large.

¹⁴⁸ W.F.H. Nicolaisen, « Legends as Narrative Response », *op. cit.*, p. 167-178.

Response. Dans telle perspective, la rumeur, elle, se laisserait lire comme l'effet (pathologique?) de ce qui pourrait se désigner avec quelque emphase comme la « pulsion au récit ».

Par ailleurs, dans un autre domaine, le phénomène de la télé réalité aura fait couler beaucoup d'encre ces dernières saisons. L'invasion du paysage audiovisuel (anglo-saxon d'abord, francophone peu après) par les multiples incarnations de ce nouveau genre télévisuel aura été un des éléments marquants de l'histoire récente du médium. Les formules et les formats, tout comme leur appréciation, variaient considérablement et les strates critiques ou intellectuelles n'ont guère mis de temps pour en interroger les composantes et leurs incidences. Là encore, la dimension narrative s'avère une des perspectives les plus fécondes. Un des éléments qui ressortent en filigrane des nombreuses observations comme des questionnements éthiques, c'est bien l'importance clé de la configuration narrative de ces produits. Paradoxe de cette « réalité » visée dont se targue la télé réalité : elle n'aurait de sens (et, de fait, d'intérêt en termes d'audimat) qu'au travers d'une narrativisation. Un travail intense de fragmentation et recomposition selon des schémas d'intrigues soigneusement menées. Les dispositifs au centre des « concepts » de production de ces émissions ne semblent avoir d'autres fonctions que la « production » [provocation] du narrativisable¹⁴⁹. Ainsi, non seulement la « réalité » ne s'y donnait à voir que dans le format narratif, mais celui-ci agissait en aval même de l'événement par les dispositifs spécifiques mis en place (composition des communautés de participants, conditionnement psychologique et physique, insertion ponctuelle d'événements ou d'épreuves)¹⁵⁰. Pour Erwan Higuinen et Olivier Joyard, le véritable enjeu de *Loft Story* se trouverait :

[...] entre deux *désirs de fiction* : celui de la chaîne qui présente au public une version dramaturgiquement augmentée des événements du loft et celui des personnages [...] qui défendent le droit à leur propre fiction et non à leur « réalité » « [parce] qu'ils revendiquent leur " je est un autre ", qu'ils veulent être librement " pris en flagrant délit de légender " » (Deleuze)¹⁵¹.

*

* *

¹⁴⁹ Il est significatif à ce propos de noter que la critique la plus fréquemment formulée de l'intérieur (par les participants eux-mêmes) ne concernait pas tant les conditions pénibles des diverses épreuves échelonnant ces programmes que, justement, l'absence de tout droit de regard sur les « intrigues » configurées *a posteriori* et proposées au spectateur.

¹⁵⁰ « Pour en parler, il doit être question de mise en scène [...] de récit. [...] La forme *sitcom* est aussi matrice des résumés quotidiens diffusés sur M6 [...] postscénarisés par un habile montage semi-ironique. [...] ». « Pour *Loft Story* », Erwan Higuinen et Olivier Joyard, *Les cahiers du cinéma*, juin 2001, Paris, p. 62. Sur le sujet, voir aussi l'ouvrage de François Jost, *L'empire du Loft*, La Découverte, Paris, 2002.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 63.

L'analyse du phénomène narratif affiche un éventail de travaux dont l'ampleur, la diversité et la richesse des contributions ne peuvent conduire qu'à une lucide modestie. Les contributions rassemblées dans cet ouvrage ne prétendent certes pas ouvrir un nouvel espace d'investigation. Tout au plus viseraient-elles à démontrer l'inépuisable créativité d'*Homo Sapiens* dans l'utilisation de ses ressources narratives.

L'image narrative

L'image peut-elle narrer?

Au siècle du cinéma et de la manga, semblable question peut surprendre. Dans un article célèbre, Christian Metz n'affirmait-il pas, dès 1964, qu' :

Il fallait que le cinéma fût bien bon raconteur, qu'il eût la narrativité bien chevillée au corps, pour que les choses en soient venues si vite, et soient restées depuis, là où nous les voyons : [...] cet envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque¹.

Cette propension des images filmiques au projet narratif est telle, ajoute-t-il aussitôt, que cette fonction prendrait le dessus sur leur propre nature :

Le « règne de l'histoire » va si loin que l'image [...] s'efface, à en croire certaines analyses, derrière l'intrigue qu'elle-même a tissée [...]. Les expériences filmologiques sur la mémoire du film [...] aboutissent toutes par des voies diverses à l'idée qu'on ne retient d'un film que son intrigue et au mieux quelques images².

Dans la fougue de ce texte programmatique, l'auteur n'hésitait d'ailleurs pas à pointer ce qui serait le fondement de ce mécanisme. « Tout se passe comme si une sorte de courant d'induction reliait, quoi *qu'on fasse*, les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain [...] de refuser un " fil " dès lors que deux images se succèdent³».

L'incertitude concernant la nature de ce « fil » se voit levée quelques lignes plus loin : « Mais pourquoi faut-il que par un étrange corollaire deux photos juxtaposées soient forcées de raconter quelque chose? Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage⁴ ».

¹ Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage? », *Communications*, n° 4, Seuil, Paris 1964, p. 62.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.* (Nous soulignons). Ces passages, tronqués de surcroît, ne peuvent évidemment rendre justice à l'ampleur de cette étude qui, à l'époque, balisait de nouvelles perspectives pour la recherche. Certaines des entreprises qui en ont profité se sont vues obligées d'apporter d'importants ajustements aux propos initiaux. Ainsi, dans un texte éclairant « La narration comme supplément », *Bande dessinée, récit et modernité*, Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, Paris, 1988,

Pour la plupart des narratologues, la chose semble donc entendue : le récit en images existe bel et bien. Et les travaux, déjà classiques, d'André Gaudreault à propos des énoncés filmiques⁵ venaient conforter les notions utiles à l'appréhension de sa spécificité. Il s'agirait d'y distinguer les *modalités* de l'énonciation narrative selon qu'elle opère par *narration* ou *monstration*. Si la narration *nous dit* (ou nous fait dire par personnage interposé) ce qu'il advient de certains, dans la monstration, ce sont les personnages aux prises avec les péripéties qui *assument* le projet narratif. La monstration se poserait ainsi en équivalent du récit scénique: le « récit communiqué par le truchement d'une prestation de personnages en acte⁶ ».

Mais, si l'image articulée en séquences n'a guère de difficulté à se proposer comme support du projet narratif, qu'en est-il d'une l'image isolée⁷? Les réponses à cette nouvelle formulation de la question inaugurant ces lignes, pour nombreuses qu'elles soient, demeurent, sinon imprécises, voire non légitimées, à tout le moins variables. Certaines positions sont tranchées. Christian Metz, dans l'étude déjà citée, nie à l'image isolée toute aptitude narrative.

Car la photographie [...] n'eut jamais le projet de raconter. [...] La photo est si inapte à raconter que quand elle veut le faire, elle devient cinéma. Le roman-photo n'est pas un dérivé de la photo mais du cinéma. Une photo isolée ne peut rien raconter; bien sûr⁸!

Par contre, à la suite de Charles Le Brun⁹ (voir Kibédi Varga 1998), de Shaftesbury¹⁰ et de bien d'autres, c'est une conviction contraire, mais tout aussi

p. 45-69), Thierry Groensteen revient sur l'effet narratif qu'entraînerait, selon Metz, la juxtaposition de deux images. Il serait, de fait, toujours possible de combler l'hiatus posé entre deux images et d'y CONSTRUIRE un récit. « Considérons maintenant la rencontre fortuite de deux dessins quelconques sous l'espèce d'une juxtaposition. Il nous est non moins loisible [...] de voir dans ces deux images les bornes d'un récit virtuel, et de chercher à construire, non sans se remémorer tel fameux procédé roussellien, ce récit médiateur qui commencerait par la première icône et finirait par la seconde. Le problème admet même un nombre a priori illimité de solutions ». (p. 50). L'étude de Thierry Groensteen démontre cependant que tout regroupement d'images n'implique pas *de facto* un projet narratif. Des icônes peuvent cohabiter sous diverses modalités répondant à des logiques distinctes qu'il propose d'identifier en plusieurs types: l'*amalgame*, l'*inventaire*, la *variation*, la *déclinaison*, la *décomposition* et la *séquence*. Même si le critère de transformation se repère déjà dans la *variation* et la *déclinaison*, seule la *séquence* rencontre les exigences du projet narratif.

⁵ Par exemple : André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Les Presses de l'Université Laval / Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

⁶ *Ibid.*, p. 91. Il est à noter que Jean-Marie Schaeffer proposera ultérieurement une définition de la monstration en décalage avec celle de Gaudreault. Nous aurons à y revenir.

⁷ Ou, plus exactement, d'une image fixe et isolée.

⁸ *Ibid.* p. 53. Dans l'optique de son article, ces propos liés explicitement à l'image photographique semblent bien pouvoir être élargis à l'image en général.

⁹ « Dans la sixième conférence de l'Académie, le 5 novembre 1667, Charles Le Brun défend explicitement la narrativité séquentielle du tableau de Poussin » (Il s'agissait de *La Manne au désert*). Àron Kibédi Varga, « Le récit : texte et image, esquisse d'une taxinomie », *Texte*, n° 20 (l'icônicité et narrativité), Toronto, 1998, p. 8, note 15.

¹⁰ *Idée ou raisonnement du tableau historique du Jugement d'Hercule suivant Prodicus* (1711). Pour

forte, qui semble animer nombre d'historiens de l'art, tenants d'une peinture narrative, notamment.

Le débat entourant la possibilité de l'« image narrative » n'est certes pas clos et il serait assurément bien présomptueux de prétendre le trancher en quelques paragraphes. Néanmoins, il n'est pas impensable qu'un parcours, même rapide, des différents paramètres qui conditionnent cette possibilité, puisse aider à en formuler quelque proposition, jamais définitive, mais davantage explicite. Les lignes qui suivent n'ont d'autre ambition¹¹.

L'image (isolée) peut-elle être *narrative*? Une intuition, proche d'une lapalissade, nous conduirait à croire que la réponse dépend sans doute de celles apportées préalablement à deux autres questions. Que faut-il entendre par « image » et, de même, par « narration » (ou récit)? S'ils ne simplifient pas le débat, tels « détours » auront le mérite de baliser la réflexion et d'expliciter les paramètres propres à toute prise de position en ce domaine.

L'image et la scène

Il ne s'agit pas, ici, de questionner la nature et les conditions mêmes de l'iconicité mais bien de définir le *type* d'images auxquelles nous voulons faire référence. Depuis longtemps, les imagiers ont tenté d'intégrer les vertus narratives offertes par la suite d'images au sein d'une représentation unique. À cette fin, il s'agissait d'articuler, en une composition autonome, différentes scènes extraites d'un même récit mais chronologiquement dissociées. La tradition du tableau pluriscénique (ou polyépisodique)¹² s'est dotée de multiples artifices pour soutenir la visée narrative.

L'intelligence et la maîtrise de ces procédés trouvent à s'illustrer dans de nombreux documents depuis des siècles déjà. Soit une illustration extraite du manuscrit du *Beatus dit de Saint-Sever*¹³.

une introduction éclairée aux propositions d'Anthony A. Cooper, Comte de Shaftesbury, on consultera avec bonheur la présentation de Dominique Château : « Narrativité et médium dans la peinture », *Littérature*, n° 106 (Récit et image), Paris, juin 1997, p. 107-122.

¹¹ Parmi les contributions récentes les plus stimulantes à ce débat, plusieurs nous semblent mériter mention, dont celles de Philippe Marion (« Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique », *Recherches en communication*, n° 8 (Image et narration), 1997, Louvain-la-Neuve, p. 129-148) et de Jean-Marie Schaeffer (Narration visuelle et interprétation, *Temps, narration & image fixe*, sous la direction de Mireille Ribière et Jan Baetens, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 11 à 27). C'est dans l'espace circonscrit par les propositions relativement opposées de ces deux auteurs que nous aimerions situer les présentes notes.

¹² Áron Kibédi Varga, « Le récit : texte et image, esquisse d'une taxinomie », *loc. cit.*, 1998, p. 6.

¹³ *Beatus de Saint-Sever*, manuscrit du XI^e s., Bibliothèque nationale de France, Paris.



Illustration 2-1 : Le châtime de la bête, *Beatus de Saint-Sever*, XI^e siècle.
© Bibliothèque nationale de France.

L'image met en scène l'épisode couvert par les versets 19-20 de la 19^e section de l'*Apocalypse*, soit :

Je vis alors la Bête, avec les rois de la terre et leurs armées rassemblés pour engager le combat contre le Cavalier et son armée. Mais la Bête fut capturée, avec le faux prophète – celui qui accomplit au service de la Bête des prodiges par lesquels il fourvoyait les gens ayant reçu la marque de la Bête et les adorateurs de son image – on les jeta tous deux, vivants, dans l'étang de feu, de soufre embrasé¹⁴.

Bien entendu, la référence à un récit aussi connu que celui de l'*Apocalypse*, tout comme l'insertion d'éléments scripturaux (qui littéralisent explicitement les fragments iconiques et, par là, en facilitent l'organisation ordonnée) jouent ici un rôle sécurisant, véritable garde-fou de la lecture. Mais la représentation picturale en elle-même est remarquable à plus d'un égard¹⁵. D'emblée, on ne peut qu'être frappé par la tension qui traverse la construction de cette image. Volonté

¹⁴ L'*Apocalypse*, 19 (19-20), *La sainte Bible*, École biblique de Jérusalem, Éditions du Cerf, Paris, 1956, p. 1635.

¹⁵ Certes, il peut sembler curieux, voire contradictoire, de recourir ici à une image extraite d'une suite alors qu'il est bien question d'image unique! Cependant, la volonté chez l'auteur de raconter un épisode complet en un tableau et l'accumulation des procédés mis en œuvre à cette fin, justifient telle « entorse » et permettront l'extrapolation des observations au propos en cours.

d'« unification » d'une part, d'agglomération en tout cas. L'encadrement en forme de frise finement travaillée vient regrouper l'ensemble des motifs dans la surface délimitée¹⁶ qui constitue ainsi «une» image, celle du « Châtiment de la Bête et du faux prophète », en opposition aux autres occupations, scripturales, du support paginal. À l'inverse, au sein du cadre, ce sont les marques d'une fragmentation et de la multiplication des zones qui frappent. Les tracés rectilignes qui étagent trois bandeaux de même hauteur, l'emploi d'une gamme chromatique de fond résolument différenciée selon les bandeaux, l'accentuation des bords de l'étang en forme de cadre, viennent segmenter l'image en autant de portions d'espace disposant de leurs propres repères spatio-temporels. Pourtant, cette spécification de certaines parties de l'image s'interdit toute compartimentation, toute étanchéité stricte entre les composantes de l'image globale. Il est significatif, en effet, de relever avec quelle systématisme certains motifs chevauchent plusieurs de ces zones. Les pattes de la monture du Cavalier s'insèrent déjà dans le second bandeau tandis qu'un des cadavres du second bandeau empiète sur le troisième et que les trois dernières représentations du Cavalier jouent chacune sur deux bandeaux. Volonté manifeste d'inscrire, à même la représentation, le lien, l'articulation à établir entre les composantes de l'image. Cet appel au lecteur, cette incitation à créer un parcours de lecture précis se trouvent encore étoffés par certains choix habiles dans la composition. Il suffit, pour s'en convaincre, de noter l'alignement des figures du cavalier sur une diagonale qui traverse l'image du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, ou encore, le mouvement circulaire de cette volée de gourdin construit sur les trois dernières figures.

De la tapisserie de Bayeux à certaines illustrations composées par Normand Rockwell¹⁷, le procédé de la figuration polycénique a fait florès. Les innombrables tableaux polycéniques du 15^e, 16^e et 17^e siècles n'exhibent pas pour autant tous leurs procédés avec pareille ostentation. La spécification de zones dans l'image globale peut s'y décliner finement avec des représentations architecturales dont les ouvertures (fenêtres, portes) ou tout autre élément de séparation (mur, clôture) offrent autant d'opportunités de distinguer des espaces. Ailleurs, ce seront les éléments du paysage (colline ou ravin, forêt ou rivière) qui assumeront pareille fonction. Cette volonté de « naturaliser » les éléments délimitatifs au sein de la représentation n'assurera pas toujours la fluidité de leur parcours. Car, comme le note Jean-Marie Schaeffer :

Contrairement à ce qui se passe dans les séries d'images, il ne semble pas exister de convention concernant l'ordre de monstration des scènes

¹⁶ La clôture inférieure se voyant assumée par la section scripturale.

¹⁷ Pour ne citer que deux exemples finement analysés par Catherine Saouter dans *Le langage visuel*, collection Documents, Éditions XYZ, Montréal, 1998.

multiples dans une même image. [...] En effet, lorsqu'il n'existe pas de dispositif de cheminement – telle une route parcourant le paysage – on constate très vite que la simple convention de la lecture gauche droite ne suffit pas à indiquer l'ordre de succession des scènes [...]¹⁸.

Ainsi, selon Nelson Goodman, le parcours chronologique des scènes présentes dans *La vie du Christ* de Memling,

[...] aboutit à un graphique qui, bien qu'il suive globalement la direction de lecture qui va de la gauche à la droite, donne lieu à un enchaînement en zigzag entre le premier plan et l'arrière-plan qui est d'une telle complexité qu'une personne qui ne connaîtrait pas déjà l'Histoire Sainte serait incapable de le reconstituer à partir de la disposition des scènes¹⁹.

La longue tradition du tableau polycénique atteste qu'une image isolée semble donc pouvoir s'offrir comme support au récit à condition de faire cohabiter des strates temporelles distinctes dans un même espace figuratif. Par le fait même, le procédé s'inscrit en porte-à-faux avec les exigences d'une figuration rigoureusement vraisemblable. Il nous est donc possible de circonscrire encore davantage l'enjeu d'une *image narrative*. Tel défi résiderait dans la possibilité qu'une représentation iconique, isolée et monoscénique (répondant aux critères d'une homogénéité spatio-temporelle de la figuration) puisse assumer le projet narratif²⁰.

De la description de l'action au récit

L'image unique et *homogène* peut-elle narrer? À ce niveau encore, la tradition de l'art pictural en Occident nous aura habitués à diverses tentatives pour narrativiser l'image. Les plus classiques relèvent peut-être des procédés de la diffraction et de la *crystallisation*.

Les exemples de *La Parole des aveugles* de Breughel et du *Martyr de Saint Sébastien* d'Altdorfer, avaient permis de rappeler ailleurs²¹ cette mise en scène classique qui tente de reconstituer, dans une seule image figée, l'ensemble d'une séquence temporelle. Dans cette perspective, le peintre décomposait

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Nelson Goodman, « Twisted Tales; or Story, Study and Symphony », *Critical Inquiry*, Automn 1980, p. 103-119. Voir aussi : *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, 1984, p. 110, cité par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Et, afin d'ôter toute interférence, nous nous en tiendrons désormais aux seules représentations exclusivement iconiques (à l'exclusion de toute insertion scripturale, par exemple).

²¹ Voir : Catherine Saouter et Philippe Sohet, « L'espace du temps : temps du récit et temps de lecture dans la BD », *Degrés*, n° 59, Bruxelles, automne 1989, p. e1-e18.

le mouvement porté par la séquence en autant de phases nécessaires pour la comprendre et répartissait les états successifs sur plusieurs personnages représentés simultanément. Les différents moments qui conduisent à la chute d'un aveugle ou les gestes permettant à un archer de dégager, d'enfiler, de viser puis de tirer sa flèche sont expressément illustrés dans ces tableaux. Tels artifices peuvent se renforcer encore par un alignement des figures selon certaines perspectives occidentales de l'appréhension iconique : de la gauche à la droite (Breughel) ou de l'arrière à l'avant-plan (Altdorfer), par exemple. Cette répartition, cette diffraction d'une action sur plusieurs actants, se pose ainsi comme un habile compromis entre l'image homogène et l'image en séquence. La séquence se voit, en quelque sorte, intégrée dans la représentation monoscénique. Le procédé a fait bonne fortune et se retrouve encore régulièrement dans la composition de vignettes actuelles. Lorsque Hergé, par exemple, évoque ces « deux dessins de moi qui me satisfont pleinement²² », il s'agit, précisément de deux compositions de ce type. La fuite des pillards devant les injures du capitaine Haddock dans *Le crabe aux pinces d'or* et le débarquement sur l'île dans *Le trésor de Rackham le Rouge*²³, décomposent des séquences de comportement et s'alignent sur les mêmes perspectives de lecture²⁴.

L'autre grand procédé a été brillamment « théorisé » dès le 18^e siècle. En effet, commentant une sculpture antique découverte en 1506, Gotthold-Ephraim Lessing publie en 1766 son traité : *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, abondamment commenté depuis. La peinture, y affirme-t-il, peut à la fois répondre aux exigences d'un vraisemblable figuratif (telles que définies par les nouvelles règles du classicisme) et représenter un événement. Il s'agit cette

²² Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Édition définitive, collection Bibliothèque de Moulinsart, Casterman, Tournai, 1989, p. 156.

²³ Hergé, *Le crabe aux pinces d'or*, Casterman, Tournai, 1947, 38:2; *Le trésor de Rackham le Rouge*, Hergé, Casterman, 1945, 25:1.

²⁴ Soit gauche-droite pour la scène du *Crabe* et de l'arrière à l'avant-plan pour celle du *Trésor*. De ces vignettes, Hergé en explicitera très clairement les enjeux : « en une seule case, une succession de mouvements, décomposés et répartis entre plusieurs personnages. Cela pourrait être le même bonhomme, à des moments successifs, qui est couché, qui se relève doucement, qui hésite et qui s'enfuit. C'est en somme, si vous voulez, un raccourci d'espace et de temps ». La scène extraite du *Trésor*, sans réellement répartir toutes les étapes de l'action, utilise un procédé très proche : « Tout y est également très condensé, mais d'une autre manière. À partir du dessin lui-même, qui montre le capitaine s'avançant pieds nus sur la plage, tandis que ses compagnons poussent leur canot sur le sable du rivage, le spectateur-lecteur reconstruit mentalement ce qui s'est passé avant cela : le « Sirius » a jeté l'ancre; un canot a été mis à la mer; Tintin et ses compagnons s'y sont embarqués; ils ont ramé pour arriver finalement sur l'île, où le capitaine vient de débarquer. Tout cela, qui a précédé l'action visible décrite dans le dessin, est exprimé par ce même dessin ». *Entretiens avec Hergé*, op. cit., p. 156. Le procédé n'est pas unique à ces deux vignettes et se rencontre ailleurs dans le corpus hergéen (par exemple dans *L'oreille cassée*, Casterman, 1947, 41:3). Il est même possible de trouver d'autres figures proches du procédé de diffraction. Ainsi les fameuses photos de Marey qui impressionnent les phases d'un mouvement sur un même cliché trouvent un écho dans certains dessins aux personnages dotés, par exemple, d'une multiplicité de bras, jambes et têtes (*Le secret de La Licorne*, Hergé, Casterman, 1974, 25:5).

fois, non plus de décomposer la chaîne séquentielle mais d'y repérer finement ce qu'il nomme *l'instant prégnant*, celui qui exprimerait l'essence de l'événement. « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit²⁵ ».

La possibilité qu'un instant particulier, ponctionné dans le flux de l'événement « réel », puisse en résumer toute la signification a, depuis, été contestée en montrant que cet « instant prégnant » est davantage un effet de construction esthétique.

En fait, l'instant prégnant est une notion de nature pleinement esthétique qui ne correspond à aucune réalité physiologique, et représenter un événement par un « instant » n'est possible qu'en s'appuyant, bien davantage que ne le pensait Lessing, sur les codages sémantiques des gestes, des postures, de toute mise en scène²⁶.

Néanmoins, dans l'optique de notre propos, il importe peu que cette figuration soit un « calque » de la réalité ou un artifice de composition si elle parvient à « signifier » la séquence événementielle²⁷.

Il est même possible de repérer certaines figurations qui donnent l'impression de fusionner les deux procédés cités ici. Ainsi en va-t-il de *La sonnette*, photographie de Robert Doisneau (1934)²⁸ dont l'analyse amorce l'étude de Philippe Marion²⁹. Un enfant espiègle enfonce un bouton de sonnette pendant que ses complices s'enfuient déjà. Si *La sonnette*, « semble être une de ces images qui invite – qui incite [*sic*] – au récit³⁰ », cela tient sans doute à la capture d'une pose privilégiée. La posture de l'enfant résume et condense la séquence que l'on devine. À cet instant (prégnant?) précis, le corps semble incarner deux états de temporalité : il se hausse sur la pointe des pieds, le regard et la main vissés à la sonnette, mais le torse penché vers la gauche et la flexion du genou droit sont déjà en train

²⁵ *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, coll. Miroirs de l'art, Hermann, Paris, 1964, p. 110.

²⁶ Jacques Aumont, *L'image*, coll. Nathan-Université, Nathan, Paris, 1990, p. 180. Aumont ajoutant plus loin, à propos des *Annonciations* des XV^e et XVI^e siècles, qu'« il est infiniment peu probable que des figurants en chair et en os aient jamais incarné ces postures, même l'espace d'un instant ».

²⁷ Là encore, il est possible de retrouver dans la production actuelle des constructions dérivées de ce procédé. Il suffit, pour en rester aux vignettes de la bande dessinée, de songer à la technique qui ne retient du mouvement que son moment culminant, là où le geste ne pourra être tenu, le climax qui implique un aller et un retour (Par exemple : *Les cigares du pharaon*, Hergé, Casterman, 1983, 21:12); telle emphase peut à la limite conduire même à une posture *improbable* (*Les cigares du pharaon*, 45:12).

²⁸ Robert Doisneau, *Trois secondes d'éternité*, Paris, Éditions Contrejour, 1979, p. 138.

²⁹ Philippe Marion, « Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique », *loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 130.

d'amorcer le mouvement de course. Cette incitation au récit se conforte encore du procédé de diffraction évoqué plus haut. En effet, l'ensemble des enfants se « répartissent » bien selon les différentes phases de la séquence (sonner, s'enfuir, se retourner pour observer le résultat) et se juxtaposent sur une diagonale en forme de ligne de fuite (!). Il ne faudra donc pas s'étonner que l'éloquence de telles images, la précision de leur composition aient alimenté le questionnement sur la frontière entre la spontanéité et la construction dans certains clichés de Doisneau. La « portée » narrative du cliché de Doisneau semble bien contester cette « inaptitude de la photo à raconter » affirmée naguère par Christian Metz.

Et pourtant! Pourtant, malgré l'astucieux et l'efficacité de tels procédés ou de leurs nombreux épigones, on ne peut encore en établir, de manière convaincante, la réalité d'une image proprement narrative. Trois remarques au moins nous en retiennent.

1. Il faut noter, d'abord, que bon nombre des représentations picturales ou sculpturales habituellement évoquées dans ce contexte se réfèrent à des récits (bibliques, guerriers, mythiques) établis antérieurement et connus. Il est dès lors relativement malaisé de discerner dans l'éventuel effet narratif, la part du connu et celle du représenté, la part de l'« évoqué » et celle du « raconté ».
2. Par ailleurs, il est toujours possible de récuser le statut narratif du procédé de diffraction puisque le processus de transformation, essentiel à toute narration, n'affecte pas UN agent. Des agents, au même moment, ont des gestes différents et s'il y a effet narratif ce ne serait qu'au terme d'une autre opération qui fait du tout une sorte d'allégorie de la partie³¹.
3. Enfin, et surtout, on pourrait objecter que, souvent, s'il y a bien évocation ou suggestion de différentes phases d'une séquence, celle-ci n'a, la plupart du temps, qu'une ampleur restreinte. La signification d'un mouvement ne suffit évidemment pas à accéder au statut narratif. L'évocation d'une action, voire d'une suite d'actions, ne répond pas entièrement aux exigences de la séquence narrative. Il s'agira, le plus souvent, d'une *description d'action(s)*.

³¹ Pour une raison semblable, la juxtaposition, fréquente en publicité, en une seule composition de deux figures de même classe mais d'états distincts (acheteur malheureux, acheteur heureux, etc.) peut difficilement être considérée comme le récit d'une transformation. Dans le second exemple de son étude (la publicité *Smirnoff*), Philippe Marion ne peut que le constater en relevant les diverses marques distinctives empêchant l'identification d'un motif à l'autre. Il serait donc plus approprié de parler ici d'une cohabitation de motifs de même classe mais distincts par certains attributs (certaines décisions de consommation), ensemble comparatif qui se propose comme allégorie de ce qui pourrait arriver à l'une de ses parties.

La possibilité véritable d'une image narrative dépendrait donc, à ce stade, de sa capacité à dépasser telles restrictions. Si les deux premières peuvent se postuler comme exigences supplémentaires de la démonstration en cours, la troisième remarque est plus conséquente. Certains ne s'y sont pas trompés : « Une fois passé le cap du minimal, je pense que cette question de l'intrigue, et donc de la « mise en intrigue » (*emplotment*), est la question décisive si l'on veut étudier le récit pictural³² ».

Les limbes du récit

Une image isolée, monoscénique, peut-elle exprimer telle mise en intrigue? Dans un chapitre consacré à la narrativité de l'image isolée, Pierre Fresnault-Deruelle s'attarde sur un tableau d'Edward Hopper (*Automat*) et note qu'« en regard de la narratologie et de la dramaturgie [...], cette image c'est, au sens fort du terme, tout un programme ». N'hésitant pas à affirmer que, même si « Hopper ne raconte rien ou presque », la composition se situerait aux *limbes du récit*. S'il n'y a pas narration, il y aurait, néanmoins, *narrativité*, récit non actualisé³³.

Pour juger de la pertinence de cette distinction dans le propos de ces lignes, on s'autorisera le détour de quelques comparaisons. Le tableau de Hopper qui présente une jeune femme dans un café s'inscrit bien entendu dans une tradition iconographique établie. Les représentations de « scènes de café » sont nombreuses et *La prune* de Manet ou *Dans un café* (parfois nommé *L'absinthe*) de Degas n'en sont que deux illustrations parmi tant d'autres. Une tradition que le dessin de Joost Swarte intitulé ...*LE MIROIR*... semble vouloir maintenir jusqu'à nos jours.

Sans prétendre faire œuvre de critique d'art, encore moins d'historien du domaine, il devrait être possible, en prenant appui sur ces images, de poursuivre quelque peu le questionnement qui nous occupe ici: les rapports entre un support figuratif fixe et le projet narratif.

³² Bertrand Rougé, « Les deux récits du tableau : histoire et configuration narrative en peinture », *Littérature*, n° 106 (Récit et peinture), Paris, juin 1997, p. 11.

³³ Pierre Fresnault-Deruelle, « Les limbes du récit », *L'éloquence des images* (Images fixes III), coll. Sociologie d'aujourd'hui, Presses universitaires de France, Paris, 1995, p. 147.



Illustration 2-2: *La prune*, Edouard Manet, 1875.
© National Gallery of Art, Washington.

Au sein du tableau de Manet, un certain nombre de motifs se laissent aisément lire : un lieu, une personne³⁴, une tenue, une posture, un verre, une cigarette. À cela s'ajoute un élément paratextuel : le titre (*La prune*). Certains de ces éléments convergent : le lieu public se laisse deviner autant par le décor (table de marbre) que par la tenue vestimentaire (chapeau); la cigarette non allumée, la boisson non consommée s'allient à la pose et au regard dans l'évocation d'une « non-action ». Ces significations, tout spectateur pourvu d'une « encyclopédie culturelle de base » peut encore les assumer aujourd'hui. D'autres, plus sensibilisés aux us de la France du siècle dernier, prolongeront leur lecture :

Voyez son petit chapeau démodé, à la dentelle chiffonnée, sa robe modeste. Et puis les femmes de la bonne société ne fréquentent pas les cafés, et quand elles vont dans les lieux publics, elles ne boivent pas d'alcool, sinon du champagne (les ouvrières se contentent de vin), et, surtout, ne fument pas. [...] au coup d'œil triomphant d'Olympia a fait place un regard totalement désabusé³⁵.

³⁴ Personne qui se voit qualifiée ici par son groupe ethnique, un sexe, un âge mais aussi une proxémie de solitude.

³⁵ Laurent Manoeuvre, *Manet-Paris*, collection Le musée imaginaire, éditions Herscher, Paris, 1993, p. 50.

Une encyclopédie plus détaillée permettrait ainsi de situer précisément certains des éléments dans le champ social (par exemple l'alcool de prune « entre » le champagne bourgeois et le vin prolétaire, la tenue comme « modeste » et « démodée », etc.).

Sur une thématique proche, Edgar Degas proposait la même année *Dans un café*.



Illustration 2-3 : *Dans un café (L'absinthe)*, Edgar Degas, 1875.
© Musée d'Orsay, Paris.

Sans revenir sur le détail de la scène, la confrontation des deux tableaux exhibe quelques variations. La dame semble ici quelque peu plus marquée par l'âge et les circonstances. Sa posture est plus affaissée, les mains cachées sous la table. Même le regard semble vouloir fixer un point du sol. Elle n'est pas seule et partage la banquette avec un compagnon. Mais, reléguée au coin de la table, elle s'enfonce dans ses pensées. Paradoxalement, la solitude semble se rehausser de leur voisinage. Ils ne se touchent ni ne s'adressent la parole, leurs regards divergent, retenus ailleurs, dans des hors champs indécidables. Il fume et elle reste pensive devant sa consommation. Même les dominantes chromatiques les opposent. Solitude à deux que la mise en scène renforce à sa manière : les éléments du décor, l'importante surface occupée par le plancher, les trois tables, le dossier et le miroir (qui ne renvoie que leurs ombres) enserrant étroitement les deux personnages dans le coin supérieur droit de la figuration. De cet isolement, le titre le plus fréquemment attaché à cette peinture (*L'absinthe*) vient peut-être en pointer l'un des agents importants. Les éléments du protocole de préparation de l'absinthe y sont, de fait, clairement identifiés : le cruchon d'eau, le verre à haut col avec la cuillère pour la dissolution du sucre et la boisson prête à être consommée³⁶.

³⁶ Le singulier dans la version anglaise du titre (*The Absinthe Drinker*) pointe la seule consommatrice,

Un demi-siècle après Manet et Degas, Edward Hopper nous propose sa version de la « scène de café » avec *Automat* (1927).



Illustration 2-4 : *Automat*, Edgar Hopper, 1927.
© Art Center, Des Moines.

Là encore, nous retrouvons une jeune femme attablée dans un décor désert. Le regard circonscrit à la tasse de café, elle semble absorbée par ses pensées. La solitude se voit soulignée par la chaise inoccupée en vis-à-vis. Immense, disproportionnée, la vitrine derrière elle ne débouche que sur l'opaque de la nuit, les rangées des luminaires qui s'y reflètent dessinent une trajectoire au destin incertain. D'une pareille illustration de la solitude, « continent gris de la modernité³⁷ », le titre pourrait tout aussi bien qualifier la personne attablée que la machine qui y a définitivement remplacé le contact humain de la serveuse.

Au-delà de leurs incontestables singularités, ces trois représentations affichent nombre de motifs semblables ou proches: la scène publique d'un café, un personnage féminin en situation de solitude, la table de marbre comme un frêle « esquif³⁸ » auquel s'agripper, une boisson, l'inaction de la posture et, de Manet à

justifiant ainsi la différence de tonus dans les postures et les regards des deux personnages présents. La boisson à la couleur de jade de triste réputation se propose dès lors en écho à l'« appétissante fraîcheur » de la prune dans le tableau de Manet.

³⁷ Pierre Fresnault-Deruelle, *L'éloquence des images, op. cit.*, p. 190-191.

³⁸ Pierre Fresnault-Deruelle, « Absorptions », *La peinture au péril de la parole*, Muntaner, Marseille, 1995, p. 147.

Hopper, un regard sans véritable objet, qui se circonscrit de plus en plus, un décor qui s'impose davantage, s'évide tragiquement.

On l'a noté avec *La prune* de Manet : toute image figurative convoque une participation du spectateur et de son encyclopédie. On pourrait sans grand risque pousser le raisonnement proposé par Guy Gauthier et avancer que toute image figurative peut évoquer autant un « hors-temps » qu'un hors-champ³⁹. De par notre expérience du monde, un paysage représenté de jour « convoque » la nuit qui a précédé, celle qui suivra; un fruit sur un buffet, la main qui l'y aura déposé. Et, dans le tableau de Hopper, l'entrée de cette jeune femme, le geste pour ôter son gant, saisir ce café. Telles suites (implicites) de microtransformations suffiraient difficilement à justifier une prétention narrative pour ces images. Quelquefois cependant, l'encyclopédie peut conduire à reconstruire des séquences de faits plus importantes. Aussi le commentateur du tableau de Manet ajoutait-il encore :

Ce tableau rappelle, par la netteté des contours et la simplification des détails, *Olympia*. Mais nous avons sous les yeux une Olympia qui, semblable à la Nana de Zola, se trouve, à la suite de fortunes diverses, obligée de racoler les clients dans la rue ou dans les cafés. [...] La jeune femme de *La prune* ne regarde plus personne. Cet être à la face pure et angélique se trouve aux portes de l'enfer⁴⁰.

Le surcroît de sens que l'encyclopédie du spectateur avait fourni quant aux indices vestimentaires et à l'attitude pousserait la lecture à « compléter » la figure présentée, déduisant que cette personne est « obligée de racoler les clients » allant même jusqu'à en retracer les prémisses (« à la suite de fortunes diverses ») et les suites (puisqu'elle se trouverait ainsi « aux portes de l'enfer »). La scène se voit réinscrite dans une suite diachronique où le présent (*obligée*) s'encadre d'un passé (*suite à*) et d'un futur (*aux portes*). Telle opération de lecture reconstruit dans le tableau un véritable *topos* culturel que viendraient cautionner d'autres manifestations littéraires (le roman *Nana* de Zola). De même, celui qui peut reconnaître les éléments du rituel de l'absinthe dans le tableau de Degas pourrait aisément en déduire le protocole de sa consommation, l'effet produit sur le personnage et son attitude. La reformulation ciblée du titre, appuierait telle lecture⁴¹.

³⁹ « De même que l'image à l'intérieur du cadre ne prend sens que par rapport au hors-champ, elle ne prend sens que par rapport à un " hors-temps " qui doit être signifié sans être présent », *Vingt (plus une) leçons sur l'image*, Edilig, Paris, 1989, p. 53. Dans le contexte de son étude, les propos de l'auteur concernent ce qu'il nomme l'image figurative « anecdotique ».

⁴⁰ Laurent Manoeuvre, *Manet-Paris, op. cit.* (Nous soulignons).

⁴¹ Mais, alors, n'expliquerait pas l'étonnant de ce que cette boisson n'ait pas encore été consommée. À moins d'y voir la volonté de l'auteur d'y faire coexister significativement cause et effet au détriment d'une logique strictement chronologique.

De telles insertions du montré au sein d'une séquence d'actions rencontrent-elles les critères spécifiques de l'énoncé proprement narratif? Pas vraiment. Car ce qui rend ces séquences déductibles de la figuration explicite, c'est bien leur prévisibilité (au sein d'un cadre culturel donné) et cette dimension relativement stéréotypée n'est pas sans les rapprocher des notions de *script* chez Jean-Michel Adam ou de *scénario commun* dans les travaux d'Umberto Eco. « Un script est une séquence d'actions présentant un caractère stéréotypé. [...] une série d'actions conventionnelles, socialement stabilisées dont l'ordre (chrono)logique est fixé⁴² ». Ce faisant, nous demeurons davantage au niveau de la *description d'actions* que dans l'articulation narrative. En effet, l'apport de telles séquences d'actions semble davantage reposer sur des compléments que des enchaînements originaux, poursuivre une description plutôt que d'évoquer une dramatisation singulière. Ne pourrait-on, dans la tradition des *Caractères* de la Bruyère, évoquer ici l'équivalent de certains *portraits* : *Jeune femme galante*, *La buveuse d'absinthe* ?

Pourtant, au sein de l'étude citée, Pierre Fresnault-Deruelle n'hésitait pas à situer le tableau d'Edward Hopper aux « limbes du récit ». S'il y voit une représentation de « la solitude des grandes villes », c'est pour ajouter aussitôt :

Or, justement, je n'ai plus devant moi un personnage mais un individu, c'est-à-dire l'image de quelqu'un qui n'a plus de rôle (ou qui peut les avoir tous). [...] Mais on a compris que la représentation (le fait d'avoir représenté) a fait de cette coulisse un théâtre dans l'exacte proportion où l'apparente non-affectation de cet individu me mène à reconnaître en lui un comportement digne des créatures de Samuel Beckett par exemple. Cette image c'est, au sens fort du terme, tout un programme. [...] Sauvée du néant par le peintre, cette figure trouve ainsi sa place dans la texture de ce que l'on a pu nommer « le continent gris de la modernité » où naissent et meurent toutes les histoires du monde⁴³.

Ce « programme », un auteur comme Claude Esteban va tenter de l'actualiser dans de courtes littéralisations⁴⁴. Le spectateur attentif au tableau avait relevé nombre des motifs qui l'articulent. Le calorifère et le manteau ample, au col et manchettes de fourrure, mettent en évidence la fragile nudité de ce décolleté, de ces jambes sous la table. L'intrigant de cette coupe de fruits à la fenêtre, en ce lieu, en ces couleurs, en ce moment, qui souligne le pourpre des lèvres au sein de

⁴² Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, collection Mémo, Seuil, 1986, p. 19. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco qui définit le scénario commun comme « quelque chose à mi-chemin entre une représentation sémémique très " encyclopédique " exprimée en termes de grammaire des cas et un exemple d'hypercodage », le rapproche de la notion de « *frame* » (« structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype »), collection Biblio-essais, Le livre de poche, 1985, p. 99-100. Dans cette perspective, on pourrait dire que la « séquence du débarquement » dans la vignette du *Trésor de Rackham le Rouge* (cf. note 23) offre un bel exemple de *script explicité*.

⁴³ Pierre Fresnault-Deruelle. *Les limbes du récit*, op. cit., p. 190-191 (nous soulignons).

⁴⁴ « Distributeur de café », *Soleil dans une pièce vide*, Flammarion, Paris, 1991, p. 26-28.

ce visage, écho soutenu par l'homologie de forme (inversée) entre la coupe aux fruits et ce chapeau enchâssant ces traits de visage. Le gant sur la main trahit-il la hâte d'un passage rapide en ce lieu? Mais Esteban va plus loin et sa lecture des indices du tableau s'adjoit peu à peu d'autres évocations précises :

Elle est très jeune, mais elle s'applique à se vieillir, pour rien, pour les convenances, parce qu'une jeune fille ne doit pas vraiment se trouver seule dans un lieu public pour boire une tasse de café...

C'est, peut-être, une jeune femme qui veut se faire engager dans une grosse maison de commerce. Elle s'est maquillée plus que d'ordinaire, et cela lui déplaît. Elle est très pudique. Peut-être qu'elle vient d'une petite ville, et qu'elle s'est habillée comme à New York ou à Chicago, pour qu'on ne remarque pas, en la regardant, ses origines provinciales⁴⁵.

De telles propositions ne relèvent pas exclusivement de scripts culturellement établis ni de déductions obligées par les seuls motifs du tableau; nous sommes en présence d'inférences, d'assomptions, vraisemblables certes, mais résolument personnelles à l'écrivain (sans quoi, d'ailleurs, son texte n'aurait guère d'intérêt). Dans un ouvrage destiné à la jeunesse, Pierre Fresnault-Deruelle s'est lui-même prêté à tel exercice de narrativisation avec un tableau de Delvaux⁴⁶.



Illustration 2-5 *Trains du soir*, Paul Delvaux, 1957. © Fondation Paul-Delvaux.

Procédant chronologiquement à un parcours segmenté du tableau et de ses motifs, Fresnault-Deruelle y *lit* les pensées du personnage (*Claire qui voudrait partir*), traduit sa vision (les poteaux électriques comme des *oiseaux de nuit*, *échassiers scintillants*), étoffe le contexte de la scène (il n'y a *plus de camions qui écrasent les pavés*). Il complète également des séquences d'actions (elle s'était relevée et habillée), ajoute des détails (la fillette chantonne) et même inscrit des figurations absentes du tableau : Claire qui se retourne. Pourtant, malgré cette

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *La gare de Claire*, Pierre Fresnault-Deruelle *et al.*, Imagine / Larousse, Paris, 1982.

coopération très active du lecteur, le résultat s'avère en définitive encore moins narratif que largement descriptif d'un état de pensées.

En définitive, le récit (éventuel) sur lequel peut déboucher telle lecture du tableau devra autant, si pas davantage, au spectateur qu'au peintre lui-même. Car pareille figuration d'un personnage qui « peut avoir tous les rôles », s'il n'engendre pas véritablement « toutes les histoires du monde », ouvre néanmoins sur une multitude de possibles⁴⁷. À vrai dire, le tableau de Hopper (mais aussi ceux de Manet et de Degas) peuvent se percevoir comme une scène (au sens théâtral du terme) avec acteur et décor. Il propose un univers et, comme toute diégèse⁴⁸, il détermine et circonscrit le vraisemblable qui lui est attaché. Dans le cadre de ces balises, le tableau, comme scène, s'avère propice pour accueillir un récit potentiel. En évoquant les *limbes* du récit, il ne s'agit donc pas d'une situation frontière, d'un seuil au bord « du » récit (d'un récit singulier dont l'image se ferait la traductrice), mais bien, au sens littéral du terme « région mal définie, état incertain⁴⁹ ». La scène est dressée, elle se propose au(x) récit(s) qui reste(nt) entièrement (ou presque) à créer. En lui-même, le tableau de Hopper ne peut donc être crédité de la fonction narrative, tout au plus est-il un incitatif en ce sens⁵⁰. Pierre Fresnault-Deruelle en est bien conscient qui précise: « Par narrativité, on comprendra qu'il s'agit [...] de la seule *possibilité* de récit⁵¹ ».

Mais le terme de *narrativité* désigne plutôt le caractère intrinsèque de ce qui est narratif. Or, ce que l'étude de Fresnault-Deruelle démontre, c'est bien le statut explicitement *virtuel* de ces récits possibles. De la même façon que Thierry Groensteen a pu évoquer ailleurs le caractère virtuel de la description dans la monstration, de même peut-on au terme de l'étude de Fresnault-Deruelle, retenir la

⁴⁷ « Multitude » que viennent illustrer, par exemple, deux lectures d'une photographie de Robert Doisneau par John Szarkowski, rappelées fort à propos par Jean Arrouye dans « Le suspens du suspens ou la narrativité photographique », *Recherches en communication*, n° 8 (Image et narration), 1997, Louvain-la-Neuve, p. 73-86.

⁴⁸ Selon Gérard Genette, « La diégèse [...] est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire): la diégèse n'est donc pas l'histoire mais l'univers où elle advient [...] ». *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1984, p. 13. La diégèse « [...] désigne donc un *monde*, un univers spatio-temporel, cohérent, peuplé d'objets et d'individus et possédant ses propres lois (semblables éventuellement à celles du monde de l'expérience vécue). Ce monde est pour partie donné et représenté par le film, mais aussi construit par l'activité mentale et imaginaire du spectateur » confirme André Gardies (*Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, p. 137).

⁴⁹ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de A. Rey et J. Rey-Debove, Paris, Éditions Le Robert, 1967, p. 1096.

⁵⁰ Poursuivant sur cette logique, Pierre Fresnault-Deruelle peut alors avancer que la « narrativité » s'offre au détriment des images narrativisées : « ... les images qui possèdent le plus de charge récitative ne sont pas celles où s'étalent en principe le spectacle de l'action. L'image narrative (qui se veut ainsi) tue la narrativité et par là même l'énigme qui a pour vocation de se tapir en elle ». *Les limbes du récit, op. cit.*, p. 193.

⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

propriété de certains tableaux à s'offrir comme lieux de récits virtuels. Afin d'éviter toute confusion à ce niveau, sans doute le terme de « narrativisable » aurait-il été plus heureux ici.

...LE MIROIR...

L'image isolée devrait-elle renoncer à toute prétention narrative? Et sinon, quels en seraient les constituants majeurs? ...LE MIROIR...⁵² de Joost Swarte, devrait nous permettre d'avancer quelques propositions en ce sens.

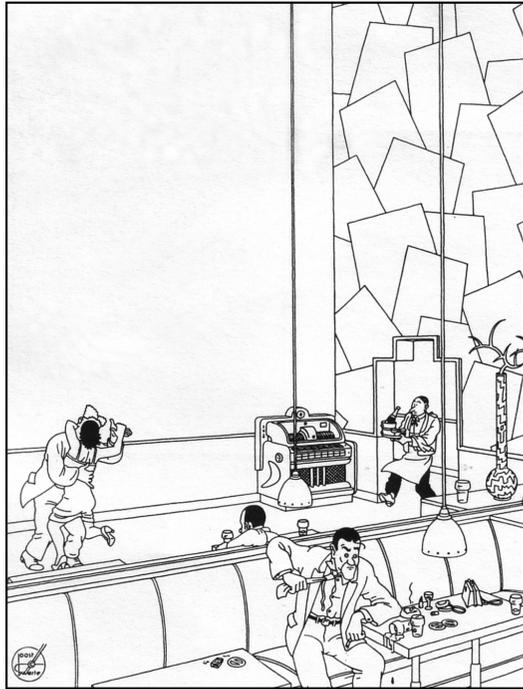


Illustration 2-6: ...LE MIROIR..., Joost Swarte, 1977.
© Swarte et Futuropolis.

Un siècle après *La prune* et *L'absinthe*, 50 ans après *Automat*, avec le dessin de l'artiste hollandais, nous demeurons dans la tradition des scènes de café. Nous retrouvons à nouveau un personnage attablé, solitaire au regard éperdu dans un hors-champ. À la différence des représentations antérieures cependant, l'objet de son regard nous est donné à voir par l'artifice d'une judicieuse construction de l'arrière-plan. Ici, nous sommes loin de l'effet de décor qui adossait la jeune femme à la prune, des ombres fantomatiques esquissées par Degas ou du vide nocturne

⁵² ...LE MIROIR..., illustration de Joost Swarte, créée en 1977, se voit reproduite en quatrième de couverture de l'album SWARTE, collection 30/40, Futuropolis, Paris, 1980. Nous conserverons la typographie singulière du titre avec le redoublement (spéculaire) de ces trois petits points.

qui attendait le personnage d'*Automat*. L'immense miroir derrière le consommateur se fait l'écran d'une scène détaillée et nous donne à voir l'exact hors-champ pointé par ce regard hagard.

Au son d'un juke-box, un couple danse, lascivement enlacé. D'une main sur les reins, la jambe plissant sa jupe serrée, il la serre; de son bras, elle l'attire pour un baiser. L'attitude défaite du personnage en avant-plan s'emplit de cette vision: mise en scène de la jalousie? Certes. Bruno Lecigne, cependant, note que « l'illustration se donne comme le résumé ou la condensation de plusieurs actions formant un récit dont le ton ironique renvoie ici à la tradition du dessin d'humour⁵³ ».

Dans cette image fixe, isolée, dont les motifs ne sont guère si différents des autres scènes de café examinées⁵⁴, comment pourrait-on y lire ces « actions formant un récit »? À quoi devrait-on attribuer ce passage du descriptif au narratif?

La prime perception de l'image s'ouvre sur un vide. Blancheur a-signifiante qui s'étale sur près de la moitié de l'espace. En ajoutant le mur aux dessins géométriques datés, ce sont les deux tiers de l'espace cadré qui se voient ainsi envahis, réduisant l'espace occupé à la portion congrue. La construction même de la représentation semble accumuler des lignes de forces en forme de « L » inversés, pointes de flèches qui conduisent le regard selon la traditionnelle « diagonale de lecture⁵⁵ ».

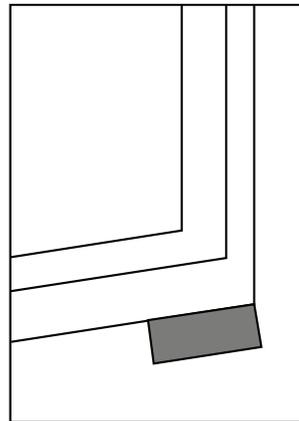


Illustration 2-7 : Découpage scénographique dans ...LE MIROIR....

⁵³ Bruno Lecigne, *Swarte*, Futuropolis, Paris, 1984, p. 13 (Volume à ne pas confondre avec celui de 1980).

⁵⁴ Un couple enlacé que la jeune rêveuse à la prune pouvait avoir devant les yeux?

⁵⁵ Soit du coin supérieur gauche au coin inférieur droit.

Aux deux extrémités de cette diagonale, deux surfaces que tout oppose. Le mur, espace rectangulaire vertical, grand, vierge, ouvre la lecture. Alors qu'à sa clôture, la table, rectangulaire et (plutôt) horizontale, est de taille réduite mais encombrée. Ainsi, la dynamique centrale reliant l'arrière et l'avant-plan de cette mise en scène se double d'une autre dynamique, expressive celle-là, entre l'évidement et l'accumulation. Dynamique progressive aussi, puisque, des murs vierges de toute décoration, au plancher (avec son seul juke-box au son duquel évoluent les danseurs) puis au personnage central, les détails s'accumulent. Des détails qui, du coup, se font signes. N'était-ce concluant, la verticale de la lampe qui traverse quasi toute la hauteur de l'image pour « mettre en lumière » le désordre de la table aurait suffi à pointer cette lecture qu'appelle la disposition de ces traces. Car le désordre n'y est qu'en apparence et leur organisation se laisse bel et bien lire.

Dans un café, un homme prenait une bière en compagnie. Les artefacts (sac à main) mais également la forme du verre (à porto?) laissent deviner la femme à ses côtés. Un autre verre à bière, posé sur la tablette qui prolonge le dossier de la banquette à droite, témoigne de l'arrivée d'un troisième personnage, masculin, qui s'est arrêté, debout, aux confins de cette table. Bien que non invité à s'asseoir (aucune chaise ne se reflète dans le miroir), il semble s'être incrusté le temps d'une seconde tournée dont le verre repose à même la table, au coin le plus éloigné de celui qui devait être déjà perçu comme un rival potentiel. En effet, la femme ne semble pas avoir été indifférente à la présence de cet intrus : les instruments de la séduction féminine en faisant foi. Plus, le rouge à lèvres décapuchonné, le poudrier non refermé, le verre non vidé (et peut-être sa cigarette allumée) attestent d'une certaine excitation qui trouve confirmation dans leur danse. Mèche de cheveux décoiffés, tenue vestimentaire, verre renversé, cigarette dont la cendre se consume, même les allumettes abandonnées, tout désigne l'effondrement de cet homme attablé, désormais solitaire. Cette main fébrile à tirer la cravate le serait sans doute encore davantage s'il pouvait voir ce que nous seuls pouvons voir.

Les danseurs ne voient qu'eux-mêmes et le fumeur a le regard happé par le couple. Personne ne peut voir venir le garçon arborant le seau de champagne. Fi de la bière et des apéritifs, la boisson mousseuse en est une de célébration, de conclusion. Ainsi, non seulement auront-ils prolongé la fête au-delà du départ des autres clients, mais la suite semble déjà écrite. Car, sur ce plateau, c'est bien deux coupes qui se laissent voir. Pas trois.

Pour Lecigne, dans *...LE MIROIR...* « La composition permet d'établir l'enchaînement causal et, mieux que de regarder une image, de lire une

histoire [...] »⁵⁶. De fait, même si nous y retrouvons certains motifs familiers de l'univers boulevardier, nous sommes au-delà de la structure basique du « script ». Le projet narratif se laisse clairement percevoir aux opérations qui ont présidé à la composition de cette représentation.

– Une épuration de la monstration d'abord. On connaît le sens classique rattaché à cette notion chez Aristote (*catharsis*). On minimise trop souvent cette autre dimension, pourtant présente dans *La poétique* : le récit est lui-même une « représentation épurée » hiérarchisant les éléments pour n'en retenir que les seuls impliqués dans le projet narratif⁵⁷. Dans l'illustration de Swarte, aucun élément n'est réellement sans « fonction » : nul personnage, nul élément de simple décor: le juke-box est là « pour » faire danser le couple, le garçon apparaît « pour » apporter le champagne dans la narration⁵⁸.

– Accumulation de détails comme autant d'indices : cette sélection des éléments représentés a pour corollaire de les doter d'une véritable valeur d'indices. Non seulement leur représentation participe au vraisemblable, (il faut des verres pour boire du champagne) mais, ils « signifient » en plus (il n'y a que deux verres, on en déduit que le tiers larron sera exclu de la fête).

– Articulation de ces indices en une construction homogène : l'ensemble de tous les détails de cette mise en scène sont, de fait, interreliés, contribuent à une seule dynamique. Il y a là, au sens propre, *intrication* des éléments significatifs.

– Temporalisation : l'articulation de ces indices trace des plans distincts au niveau de la temporalité. L'image est bien fixe, ses éléments n'en dessinent pas moins de manière on ne peut plus explicite un passé (l'irruption d'un importun), un présent (la scène de danse) et un futur (ce champagne, il faudra le boire).

⁵⁶ Bruno Lecigne, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ Comme le notent Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leurs commentaires de *La poétique* : « Si donc la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés. Le modèle de cette alchimie mimétique a été décrit au chapitre 4 (48b 10sq.) : « [...] La substitution du plaisir [...] repose sur une transformation du regard que permet le travail mimétique d'épuration de la forme: de la simple vision (*horan*) des choses mêmes [...] on passe, en face du produit de la *mimésis*, à un regard (*theôrein*) qui s'accompagne d'intellection (*manthanein*), et, partant, de plaisir ». Aristote, *La poétique. Texte, traduction, notes* par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, collection poétique, Seuil, Paris, 1980, p. 190 (nous soulignons).

⁵⁸ Sans doute le vase allongé en constitue-t-il l'exception, quoique, dans le contexte, la branche (?) prend ici davantage l'allure cornue des attributs du « cocu ». À l'inverse, dans le tableau de Degas, par exemple, on a quelque difficulté à « intégrer » le détail des objets (difficilement discernables) sur la table dans le coin inférieur gauche. Cendrier ou encrier? Journaux enroulés sur une baguette de lecture? Faudrait-il y lire une allusion à une indifférence aux choses du monde?

– La mise en intrigue : cette articulation des éléments dans un enchaînement temporel construit bien une véritable intrigue sous tension⁵⁹. Telle mise en intrigue dépasse largement la portée limitée de tout script. En effet, la suite événementielle ne relève pas d'un enchaînement rigide, figé par l'habitus quotidien, par exemple. Ici les péripéties possibles étaient multiples (l'importun aurait pu être ignoré, éconduit, défié...), leur issue, a priori, indécidable.

Mais, on l'aura noté, la construction de tel projet narratif repose essentiellement sur une exploitation soigneusement étudiée des procédés figuratifs. La mise en scène dispose et dynamise deux plans de figuration, celui de la table et celui du miroir, le second s'offrant comme « le complément explicatif » du premier, le premier se proposant comme genèse du second⁶⁰. Joost Swarte renoue ainsi avec la tradition séculaire des espaces emboîtés. Ne dit-on pas d'ailleurs que « Hopper et Swarte partagent cette poétique du seuil et cette prédilection pour le motif de la fenêtre⁶¹ ». Au sein de ce dispositif de base, d'autres procédés concourent à baliser de façon précise l'acte d'appréhension du lecteur. Opposition des surfaces évidées ou surchargées, construction géométrique des lignes de force⁶², disposition (le triangle formé par les personnages, la répartition des verres), désignation (focalisation par la lampe sur les objets), autant de marques qui attestent du soin investi dans la composition⁶³.

L'effet de récit

Comme toute représentation, ...*LE MIROIR*... modèle son public à ses exigences. L'illustration de Joost Swarte pousse le spectateur à dépasser la simple

⁵⁹ Intrigue affichant les paramètres du schéma quinaire classique avec situation initiale (un couple paisible), complication (arrivée de l'importun), décision (scène de séduction), « résolution » (couple enlacé) et dont la conclusion reste à venir (qui ne sera pas un rétablissement de la situation initiale).

⁶⁰ « L'image anecdotique a presque toujours besoin de jouer sur la troisième dimension pour utiliser au maximum les éléments narratifs inclus dans le cadre » : Guy Gauthier, « L'organisation de l'espace : un élément narratif », *Vingt (plus une) leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989, p. 58.

⁶¹ L. Alloway, *The Nation*, 25/10/1980, cité par Fresnault-Deruelle : *Des images lentement stabilisées*, L'Harmattan, collection Arts & Sciences de l'art, Paris, 1993, p. 18. Sur cet aspect du travail de Joost Swarte, on se référera également à l'étude de Jan Baetens : « Les dessous d'une planche », *Semiotica*, vol. 68 3/4, 1988 (repris dans *Formes et politique de la bande dessinée*, Peeters, Vrin, Leuven, p. 65-74) ainsi qu'à « Des personnages qui sonnent faux. Quelques réflexions d'ordre iconologique », Pierre Fresnault-Deruelle, *Semiotica*, vol. 54 3/4, 1985.

⁶² Les « L » inversés en forme de « pointes de flèches » déjà signalés mais aussi le découpage de l'espace par les verticales de la lampe et de son reflet selon une progression arithmétique rigoureuse : 1/2, 1/4, 1/8.

⁶³ Même la signature n'y échappe pas : délaissant l'encadré rectangulaire dont il use habituellement, Joost Swarte gratifie ici le lecteur attentif d'un amusant clin d'œil puisque le cercle et les deux parallèles qui le traversent reproduit les sous-verres de bière disposés sur la table et à même la banquette.

identification des éléments en présence, elle le conduit à articuler un ensemble complexe d'indices qui forment intrigue. Un *effet de récit* y est bien explicitement inscrit.

Effet de récit et / ou narration? La narration peut-elle s'identifier à un *effet de récit*? L'enjeu d'une image narrative semblerait bien résider désormais dans cette démarcation. Certes, il ne semble guère possible de trouver dans l'image unique (telle que nous l'avons spécifiée) une *explicitation successive des événements successifs* formant intrigue. Avec des compositions telles que ...*LE MIROIR*... de Swarte, nous nous trouvons plutôt face à la *signification de ces événements*.

Faut-il faire du critère de l'*explicitation* des événements successifs le dernier rempart de la narrativité? C'est la position défendue par Jean-Michel Schaeffer. Mais n'y aurait-il pas là le danger d'une vision affectée par le poids de la tradition littéraire, dont le matériau linguistique offre, *de facto*, une successivité dans l'expression⁶⁴? André Gaudreault propose plutôt que « tout message par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est *communiquée* devrait à bon droit être considéré comme un récit⁶⁵ ». À l'aune de tel critère, ...*LE MIROIR*... n'aurait aucune difficulté à défendre sa portée narrative.

Explicitation successive des événements successifs ou signification de ceux-ci. En réalité, il ne s'agit plus, à ce stade, que d'une question d'axiome. Ce que confirme Dominique Château dans une formule admirable de concision : « Que la peinture raconte est un postulat; qu'elle le fasse à sa manière, un constat⁶⁶ ».

Et cette *manière*, ces stratégies singulières qui supportent la visée narrative de l'image, c'est bien ce dont ces notes ont tenté de rendre compte.

⁶⁴ Schaeffer récuse en effet toute possibilité à l'image de se faire narrative: « L'expression *narration visuelle*, au sens technique du terme ne peut être qu'un oxymoron » (« Narration visuelle et interprétation », *Temps, narration & image fixe*, collection Faux-titre, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 2001, p. 15). Dans sa propre terminologie, « si une image peut représenter davantage que ce qu'elle montre », la narration, selon lui, ne peut se donner *par* l'image car, contrairement au matériau linguistique, elle nécessiterait obligatoirement une phase de reconstruction de la part du spectateur. Telle position circonscrivant la monstration à la simple exposition, est loin d'être largement partagée et certains (notamment Thierry Groensteen, *Le système de la bande dessinée*, collection Formes sémiotiques, Presses universitaires de France, Paris, 1999, p. 11-12) en ont déjà dénoncé les fondements logocentriques.

⁶⁵ André Gaudreault, *op. cit.*, p. 83-84. Nous soulignons. Dans un contexte assez proche, Gaudreault pointait déjà le travers d'une évolution lexicale qui tarde toujours en regard des réalités. Rappelant que, si le terme « réciter » ne semble renvoyer qu'à la seule expression orale, le « récit », lui, se définit déjà au sein des mêmes dictionnaires comme « une relation orale ou écrite » mais à l'exclusion de tout récit en image(s) et donc du cinéma!

⁶⁶ Dominique Château, « Narrativité et médium dans la peinture », *loc. cit.*, p. 107.

L'image narrative

Au terme de ces lignes, il semble donc possible de synthétiser les conditions d'une narration iconique. Quatre niveaux d'exigences doivent trouver à s'exprimer graphiquement pour amorcer un processus narratif.

- Un niveau de *figuration* qui exige l'organisation d'éléments plastiques (traits, taches) dans une visée de représentation analogique d'éléments anthropomorphiques ou animés.
- Un niveau de *corelation*. Les éléments figurés mis en présence ne doivent pas être le résultat d'une simple juxtaposition dans l'espace. Des liens entre les divers éléments doivent être établis. Étymologiquement, il s'agit bien d'un art de la *composition*, la création d'une (mise en) *scène*.
- Un niveau de *consécution*. Si la corelation repose en quelque sorte sur une maîtrise de la spatialité, c'est de la temporalité que procède la consécution. Il ne s'agit pas tant d'exprimer plusieurs actions que d'en signifier la consécution : non plus une action et une autre mais bien une action PUIS l'autre.
- Un niveau d' *intrication*. L'articulation spatiale et temporelle de la figuration doit pouvoir construire une véritable mise en intrigue d'actions multiples (dépassant la simple évocation d'un script prévisible).

Si le récit est sans doute né avec la parole, à quand remonteraient les premières narrations graphiques? Il est toujours hasardeux de chercher les traces originelles d'une expression culturelle, mais quelques données semblent dorénavant acquises. Les préhistoriens s'accordent généralement pour attester la présence de *tracés figuratifs* dès 40 000 ans⁶⁷. Pour certains, comme Emmanuel Anati et Marc Groenen⁶⁸, on trouverait dans la grotte de l'Addaura (Sicile) la plus ancienne « scène » (du moins de l'art rupestre européen). S'il existait à propos de la scène d'Addaura « des hypothèses disparates quant à sa datation⁶⁹ », les travaux de Marc Azéma sur le panneau des félins de la grotte Chauvet semblent pouvoir reculer l'expression d'une *corelation* au moins jusqu'aux abords de 31 000 ans avant notre ère⁷⁰. Ce sont également les travaux d'Azéma qui ont permis un

⁶⁷ Voir, par exemple : Michel Lorblanchet, « L'émergence de l'art figuré dans le monde », *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*, Éditions Errance, Paris, 1999, p. 213-224.

⁶⁸ Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art*, Fayard, 2003, p. 180-181; Marc Groenen, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Centre de Recherches et d'Études Technologiques des Arts Plastiques, Université Libre de Bruxelles, 1997, p. 70.

⁶⁹ Elle est généralement datée autour de - 8500 ans mais, selon Anati « certains chercheurs voudraient qu'elle soit postpaléolithique ». Anati, *Aux origines de l'art, op. cit.*, p. 181.

⁷⁰ Présentation de l'auteur aux Rencontres européennes *Art préhistorique / Art contemporain* de

nouvel éclairage sur le procédé de *consécution*. C'est à lui qu'on doit en effet l'étude systématique d'un aspect largement négligé dans l'art paléolithique⁷¹. Sa thèse inédite porte sur la décomposition du mouvement dans l'art pariétal. Nombre de figures animalières présentent en effet des *tracés multiples* pour certaines parties du corps (par exemple les pattes, la tête, la queue). Si l'on avait pu croire à des *repentirs*, les résultats présentés par Azéma ne laissent plus guère de doute. L'importance de ces variations⁷², leur localisation exclusive aux zones fortement mobiles du corps et, surtout, la coprésence de ces variations (tête et pattes, pattes et queue, par exemple) semblent bien attester dès – 17 000 ans une volonté de rendre le mouvement par ce procédé de *diffraction* qu'affectionnera Hergé!

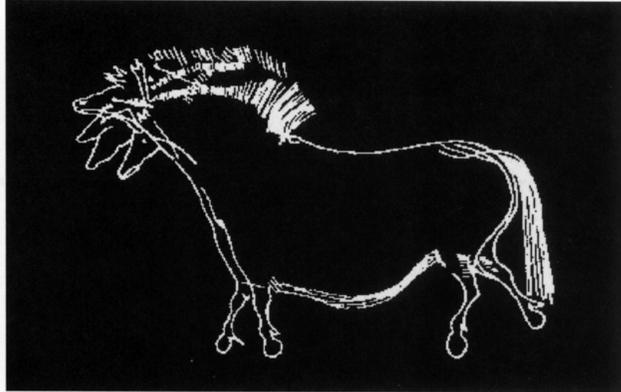


Illustration 2-8 : Détail schématisé extrait du panneau de l'empreinte, Grotte de Lascaux.

© Ministère de la Culture – France.

Quant à l'attestation des premières formes *d'intrication iconique*, les données demeurent incertaines. Il semblerait bien que les sociétés pastorales puissent présenter des expressions graphiques supportant une visée narrative⁷³ mais il s'agirait probablement d'un *support graphique* à un récit oral, de l'illustration d'un discours narratif partagé. Les premiers récits véritablement graphiques, à plus forte raison les premières *images narratives* (autonomes et monoscéniques) restent donc à découvrir. Pour le plus grand bonheur des iconologues.

Labastide-Murat, le 28 août 2005. Voir aussi *Les félins de la grotte Chauvet*, Marc Azéma et Jean Clottes, Seuil, Paris, 2005.

⁷¹ Marc Azéma, « La représentation du mouvement dans l'art paléolithique des Pyrénées », *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, XLVII, 1992, p. 19-76; voir aussi : Pedro Lima, « Il y a 30 000 ans, les premières bandes dessinées », *Science & Vie*, Paris, février 2005, p. 136-152.

⁷² Qui pourraient affecter près de 3,5% du bestiaire paléolithique connu.

⁷³ Par exemple, c'est dans le sens d'une mise en forme de certains éléments provenant de la mythologie indo-européenne que s'orientent les hypothèses d'Émilie Masson à propos des gravures de la Vallée des merveilles. Voir à ce propos Émilie Masson: « Vallée des merveilles : un berceau de la pensée religieuse européenne », *Dossiers d'archéologie*, n° 181H, avril/mai 1993.

Partie 2 : ***Seuils du récit***

Stratégies paratextuelles et effets pragmatiques : la preuve par la collection

Le principe dynamique de la collection

Qu'est-ce qu'une collection? Quelles en sont les conditions d'existence et comment en mesurer les enjeux sur l'acte de lecture? Questionnements que le parcours ponctuel d'une collection (« Le miroir obscur », chez NÉO) nous conduit à réarpenter.

Est-il vain de le rappeler? L'appréhension du domaine de la paralittérature aura maintes fois induit un glissement dans les perspectives et produit une démarcation insistante des pôles d'investigation. Entre l'*œuvre* de la perspective classique et la production paralittéraire, on aura cherché à opposer les marques distinctives de l'une aux marques récurrentes de l'autre. La singularité irréductible d'une œuvre s'opposerait aux règles génériques d'ensemble de la paralittérature, la dominance du textuel ou celle du contextuel.

Dans cette optique, les premiers concepts-balises qui ont permis un repérage du champ paralittéraire procèdent définitivement d'une intention classificatrice. La trilogie commune (« genre » / « collection » / « série ») se retrouve encore régulièrement convoquée à des fins de marqueurs dénominatifs de la production standardisée. Au-delà des réelles imprécisions et de l'incomplétion de leurs paramètres, ces termes ont le mérite de souligner le croisement des diverses réalités qui marquent l'engendrement de ce type d'œuvres. Il ne s'agirait pas, par contre, de trop rapidement réduire l'espace conceptuel organisé par ces termes à une topologie d'emboîtements successifs, à une échelle quantitative qui glisserait du plus vaste (le genre) au plus restreint (la série). Certes, la notion de genre tente d'inscrire une perspective globale dans le champ littéraire, délimitant des ensembles narratifs possédant suffisamment d'affinités thématiques et pragmatiques pour se repérer comme tels ; elle ne peut, ce faisant, qu'être résolument historique et sociale. Tout aussi évidemment, le doublet notionnel « collection » et « série » se présente comme le pendant éditorial de cette réalité. À la perspective topologique du champ répond, ici, une perspective ponctuelle, localement et historiquement datée : la façon dont l'activité éditoriale investit le champ et s'y déploie dans des stratégies et avec des productions diverses. La notion de série apparaissant dès lors non plus comme une sous-collection (un simple ensemble numérique de

moindre taille), mais davantage comme une unité éditoriale encore plus précise (dont les règles de production textuelle sont encore plus apparentes et induisent un contrat de lecture d'une prévisibilité maximale).

Insérée dans cette dynamique triadique genre/collection/série, la collection est surtout l'interface obligée entre l'autonomie de l'œuvre (l'engendrement spontané et romantique du produit culturel) et sa propre réduction à une simple répétition (la série). La collection se fonde substantiellement sur un acte classificatoire et un jeu d'équilibre entre les catégories. Organiser une collection n'est pas tant rassembler « du même » que de tenter de nouveaux rapprochements entre le même et l'autre. Collectionner, c'est désigner du même dans l'autre. Si rassembler en un lieu une série d'objets hétérogènes (« autres ») ressemble davantage au chaos d'une « liste à la Prévert » qu'à une collection, il est tout aussi injustifié de réduire la collection à l'accumulation indéfinie du « même » (cinquante mille capsules de *Labatt 50* ou de *Stella* n'ont jamais fait une « collection »!). On peut certes retrouver, dans la réalité de l'activité éditoriale, des « collections » dont l'hétérogénéité ne laisse guère transparaître l'intention organisatrice comme, à l'autre extrême du spectre, de ces collections qui se structurent davantage comme une « série » de grande ampleur tant les récurrences et leurs effets semblent dominer.

Le propre de la collection littéraire reste ce travail de repérage, et de jaugeage, d'articulation et d'organisation du matériel littéraire dans une perspective délicate toujours en tension entre la propension à accumuler du « même » et le défi d'un « autre » à la communauté d'appartenance ténue. Travail de production éditoriale mais également, ce faisant, travail d'organisation de la lecture. Paul Bleton a souligné les étagements possibles inclus dans la notion de lecture sérielle et combien il faut la détacher de la trop restrictive notion de « série » éditoriale.

Car c'est bien là l'enjeu du travail classificatoire qui préside à toute conception de collection (littéraire ou non) : induire, par la confrontation d'un « même » au sein d'« autres », un acte de lecture construit, une lecture sérielle (une encyclopédie induite et sollicitée, un programme de coopération interprétative définie). Dans cette volonté d'encadrement, cruciales sont les diverses stratégies paratextuelles des collections et leurs enjeux pragmatiques chez le lecteur.

C'est dans cette dimension dynamique du processus de la collection et dans cette perspective pragmatique que ces lignes aborderont la collection « Le miroir obscur ». Celle-ci nous apparaît en effet comme un lieu exemplaire pour analyser ces tensions structurantes qui interviennent (entre les univers des récits et l'appareil paratextuel) afin de construire cet *effet-collection*.

Une collection au principe fragile

« Le miroir obscur » est le titre générique d'une collection publiée par les éditions NÉO (Nouvelles Éditions Orban) et qui, de 1979 à 1988, sous la direction d'Hélène et Pierre-Jean Oswald, aura publié 154 volumes. De l'ensemble de sa production, un lecteur « au long cours » sortirait avec une perception contradictoire : la coexistence, au sein d'une collection très structurée par un dispositif paratextuel récurrent, d'une hétérogénéité étonnante d'univers narratifs.

La constatation la plus évidente, à l'examen¹ des auteurs de la collection, est la grande diversité des genres (ou sous-genres) d'appartenance des volumes répertoriés. On reste surpris de voir se côtoyer des univers aussi divergents que ceux de Conan Doyle (roman de détection) et de Fajardie (néo-polar), les inquiétantes ambiances de Durrant (tendance gothique) avec l'humour paillard de Siniac, le sens du thriller de Bloch avec les rassurantes nouvelles de Vickers, les tranches de vie de McBain avec les quasi-parodies de Malet. Un simple parcours des citations ou des références explicites dans ces récits² montre que les encyclopédies impliquées ne se juxtaposent guère dans une construction homogène du lecteur. Ce sentiment d'une grande diversité au sein de la collection ne sera certes pas dissipé par les textes de préface qui introduisent nombre des volumes publiés, puisque le recours de leurs auteurs à des catégories hétéroclites (« policier rouge », « roman blême », « policier gothique », roman d'« interversion », « suspense », « littérature d'évasion ») ne fait qu'officialiser ce sentiment de déroute. Et ce ne sera pas davantage dans l'examen des époques d'écriture de ces volumes que l'on pourra traquer le principe d'homogénéité de cette collection.

Ainsi, loin d'être en mesure de réinscrire la majorité de la production publiée par la collection « Le miroir obscur » dans une des catégories usuellement disponibles pour rendre compte des univers du récit policier, il nous faut, au contraire, prendre note de cette hétérogénéité qui, s'il lui manque des noms incontournables (Chandler, Himes, Simenon...) ou des courants déjà établis (les « prépoliciers » : Gaboriau, Poe; les romans policiers « historiques » : Van Gulik, Peters; les romans policiers « ethnographiques » : Upfield, Hillerman, le « *hard polar* » : Ellroy et ses émules, etc.) pour se constituer en panorama encyclopédique du genre, n'en rassemble pas moins des œuvres d'une grande diversité.

¹ L'analyse porte, pour la plupart des indices, sur l'ensemble de la collection et, pour la recherche des motifs – paratextuels ou narratifs – plus précis, sur un échantillon d'une quarantaine de volumes.

² Des jeux de mots et calembours de Siniac se référant à une connaissance toute ponctuelle de certains secteurs de l'actualité, aux données sociohistoriques sous-jacentes à des récits de Fajardie en passant par des imaginaires thématiques du domaine (l'« esprit Sherlock Holmes », par exemple).

La perception de cette hétérogénéité insolite ne pourra manquer de dérouter ce lecteur sériel (la prévisibilité du contrat de lecture proposé par la collection est moindre) et l'induire à chercher le fil structurant qui serait à la base de cette cohabitation apparemment injustifiée.

On pourrait toujours tenter d'objecter que cette collection, à tout le moins, reste identifiée à un domaine – large certes – mais connu et balisé notablement dans le champ de la paralittérature : celui du récit policier. Or, même à ce niveau très général de désignation et dans une perception la plus extensive de ce terme³, plusieurs volumes parviendraient encore à récuser ce territoire. Et, surtout, ce serait négliger la complexité de la réalité éditoriale contemporaine. Dans le développement concurrentiel des collections investissant ce domaine du « policier », des définitions de plus en plus précises des univers proposés sont apparues, rendant curieux pour un lecteur sériel, l'absence d'une démarcation plus fine⁴ que celle que révèle un premier examen du « Miroir obscur ».

Par ailleurs, si certains aspects semblent se conformer aux pratiques régulièrement rencontrées dans ce secteur éditorial, d'autres indices viennent conforter cette perception ambiguë de la politique éditoriale à l'œuvre dans cette collection. L'observation de la politique d'auteurs de la collection, du format et du statut (inédit ou réédition) des volumes publiés ne perçoit surtout que des clivages prononcés.

En effet, si 47 auteurs ont signé les 151 volumes de la collection, la moitié des auteurs ne sont représentés que par un seul titre alors qu'à l'autre extrémité trois auteurs (Fajardie, Brown et Malet) s'octroient 39 titres, soit près du quart des volumes répertoriés! Déjà, à ce stade préliminaire, on ne peut que soupçonner une certaine hétérogénéité interne à la collection puisque ses trois grands « piliers » (Fajardie, Brown et Malet) relèvent de genres policiers relativement distincts.

La compilation des données sur le statut éditorial des volumes vient encore

³ Dont les critères pourraient n'être que la seule présence d'un meurtre, voire d'une agression ou encore, plus lâche, d'une intention ou d'un soupçon d'agression.

⁴ Dans certains cas, l'étude de la rhétorique des titres d'une collection peut s'avérer révélatrice non seulement des repères marquant l'imaginaire d'un genre mais aussi de la volonté éditoriale de connoter plus particulièrement une de ses collections. Mais en ce qui concerne la collection NéO (et dans la mesure où l'essentiel des volumes publiés dans la collection sont des rééditions), la marque « éditoriale » sur la construction des titres est très peu discernable. Plus précisément : sans entrer dans une nomenclature détaillée des connotations évoquées, un premier repérage a montré que seulement 30% des titres du corpus faisaient référence d'une façon ou d'une autre à l'univers « policier » au sens le plus large : agression, cadavre, mort, condamnés, etc., alors que 20% des titres se rangeaient davantage dans un univers du « suspens » (angoisse, inquiétude, fantôme, etc.). Mais, là encore, pas moins de 33% des titres résistaient à être rangés dans aucune catégorie préétablie et ne permettaient pas d'inférer a priori l'univers convoqué par le récit.

confirmer ces facteurs déséquilibrants: sur 151 volumes, 33 semblent être des inédits, soit environ 22 %. Une comparaison avec les pratiques éditoriales courantes dans le domaine du policier pourrait peut-être confirmer l'« inconfort » de ce pourcentage : trop élevé pour une collection de poche ordinaire, trop faible pour une collection originale. De plus, la concentration des inédits autour de quelques noms récurrents souligne encore davantage l'exceptionnel de leur présence dans la politique de la collection. Frédéric Brown fournit à lui seul plus de la moitié des inédits d'origine anglo-saxonne (soit 6 sur 11). Marc Villard publiera quatre titres inédits⁵, mais le cas le plus frappant est sans conteste celui de Fajardie avec les 11 inédits publiés dans la série. Cet auteur comptera donc pour plus de 30% de tous les inédits et plus de 50 % des inédits français.

Ces divers débalancements éditoriaux constitueraient peut-être un des indicateurs du statut ambigu de la collection elle-même et ces caractéristiques ne seront pas sans incidence sur l'organisation textuelle des récits et leur rapport au lecteur potentiel.

Au seul niveau du format le plus immédiat (roman ou recueil de nouvelles), l'hétérogénéité des volumes proposés se marque avec insistance : près du quart des volumes proposent des recueils de nouvelles, les autres des romans⁶. Cette pratique de la compilation de nouvelles, qui paraît être plus élevée que dans le cas des autres collections comparables, semble être surtout appliquée dans le cas des auteurs anglo-saxons puisque seuls 3 recueils étaient attribuables à des auteurs francophones.

En outre, il n'y a pas à proprement parler d'écriture standardisée propre à la collection. La diversité des époques d'écriture, les contextes distincts, les genres d'appartenances et les univers évoqués⁷ ne pouvaient présager d'une écriture standard. De fait, la marque du style des auteurs reste très présente⁸ et conduit à une hiérarchie des préférences personnelles entre le style bref, incisif et efficace de Fajardie ou de Villard, les longs ronronnements agréables de Vickers, l'humour (?) arraché de Siniac et les prétentions de Carr....

⁵ Marc Villard est également le seul auteur à avoir publié plusieurs titres dans la collection qui soient tous des inédits.

⁶ Et ceci ne tient pas compte de certains récits « de moyen-métrage (?) » qui mériteraient des catégories plus fines que cette traditionnelle dichotomie.

⁷ De l'univers *holmésien* qui transpire tout au long du récit de Dickson Carr à l'univers de *Libé* des années 80 pour Fajardie.

⁸ Même le rythmeur classique des chapitres n'est pas commun aux romans de cette collection qui peut présenter des récits aux chapitres de longueur régulière, numérotés et titrés, voisinant avec d'autres écrits sans chapitre, au seul rythme de leurs paragraphes.

Notons enfin que, si le rythme de lecture varie d'individu à individu, on peut néanmoins constater que les volumes publiés au sein de cette collection requièrent des temps de lecture très divers. En fonction du nombre de pages, de la grosseur des caractères typographiques utilisés, du découpage en chapitres et du style lui-même, nous pensons que le temps de lecture requis pour certains volumes aura pu varier dans des proportions allant jusqu'à des écarts de 1 à 3.

De ces constats, le lecteur ne pourrait que s'interroger sur l'intention décidément « fragile » qui aura pu fonder cette collection.

La politique du paratextuel

En contrepoint à ce qui précède, cette collection restera facilement identifiable par une présentation caractéristique et la sophistication de sa construction paratextuelle. L'homogénéité, la permanence et la cohérence des divers éléments paratextuels mis en jeu ne manqueront pas de frapper ce *lecteur au long cours* déjà mentionné. Il serait fastidieux, dans le cadre de ces quelques pages, de vouloir parcourir en détail les diverses manifestations de cette activité paratextuelle foisonnante⁹, aussi n'en n'examinerons-nous que les éléments dont l'impact nous paraît contribuer de manière probante à cet *effet-collection* qui nous occupe ici.

Les éléments du contexte paratextuel qui semblent d'origine auctorale¹⁰ possèdent les mêmes caractéristiques que la plupart des volumes de collections paralittéraires. Ici aussi, s'ils établissent des marques d'appréhension du texte, ils n'œuvrent jamais à situer le volume dans l'ensemble qui le reçoit: la collection.

Quant aux éléments paratextuels de provenance éditoriale qui participent à construire cet *effet-collection*, il est possible de les distribuer selon une répartition qui rende compte à la fois de la nature de leur intention (informationnelle, justificative ou emblématique) et de leur importance graduelle dans le dispositif d'accompagnement du texte.

Un premier ensemble de ces traces, en effet, semble conjuguer une volonté d'information sur l'existence de la collection avec des impératifs commerciaux de fidélisation du lecteur. À côté des divers procédés classiques (notices et carte insérée), d'autres éléments méritent plus spécifiquement d'être soulignés.

⁹ Ainsi, il aura été possible de dénombrer dans la présentation de certains volumes jusqu'à trente-deux types de traces (coprésentes) du travail paratextuel, allant de la plus élémentaire mention de statut du texte publié (roman, nouvelles noires...) à la présentation historiographique détaillée. On trouvera en annexe de cette étude un tableau récapitulatif de ces marques.

¹⁰ En opposant, schématiquement et avec Genette, les éléments paratextuels d'origine auctorale ou éditoriale.

Le rappel des autres titres de la collection est une pratique courante du milieu éditorial, particulièrement dans ces domaines. Mais dans le cas du *Miroir obscur*, cette pratique semble avoir connu une accentuation étonnante. Non seulement la grande majorité des volumes présente une liste de titres publiés dans la même collection, mais cette liste, sauf aux derniers temps de la collection, ne se réduisait pas aux derniers titres publiés, elle en proposait un relevé intégral. Plus encore, ces titres étaient accompagnés d'un résumé du récit (qui a pu s'étendre sur une dizaine de lignes par volume). Si, dans le premier volume, l'espace alloué à cette information était d'un quart de page, au n° 43 de la collection, les résumés occuperont pas moins de 18 pages entières et en petits caractères! Plus curieux encore, placée en fin de volume, cette liste sera annoncée au début par une notice, voire une première liste¹¹!

Ce souci de fournir les indications sur l'existence des volumes publiés trouve son pendant « commercial » dans la liste tout aussi détaillée – mais irrégulièrement présente – des librairies¹² qui « reçoivent [les] nouveautés dès leur sortie ». Ces éléments ne sont certes pas propres à cette collection, mais l'amplitude donnée ici à cette pratique semble tout à fait exceptionnelle et indique déjà combien le rappel du contexte de collection semble avoir été une préoccupation de premier plan pour la politique éditoriale.

Dans une perspective plus précise, une série d'autres traces paratextuelles vont concourir à doter cette collection d'un statut particulier. En effet, rarement une collection paralittéraire se sera dotée aussi systématiquement d'indicateurs essayant de justifier la reconnaissance acquise des productions présentées. Dans une véritable architecture digne des présentations des grandes œuvres classiques, *Le miroir obscur* souligne avec insistance le choix des volumes présentés. La présence régulière de la biographie de l'auteur, un rappel bibliographique, les citations critiques, des textes d'accompagnement ou de référence semblent les éléments les plus évidents.

En règle générale, la 4^e de couverture de cette collection présente toujours une courte biographie de l'auteur¹³ insistant notamment sur les indices de

¹¹ Aux premiers temps de la collection, on pourra trouver en début de volume une liste des titres antérieurement publiés et, en fin de volume, la liste de ces volumes avec un résumé. Ce ne sera qu'au 26^e volume que la liste de début cédera le pas à la notice « Voir en fin de volume la liste des titres parus ».

¹² En 1986, on dénombre sur cette liste 189 librairies de France, Belgique, Suisse, Canada et Guadeloupe avec leurs adresses!

¹³ Accompagnée, pour la moitié des cas, d'une photographie, elle mentionne également date et lieu de naissance, les pseudonymes et la formation de l'auteur.

reconnaissance publique: oeuvres plus connues, prix divers, et transposition au cinéma, par exemple. Cette tendance se trouve renforcée par la présence de textes d'accompagnement (préface, introduction, présentation, préface-interview) qui interviennent régulièrement. Ces textes, signés pour la plupart par les noms des « pontes » usuels qui cautionnent la notoriété de ces champs de la paralittérature (Bourgoin, Baronian, Lebrun, Goupil, Guérif, Rivière, Vautrin...), n'insisteront qu'occasionnellement sur les données biographiques pour développer davantage la présentation de la production de l'auteur, retracer la tradition et les auteurs auxquels elle devrait être référée. Plus qu'un commentaire introductif au corps du texte lui-même, il s'agit davantage pour le préfacier d'essayer de le situer dans ce qu'il conçoit comme un genre, un sous-genre ou une tendance littéraire établie avec le statut que cela suppose.

Dans la même perspective, une bibliographie des oeuvres de l'auteur, qu'elles relèvent de cette collection ou d'autres maisons d'édition, pourra¹⁴ également se retrouver en début de volume. À l'occasion, d'autres indications viendront encore conforter cette volonté d'une reconnaissance publique. Outre la présentation d'extraits de critiques louangeuses en provenance de la presse, la publicité pour la revue *Polar*, que l'on croise dans plusieurs volumes de la collection, nous indique encore qu'un certain nombre d'auteurs de cette même collection se sont déjà mérité l'honneur d'être l'objet d'un dossier central dans une revue spécialisée.

Dès lors, on ne peut manquer de noter comment la récurrence et l'organisation systématique de ces éléments rapidement décrits visent à construire la position de l'auteur dans le champ de la reconnaissance publique propre à son domaine. Ils travaillent de concert à inférer de manière insistante un statut de légitimité particulière pour cette collection.

Mais les indices les plus précis sur l'intention organisatrice de cette collection se retrouvent sans nul doute parmi la politique de couverture et les divers indicateurs emblématiques. Dans cette dernière catégorie, le titre d'une collection est censé cerner au plus juste le foyer nodal qui la fonde et joue un rôle déterminant. *Le miroir obscur* se présente comme un syntagme créant un espace sémantique évoquant davantage les sphères de la perception que celles de l'action, la logique du double que celle de l'agir transformationnel et le dernier qualificatif ne manque d'insister sur la fêlure de cette représentation. Nous nous retrouvons donc dans une proximité plus intime avec la thématique du fantastique, voire du roman gothique que celle du roman policier¹⁵ et l'exergue dont ce titre semble tirer sa légitimité est là pour

¹⁴ Pour 60 % des volumes (de l'échantillon) mais quasi pour tous les auteurs francophones.

¹⁵ Plus exactement, elle semble vouloir tirer le récit policier vers des franges plus fantastiques: moins dans l'univers des agents ponctuels de redressement des transgressions de l'ordre que celui des

nous le rappeler¹⁶ : « Je vivais en un monde où tout était normal, ordinaire, stable. Mais quand on présentait devant ce monde un genre particulier de miroir l'image n'était plus normale, ni ordinaire, ni stable ».

Cette thématique est finalement confortée par les deux modifications que la série aura subies dans ses autres éléments du paratexte connotant l'esprit de la collection. En effet, dès le n° 16 (1980) les thèmes du bandeau de couverture¹⁷ deviennent « Suspense Insolite Mystère » plutôt que les anciens « Police Espionnage Suspense ». On aura remarqué qu'avec l'élimination des vocables « police » et « espionnage », c'est la sphère de l'agir intentionnel qui s'est amenuisée, ne laissant subsister dorénavant que des termes accentuant des *attitudes réactionnelles* face à un donné extérieur.

D'autre part, et toujours dans la même perspective, lorsque les lignes précédant la liste des titres publiés dans la série se décident à préciser davantage le terme très générique de « romans passionnants » qu'elles décriront jusqu'au 25^e volume de la collection (1981), elles parleront de « livres où règnent l'aventure à l'état pur et la peur absolue : des heures de passion et d'angoisse garanties », prenant soin d'insister toujours sur les attitudes engendrées par ces « aventures » (peur du personnage et angoisse du lecteur). Ce qui s'inscrit en stricte conformité avec le cadre thématique déposé par l'exergue central.

Mais se sera sans doute la politique particulière dans la composition de ses couvertures qui aura procuré à cette collection l'indice signalétique le plus probant de son identité. Cette organisation de l'espace des couvertures, relativement sobre et efficace, est restée remarquablement stable durant les dix années d'activité de cette collection. Au sein de ce dispositif, les dessins de Jean-Claude Claeys, qui aura illustré la couverture de tous les volumes publiés dans cette série, jouent un rôle central. Avec leur facture originale qui n'est pas sans rappeler les dessins au lavis illustrant les grandes manchettes des journaux populaires se consacrant aux affaires judiciaires et en connotant le vérisme de l'instantané photographique, les réalisations de Claeys possèdent une présentation technique et une thématique très particulières et récurrentes qui en font sa marque de singularisation. Ce style (plastique et thématique) est d'autant plus pertinent à analyser que, les titres n'étant pas originaux à la collection, ce sera peut-être l'analyse de l'iconographie de couverture qui nous indiquera le mieux l'univers que tente d'évoquer la politique éditoriale de la collection.

*victim*es (« civiles » ou même policières), d'un certain basculement des perspectives qui rend notre perception du monde et de nous-mêmes mouvante.

¹⁶ Howard Fast, *L'ange déchu*, coll. Le miroir obscur, NéO, Paris, 1979, p. 22. Cette citation en exergue se retrouve dans tous les volumes sans exception, toujours à la même place, en haut de la 2^e (ou 4^e) page sous le rappel du titre de la collection, ses directeurs et ses thèmes.

¹⁷ Ces thèmes qui sont repris également en 2^e (ou 4^e) page sous le titre de la collection.



Illustration 3-1 : © Jean-Claude Claeys, 1982.

Dans la mesure où, ici, l'opération sémantique de l'illustration se détache des données du titre¹⁸ (voire, dans certains cas, du récit lui-même), il devient opportun d'essayer de repérer les conditions de son homogénéité. C'est pourquoi on s'attardera à en cerner l'univers de représentation : thématique (thèmes, contextes et objets) et pragmatique (cadrage, interpellation, etc.)

La récurrence de certains traits qui transparaît dans la mise en série des images illustrant les couvertures de cette collection permet de dessiner un univers relativement balisé : une prédilection pour la mise en scène de la violence, une majorité de personnages masculins, des décors urbains et nocturnes; les accessoires les plus présents étant, par le plus grand des hasards... la gabardine et le chapeau mou.

Mais il est également possible d'interroger les couvertures de la série à partir de deux catégories actantielles assez sommaires : agresseur / victime. Ainsi 18% des couvertures ne présentent que des agresseurs et 18 %, des victimes isolées.

¹⁸ Les liens entre le titre et le dessin ne sont guère toujours explicites. Au contraire, dans les volumes examinés, seuls 13% semblent présenter des couvertures mettant en scène l'énoncé direct du titre. Force nous est également de constater que la plupart des volumes présentent des couvertures «passe-partout» plutôt qu'explicitement liées à une séquence particulière du récit. Nous avons même pu en relever plusieurs qui **ne peuvent pas** se référer au récit proprement dit. (Ne fut-ce que la couverture du n° 10 ou celle du n° 124 dont les jazzmen ne sont jamais évoqués dans aucune des nouvelles présentes.)



Illustration 3-2 : © Jean-Claude Claeys, 1985.



Illustration 3-3 : © Jean-Claude Claeys, 1987.

Lorsque victime et agresseur sont mis en présence, on constate une très nette accentuation de perspective, 23 % d'entre elles donnent une emphase¹⁹ égale aux deux actants; aucune couverture ne privilégie l'agresseur et 77 % de ces couvertures accentuent davantage la victime que l'agresseur! En combinant les deux types d'observations qui précèdent, on ne peut manquer d'observer que, lorsque homme et femme sont coprésents en 1^{re} de couverture, d'une part toutes ces couvertures (sauf une) accentuent le rôle de la victime sur celui de l'agresseur et que, d'autre part, ces victimes sont toutes (sauf une) des personnes de sexe féminin.

Au niveau des procédés pragmatiques mis en jeu, trois caractéristiques nous semblent frappantes : la dominance d'un *plan moyen*, le recours fréquent à la contre-plongée et le processus d'interpellation. 86 % des couvertures recourent à une échelle de plan moyen (plan de taille et américain) ce qui nous place, comme lecteur, dans une position proxémique de relative implication. Mais, plus étonnant encore est l'utilisation fréquente de la perspective de contre-plongée : 63 % couvertures en font usage²⁰. Cette perspective précise donc la remarque

¹⁹ Par *emphase*, on entend ces procédés de rhétorique visuelle (cadrage, espace imparti et perspective) qui focalisent la vision sur un des pôles de la représentation.

²⁰ Pour 26% de couvertures « frontales ».

précédente en privilégiant une implication dans une position – potentielle – de « victimisation ». Enfin, 23 % des couvertures mettent en place un procédé d'interpellation²¹ qui, dans la logique de ce qui vient d'être relevé, ne peut que renforcer ce processus d'implication.

L'analyse des dessins des couvertures montre donc une très grande cohésion tant au niveau de leur auteur (qui restera identique durant les dix années de publication de cette série) que de sa technique tout à fait particulière qui constitue sa signature. Mais cette cohésion est surtout confortée par la répétition d'un univers aux motifs très récurrents dont l'image nodale peut se définir par une suite de traits réguliers: une action violente, armée et sanglante dans un univers urbain nocturne, commise par des hommes au chapeau mou et à gabardine et dont les rares femmes à s'aventurer dans cet univers seront les victimes privilégiées de la mise en scène dont nous sommes le témoin assez proche et dans une position semblable à la victime.

Bien évidemment, cette reconstruction restera artificielle et ne rend pas compte des grandes variations internes au jeu des couvertures. Mais elle a l'avantage de montrer comment l'amalgame des caractéristiques dominantes présente un univers très articulé en écho avec une certaine version de l'imaginaire relié au polar noir.

Cette grande cohérence pictographique semble constituer une pièce majeure dans le dispositif paratextuel de la série en évoquant un univers très ciblé (contrat de lecture) et en jouant quasi le rôle d'un code signalétique. Cette très grande homogénéité d'univers présente dans les couvertures permettra ultérieurement une opération peu banale de réécriture. En effet, en 1988, Jean-Claude Claeys rassemblait un large éventail de ces dessins de couverture dans un récit particulier mais « cohérent » narrant les péripéties d'un reporter de fait divers *Made in USA*²².

Effet-collection et effets pragmatiques : la lecture sérielle

Ainsi donc, l'extrême homogénéité, la permanence et la cohérence des divers éléments paratextuels de la collection « Le miroir obscur » durant ses dix années de publication doivent probablement être comprises en lien avec l'hétérogénéité des contenus rassemblés. La diversité des univers, des époques et des styles est,

²¹ Le plus explicitement par le regard *les yeux dans les yeux*.

²² Il s'agit de *La une dans le caniveau* de Jean-Claude Claeys sur un texte de Nolane, publié aux Humanoïdes associés, Paris, 1988.

dans un premier contact, partiellement atténuée par la rigueur de construction de l'appareil paratextuel.

Certes, ce n'est guère en achetant un volume de la collection qu'on pourra inférer une prévisibilité dans l'acte de lecture. Un lecteur assidu de la collection pourra néanmoins, dans le cas d'un certain nombre de volumes, disposer de balises intermédiaires par le rattachement de ces volumes dans des regroupements particuliers qui se constituent en *îlots*, ou sous-collections dans le corpus général et font de lui un lecteur mieux averti. Trois ensembles de ce genre nous semblent exister explicitement dans la collection : *Le Service des Affaires Classées*, *L'intégrale des œuvres de Malet sous pseudonyme*²³ et la *Série Sherlock Holmes*.

Ces regroupements en séries insérées dans le flot de la collection constituent un échantillon exemplaire des conditions diverses qui peuvent présider à cet effet de lecture sérielle. La récurrence d'un héros (éponyme ou non) est le plus souvent le prétexte de la série construite. C'est ce principe que l'on retrouve dans la réédition des *Johnny Métal* de Malet et qui traverse la série *Sherlock Holmes*. Mais si, dans le cas du personnage créé par Malet, sa seule présence annonce un univers et une construction narrative figés, l'intervention du détective de Conan Doyle ne le sera plus qu'à titre thématique tant les cadres d'écriture pourront différer. Dans le cas des nouvelles de Vickers, c'est curieusement un *personnage institutionnel* qui prend valeur éponymique (*Le Service des Affaires Classées*). Ce titre, doublement curieux puisqu'il reste l'actant le plus discret dans ces récits, annonce pourtant des textes au programme narratif, aux incidents et aux univers les plus régulièrement structurés, offrant une prévisibilité maximale dans la lecture. Mais, à ces séries, constituées et reconnues par des marques éditoriales diverses, il faudrait encore adjoindre un autre phénomène de sérialisation, plus diffus certes, mais actif: la *contamination*. Un auteur comme Fajardie aura publié dans la collection plusieurs titres où se retrouve le même type de personnage. Malgré l'absence de marques paratextuelles reliant ces volumes entre eux, la très nette proximité des univers²⁴ et des encyclopédies inférées par ces volumes comme dans les autres de cet auteur,

²³ Dix volumes de la collection présentent les œuvres que Léo Malet publia sous le pseudonyme de Frank Harding. Leur réédition au sein de la collection NéO procède bien du désir éditorial de création d'un ensemble et se voit identifiée comme telle: chacun de ces volumes est précédé d'une mention particulière signalant que « *L'édition des œuvres policières complètes de Léo Malet sous pseudonyme paraît sous la direction de François Guérif* ». Outre la grande proximité de style due au contexte d'écriture que rapporte Malet lui-même, un certain nombre de ces volumes tournent autour du même personnage : *Johnny Metal*.

²⁴ Ouvrir un livre de Fajardie, c'est rencontrer un univers noir et baroque structuré par des motifs sociopolitiques, une thématique très *soixante-huitarde* où le cynisme attachant des personnages appelle le plus souvent des fins amères.

porte le lecteur à s'y *retrouver en terrain connu* dans un travail de coopération interprétative précis.

Mais, on le sait, les processus propres à une lecture sérielle peuvent s'enclencher en bien d'autres occasions que celles de séries ou de sous-séries (implicites ou explicitement reconnues). Dans l'étude déjà citée, Paul Bleton montrait que des « efforts cognitifs de repérage et de rapprochement d'éléments textuels » dont le lecteur en cours de lecture perçoit la parenté et l'organisation au sein d'un volume pouvaient induire une certaine lecture sérielle. Ce mécanisme ne pourrait-il, par extension, s'appliquer dans le cadre non plus d'un volume mais celui, plus large, d'une collection?

Ainsi, à ne s'en tenir qu'au seul élément graphique des dessins de Claeys en 1^{re} de couverture, l'analyse de la minutie des dispositifs rhétoriques et des artifices mis en place (technique particulière proche du roman-photo et des journaux populaires, introjection des accessoires ou des ambiances propres à l'univers du *polar made in USA*, effet de paroxysme dans la mise en scène, par exemple) aura souligné combien la couverture s'inscrivait davantage dans une perspective de référence sérielle (construction a posteriori d'un univers pour la collection) que ponctuelle (fidélité à l'univers du récit présenté par le volume).

Cette – relative – homogénéité de l'univers construit en 1^{re} de couverture resterait une curiosité éditoriale s'il ne pouvait conduire le lecteur régulier à repérer, par-delà les diversités irréductibles déjà mentionnées, certaines correspondances au niveau des motifs narratifs qui se feraient l'écho de ces représentations iconographiques.

Or, la place assignée de manière privilégiée au lecteur dans la topographie de ces mises en scène n'est pas sans affinités avec un des motifs centraux que l'on croise dans une lecture organisée de cette collection. Si la nomenclature et la description fine²⁵ des motifs privilégiés et des *figures* centrales des récits de cette collection restent à faire, il faut remarquer la faible présence des figures classiques. Ainsi, dans les volumes compilés, la *police officielle* n'est que très rarement la figure centrale. Une autre figure, classique du polar américain ou noir, est évidemment celle du *privé*. Mais ce personnage qui nous valut ces mémorables créations archétypiques tant en littérature qu'au cinéma et en bande dessinée, n'est vraiment central ici que dans un nombre restreint de romans ou de nouvelles. Le *journaliste-détective*, plus européen sans doute dans sa conception, n'est qu'à peine plus présent. Force nous est donc de constater que la véritable figure récurrente dans la majorité des récits pris en compte, s'il en est une, est

²⁵ Et davantage encore leur quantification.

bien celle du *citoyen*, du *civil*. Ce motif de *celui que rien ne prédestinait à ces événements*, pris malgré lui dans des péripéties inquiétantes, ne se dérobe à une lecture superficielle que par la variété de ses actualisations. On verra cette figure prendre des formes très diverses qui vont des thèmes propres à l'univers gothique (effroi, dissociation mentale...), aux artifices plus classiques²⁶ et aux perspectives plus contemporaines (les marginaux sociaux, le cynisme du citoyen face aux abus des – air connu – *appareils idéologiques d'État...*)²⁷.

Cet actant se positionne, pour le lecteur sériel, dans une perspective proche du procédé de victimisation décrit plus haut. Car, même si le terme reste trop imprécis et les données excessivement fragmentaires, il est peut-être opportun de rapprocher cette figure du personnage très présente dans la collection avec les caractéristiques et procédés que nous avons décrits à propos de l'image de couverture (qui mettaient en jeu des motifs et des positions de victimisation).

Ce ne sera peut-être pas le moindre effet du dispositif paratextuel (et de sa pièce centrale, la couverture) d'avoir sollicité ce lecteur sériel à désigner ce *même* (tênu) dans le foisonnement des signes de l'*autre*. Force nous est de le constater : par ses effets pragmatiques, le dispositif paratextuel peut, sinon fonder à lui seul la réalité d'une collection, du moins cautionner divers niveaux de lectures sérielles.

²⁶ Le thème des *notables* (médecin, avocat) amenés à fréquenter des clients à *problèmes*, par exemple.

²⁷ Ces quelques lignes ne reprennent qu'un mince aspect de tout ce à quoi l'exploration systématique des références et citations pourrait conduire.

Annexe 3.1 : Marques paratextuelles de la collection « Le miroir obscur »

	VOLUME	COLLECTION	MAISON D'ÉDITION
COUVERTURE	2. Dessin de Claeys 5. Titre 7. Nom de l'auteur	1. Bandeau thématique 3. « Étiquette » 30. Titre de la « sous-série »	4. Logo de la maison d'édition
DOS	5. Titre 7. Nom de l'auteur	27. Titre de la collection 31. Numéro du volume	4. Logo de la maison d'édition
4° DE COUVERTURE	5. Titre 7. Nom de l'auteur 8. Photo de l'auteur 9. Éléments biographiques 11. Extraits de critiques sur le récit 12. Mention « inédit » 28. Prix 32. Nom du dessinateur 33. Résumé du récit	1. Bandeau thématique 3. « Étiquette » 27. Titre de la collection	
PAGES DE GARDE ANTÉRIEURES	5. Titre 6. Date (écriture) du récit 7. Nom de l'auteur 10. Bibliographie de l'auteur 12. Mention « inédit » 13. Statut du texte (roman, nouvelles noires...) 14. Textes d'accompagnement (préface, postface, présentation, etc.) 16. Nom du traducteur 32. Nom du dessinateur 33. Notice du statut fictionnel (...serait pure coïncidence)		
PAGES DE GARDE POSTÉRIEURES	14. Textes d'accompagnement (préface, postface, présentation, etc.) 17. Imprimeur et ISBN 18. Nombre d'exemplaires	36. Résumés des titres de la collection et paragraphe emblématique	24. Mention des autres collections, de leurs volumes et de leurs directeurs 25. Mention de la revue <i>POLAR</i> 26. Liste des librairies distributrices
DIVERS	29. Titres des chapitres		23. Carte de fidélité (à envoyer)

Notes :

1. Ce tableau essaie de situer les différentes marques paratextuelles de la collection étudiée en fonction de leurs lieux d'apparition et de l'espace de référence (volume, collection, maison d'édition).
2. Nous avons également essayé de distinguer les marques paratextuelles d'origine auctorale (en gras) des marques éditoriales (caractère normal) étant entendu que certaines marques (une présentation du récit, par exemple) peut originer de l'un ou l'autre pôle.
3. Chacun des volumes de la collection ne présentait pas nécessairement tous les niveaux relevés ici.
4. Bien évidemment, ces marques possèdent un poids très différent sur l'induction d'un type de lecture selon leur nature. (Le n° ISBN n'influencera pas nécessairement le lecteur avec autant de pertinence que la préface d'une notoriété du domaine).

Programmes de couverture

Seuils

Assurément, le titre constitue un des *seuils*¹ les plus significatifs au sein des dispositifs qui gèrent le passage entre le monde de l'agir et celui initié par le discours symbolique. Lorsque, sur la surface de la couverture d'un volume ou sur une affiche cinématographique, le titre s'articule avec une manifestation iconique, la texture sémiotique s'intensifie. Un espace expressif se déploie, traversé de divers rapports : entre le scriptural et l'iconique, bien entendu, entre ceux-ci et l'univers diégétique du récit qu'ils annoncent, entre ces instances et l'univers du lecteur. La dynamique entre ces pôles met en place un dispositif aux potentialités multiples, ouvert à diverses visées et à autant de stratégies expressives pour les supporter².

Il existe sans doute des cas pour lesquels une dynamique *d'ajustement et de recouvrement* articule les rapports entre ces éléments. Le registre iconique s'y donnerait pour fin *d'illustrer* le syntagme scriptural qui lui-même viserait essentiellement à *résumer* le projet narratif dans le cadre d'une encyclopédie linguistique, littéraire et iconique partagée sans risque par le lecteur potentiel. « Degré zéro » de la couverture ou de l'affiche, qui n'existe, le plus souvent qu'à l'état de modèle virtuel implicite, ce modèle se pose davantage comme marque à laquelle jauger les écarts des pratiques courantes.

En effet, le plus souvent, des hiatus se glissent entre les éléments évoqués. Certes, ces décalages se révèlent d'ampleurs diverses et le plus souvent classiquement complémentaires. Mais, à l'occasion, il peut arriver que de tels glissements, investis, réfléchis, se donnent pour des *fissures* au sein du tissu expressif et débouchent sur des projets aux visées plus ambitieuses³. Il est des

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

² Nous avons tenté d'en donner un premier aperçu dans le chapitre précédent à propos de la collection « Le miroir obscur ».

³ Voir, à ce sujet, les fines analyses de Jan Baetens sur les dispositifs mis en place par quelques couvertures: *Prague* (de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters), *Coke en stock* (Hergé) ou *La cathédrale de sens* (Jean Ricardou). Jan Baetens, « Le temps des couvertures, Temps et récit romanesque » (Actes du 2^e colloque international du Centre de narratologie appliquée), *Cahiers de narratologie appliquée*, n° 3 (1990), 7-27; Les leçons d'une couverture, *Lectures*, n° 17 (1985), 147-162. Sur les rapports de la couverture et la paralittérature, voir également « L'image comme couverture et ouverture », de Marc Lits, *Temps, narration & image fixe*, (Mireille Ribière et Jan Baetens [éd.]), Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 81-90.

couvertures qui ouvrent de nouvelles perspectives de sens, se proposent comme autant de programmes de lectures à venir. Toute couverture est lieu de programmes. Programmes de couverture.

Une scène pour deux récits

Il y a quelque temps, apparaissaient sur le marché deux œuvres sans grands liens apparents. Quels rapports entre le film d'Alain Tanner *Dans la ville blanche* et l'album de bandes dessinées de Floc'h et Rivière *À la recherche de Sir Malcolm* (Dargaud éditeur), sinon celui d'avoir été présentés au public la même année? Entre un cinéma de recherche et une bande dessinée de lecture classique⁴, entre des errances très contemporaines et une nostalgie rétro, peu d'affinités s'affirmaient.

Pourquoi, dès lors, les affiches de publicité pour ces deux produits culturels⁵ entretiennent-elles des rapports de similitude et d'opposition troublants au point qu'il n'est sans doute pas exagéré de parler d'une véritable construction par symétrie inversée. Curiosité ou coïncidence? La question n'a certes pas grande importance et tout ceci ne demeurerait sans doute qu'un vain exercice de lecture formelle si ces rapports de similitudes oppositionnelles ne conduisaient à une lecture renforcée des deux œuvres et si, finalement, n'était posée, au sein de ces deux représentations, résumée, condensée, la confrontation de deux types précis de narration.



Illustration 4-1 : Affiche de *Dans la ville blanche*, 1984.

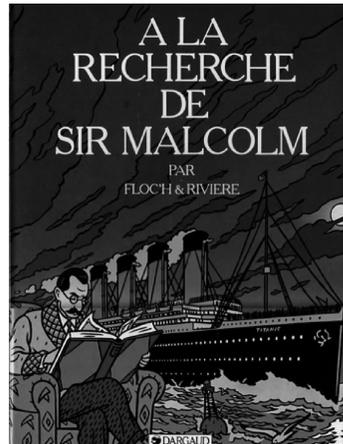


Illustration 4-2 : Couverture de *À la recherche de Sir Malcolm*, 1984.
© Éditions Dargaud et Floc'h.

⁴ Floc'h et Rivière se revendiquent volontiers de l'École de la ligne claire dont Hergé est certainement un des pionniers et le représentant le plus illustre.

⁵ *Dans la ville blanche* possède, en réalité, deux affiches francophones différentes. C'est la plus diffusée qui est analysée ici. La publicité d'*À la recherche de Sir Malcolm* reprenait la couverture de l'album (qui est elle-même la condensation de deux vignettes extraites du récit représenté : vignette 6 de la planche 13 et vignette 7 de la planche 15, voir les figures IV-3 et IV-4).



Illustration 4-3: *À la recherche de Sir Malcolm*, vignette 15:5, 1984.
© Éditions Dargaud et Floc'h.



Illustration 4-4: *À la recherche de Sir Malcolm*, vignette 13:6, 1984.
© Éditions Dargaud et Floc'h.

À première vue, donc, deux plans.

Un homme assis, absorbé. À l'arrière-plan, chaque fois, un bateau. Au départ, déjà, une fissure, car, d'évidence, il ne s'agit pas des deux plans d'une même scène, d'une même portion de réalité. Le fauteuil de Sir Francis Albany (*À la recherche de Sir Malcolm*) ne flotte pas sur les flots de l'Atlantique et le tapis autant que le style du siège de Bruno Ganz, soulignent par leur présence sur ce quai, l'incongruité d'une telle scène, d'un tel rapprochement⁶.

Il est vrai aussi que cette fissure est la tension majeure sur laquelle repose la construction des deux récits. Car tous deux mettent en jeu deux histoires qui se renvoient l'une l'autre, se construisent mutuellement. Le récit des recherches de Francis Albany sur la véritable nature de son père, et le récit de ses souvenirs imaginaires qui trament l'album de Floc'h et Rivière trouvent leur pendant dans l'entrelacement du récit que nous fait Tanner des errances de son marin et des films que ce dernier tourne et envoie à sa femme.

Bien sûr, la nature de ces fissures, les tensions qu'elles engendrent ne semblent pas du même ordre pour les deux affiches. L'album de bandes dessinées joue sur une tension *diachronique*. Entre le moment où Francis Albany feuillette ses albums de photos (1952) et les événements tragiques de ses souvenirs (1912), quelques décennies se sont écoulées (que souligne le motif *modern-style* du fauteuil), soit à peu près le même décalage chronologique qui existe entre le lecteur de la bande dessinée (1984) et le récit du personnage central. Le récit

⁶ Rapprochement qui reste, bien sûr, virtuellement possible, mais non présent dans le film où il apparaîtrait comme « surréaliste ».

d'Alain Tanner, au contraire, insiste sur la contemporanéité, la *synchronie* des différents niveaux.

Le *Titanic* de l'album est remplacé dans le film par un pétrolier des plus actuels. Mais, surtout, entre le récit de l'auteur (en 35mm) et celui qu'y glisse, bribe par bribe (en Super-8), le marin, nul décalage temporel. Il s'agit des mêmes événements, à la même époque. Et le spectateur prend connaissance de ces *lettres filmées* en même temps et avec leur destinatrice : la femme. Cette opposition primordiale n'a certes pas échappé aux graphistes puisque, là encore, une symétrie inversée en rend compte.

L'opposition diachronie / synchronie se double en effet d'une seconde opposition temps / espace car c'est bien à un voyage dans le temps que nous convie Francis Albany à la recherche de son père qui, lui, voyage d'Europe aux États-Unis (de l'Ancien au Nouveau Monde).

Le *Titanic* fend, à toute vapeur, les flots mouvementés, dépasse la bouée portuaire, laisse les mouettes pour s'élancer vers le grand large de l'océan. Et ce dans un mouvement de gauche à droite, direction que la lecture de la bande dessinée a rendue classique. C'est un mouvement inachevé, le bateau s'écarte, fait route pour une destination en hors-champ. Le ciel tourmenté de ce clair de lune aux stries obliques (gauche-droite, bas-haut) renforce cette idée de mouvement.

Le principe diachronique chez Floc'h et Rivière dévoile donc un temps en mouvement qui répond au temps suspendu de l'affiche du film de Tanner car, ce pétrolier, lui, semble quasi immobile. C'est lentement qu'il entre au port, traîné par ces remorqueurs lilliputiens. Il ne « fuit » pas au large, il se rapproche (de droite à gauche, mais fait face). La mer est calme. Le temps d'une journée sans vrai nuage, le voyage s'achève.

Pour qui suit un peu le travail de Tanner, l'idée que *la baleine vienne cracher Jonas* sur terre n'est pas nécessairement étrangère⁷. Une des premières séquences du film nous montre d'ailleurs Bruno Ganz, mécanicien, dans la salle vrombissante des machines, au cœur (aux « entrailles ») de la bête. Le film tourne bien autour de ce thème, quitter cet univers de bruit et d'enfermement⁸, arrêter le voyage, suspendre le temps pour se retrouver. Ainsi, cette mer calme, ce ciel sans

⁷ Il suffit de penser à *Jonas qui aura 20 ans dans l'an 2000* (1976) et *Les années lumières* (1980) qui nous conte l'initiation de ce Jonas à 20 ans. Le motif de la baleine, curieusement, nous ramène au *Titanic*, nommé dans l'album le « Léviathan » des mers, terme biblique, qu'employait déjà le capitaine Achab de Melville pour désigner Moby Dick. Ainsi l'une engloutit le père, l'autre éjecte le fils.

⁸ Ne dira-t-il pas quelque chose comme « Être marin, c'est vivre dans un espace trop petit, sur un espace trop grand »?

tache, ce mouvement ralenti viennent suspendre le temps, l'espace se concentre sur la ville blanche (Lisbonne) redoublant cette synchronie temporelle.

Et si l'album nous montre (pages 8 et 11) les mêmes lieux, du même point de vue, au même format mais à deux époques différentes, avec deux décorations d'époque, le film mettra en scène un même lieu, à la même époque mais saisi par deux caméras, deux points de vue différents.

Cette opposition entre un temps et un espace respectivement en mouvement ou suspendus est curieusement reprise, en inversion, par les figures d'avant-plan. L'aristocratique robe de chambre, la cravate et les *molières* montrent combien il s'agit pour Francis Albany d'un voyage « en pantoufles », d'un voyage intérieur, d'un espace intérieur. Le livre commence lorsqu'il rentre chez lui et s'achève par son départ quelques heures plus tard pour son club, inversant au passage certains procédés propres à certaines bandes dessinées classiques (*Astérix*, *Tintin*, etc.) qui débutent souvent par le départ du héros de son antre-refuge et s'achèvent, après un périple dans le monde menacé, au foyer protecteur. De l'autre bord, les sandalettes de corde, la tenue estivale et le bronzage de Bruno Ganz renvoient au soleil méditerranéen, à ses parcours sans fin et sans fil dans les rues de Lisbonne, à ces errances dans un espace qui lui échappe perpétuellement.

Du voyage intérieur à l'errance, ce que les deux récits mettent en scène à travers leur fissure première, chacun à leur façon, n'est autre que la quête d'identité du personnage central. Une quête classique pour Albany, la recherche des origines, des ancêtres, à commencer par son père. C'est le recours à l'histoire, non pas tant comme suite événementielle que comme principe, l'histoire des principes (l'honneur, la patrie), des valeurs (la noblesse, la trahison du modèle paternel), l'histoire dont les événements retenus sont exemplaires et signes du destin (Le *Titanic* n'est pas n'importe quel paquebot et son naufrage avait été « prédit » par un romancier comme la réponse du destin à l'orgueil et la futilité humaine).

La couverture nous le montre bien, ce recours à l'histoire. Sir Albany feuillette le grand album des souvenirs familiaux. Et c'est par le biais d'images, de photos, plus précisément, que ce critique littéraire de profession accède au passé et en « lit » les traces.

Or, le marin de Tanner, sur l'affiche, ne lit pas, il écrit; il produit son récit comme il filme, comme il se filme. Et de la même façon qu'Albany a besoin d'images pour attester sa reconstruction, le personnage joué par Bruno Ganz, homme de paysages, sent la nécessité d'ajouter des lettres aux films qu'il expédie à sa femme. Mais sa quête est loin du modèle de celle de son équivalent anglais. Reprenant la

tradition des récits de « déplacements », de la recherche d'identité par opposition géographique, par opposition à l'*Autre* des premiers récits philosophico-exotiques de Segalen jusqu'aux errances immédiates de la « route » par Kerouac et ses émules, son personnage ne confronte plus des valeurs ou des principes mais des faits et des expériences. La classe privilégiée du *Titanic* fait place aux bas-fonds de Lisbonne; l'espionnage et les passions à l'eau de rose du début du siècle deviennent violence, amour et alcool⁹. Ce qui ne nous éloigne guère de l'imagerie liée au marin.

Chacun à leur manière, les deux récits clôturent leur genre propre, en font le tour et en désignent les limites. Car l'Histoire, la vérité des événements que recherche Francis Albany, se heurte à l'histoire individuelle, elle devient quête du père¹⁰, fantasme, donne lieu à une reconstruction toute personnelle pour tenter d'amener la réalité aux normes de son désir (les références psychanalytiques abondent dans le texte). Histoire objective et histoire subjective se confrontent en s'interpellant sans cesse et ce *Titanic* de la couverture montre bien comment réalité et imaginaire restent indissociables.

Paradoxe complémentaire chez Tanner où l'immobilité de l'affiche (du bateau, du personnage) annonce la fin du voyage. Si Albany ne trouve plus d'identité immuable dans le temps, le personnage joué par Bruno Ganz (marin allemand, dans un film suisse qui se déroule au Portugal, parlant anglais avec une serveuse qui rêve de vivre en France) sait que « Je » n'est plus ailleurs, qu'il est ici et nulle part, dans ce moment et cet espace, sans réelle identité.

Ainsi, autant le personnage de Floc'h et Rivière se recrée un récit imaginaire, un mythe du père pour se retrouver, autant le marin de Tanner est pris avec une vie qui se colle à lui, dont il essaie de se distancier en la disant, en l'écrivant, en la filmant. Intériorisation / extériorisation, identification / projection, double facette de la même recherche.

Deux visées pour une composition

Bruno Ganz nous tourne presque le dos et le personnage de Floc'h et Rivière

⁹ Bien sûr, la bouteille de whisky, au bord du quai, renvoie et s'oppose au thé que l'on devine chez Albany (et qui apparaît, de fait, dans l'album), mais, le plus amusant, c'est que, pour ce voyage dans le temps, Albany renonce au thé (p. 9) et décide de « fonctionner » à force de rasades de « cet excellent Mc Kinlay ».

¹⁰ Certains noteront peut-être combien, à l'inverse, le film de Tanner joue non sur le registre du père mais sur la femme, la rivale, la confidente, l'amante. Le nom des bateaux inscrivant ce passage puisque avec « Margarita » pour nom, nous sommes loin de l'univers des Titans.

nous fait presque face¹¹. Arrivé à ce stade de complémentarité oppositionnelle, cette dernière inversion ne pouvait être sans signification.

Un film, un récit imagé, rapportent rarement l'histoire d'un personnage vu de dos. L'affiche de Tanner avec ses deux plans, un avant, un arrière, un de face, un de dos, nous avertit des deux points de vue utilisés. La scène d'un Bruno Ganz assis au bord d'un quai construit le point de vue de l'auteur, celui du film de Tanner, tourné en 35mm, parlé, filmé professionnellement, où des personnages évoluent et parlent, où une histoire se déroule « classiquement » sans que n'apparaissent trop de marques de son auteur. Mais l'affiche renvoie aussi à un autre point de vue, celui du personnage de Bruno Ganz (l'invitation à s'asseoir à côté de lui, de voir ce qu'il voit, ce qu'il écrit), celui de ses films, sans son, où tout, au contraire, renvoie à la production : absence de professionnalisme (l'image bouge indiquant le caméraman derrière, absence de montage, « auto-filmage » de Bruno Ganz par lui-même, les bras tendus) etc.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ces deux points de vue de l'opposition soulevée par Benveniste entre récit et discours¹², entre récit donné pour extérieur à l'auteur, déjà là « objectif » et discours impliquant *explicitement* énonciateur et situation d'énonciation.

Il est, à ce niveau, fascinant de revoir l'opposition entre les deux destinataires du film. Les films que reçoit l'épouse du personnage joué par Ganz et qu'elle visionne (avec nous) nous semblent rendre un écho étrange, incohérent, à nous spectateurs du film. Nous partageons en effet l'impression d'en savoir plus, d'en savoir *autrement* par le « récit » que nous en fait Tanner. Ainsi, cette quête du personnage pour lui-même est aussi, et en même temps, la confrontation de stratégies de narration et la réflexion du cinéma sur son propre langage.

La couverture d'*À la recherche de Sir Malcolm* n'introduit pas de différence majeure entre le premier et le second plan. Dans leur rapport au lecteur, les deux se situent comme « donnés à voir ». Et les deux « récits » intérieurs, celui de la soirée d'Albany et celui de ses souvenirs, rêves et délires, nous sont présentés au même niveau.

Le récit objectif de la soirée d'Albany, rapporté par les auteurs, ne possède pas un statut différent du récit imaginé de ses souvenirs. Car celui-ci, même s'il est

¹¹ Ou, plus exactement, un quart de dos et trois quarts de face.

¹² Pour cet aspect des travaux d'Émile Benveniste, voir *Problèmes de linguistique générale*, chapitre 19, Gallimard, Paris, 1974. Nous sommes conscient que ces quelques bribes schématiques ne peuvent rendre compte des nuances apportées par Benveniste dans l'exposition de ces notions aux retombées fécondes.

imaginaire, met en scène Albany, jeune, sur le mode du récit classique. Jamais il ne glisse au statut de discours. Albany rêvant, se donne comme narrateur, extérieur à ses souvenirs et se met en scène comme personnage, non comme locuteur. Dès lors, on le voit, l'inversion du fauteuil, de l'album à l'affiche, ne faisait qu'annoncer un renversement de perspective.

Le décalage entre les deux plans, que l'on retrouvait dans les deux images, renvoyait à cette fissure primordiale entre deux points de vue, fissure sur laquelle se tramait la narration. Mais il s'agit bien de stratégies différentes, de deux dispositifs renvoyant à des modes d'expression divergents.

Dans un cas (*À la recherche de Sir Malcolm*), la quête de vérité se jouait entre un récit à prétention « réaliste » et un récit « subjectif ». De nombreux indices formels sont glissés dans le récit imaginaire pour permettre au lecteur perspicace de préciser l'in vraisemblance de ce récit rêvé, pour annuler ses oppositions au récit « réel » des auteurs. C'est l'in vraisemblance (construite) de l'un qui sous-tend et cautionne le réalisme de l'autre. Reste quelque part, intouchable, cette conviction (située dans son siècle) que l'histoire peut se raconter.

Avec Tanner, cette dernière conviction est remise en question. La quête d'identité tourne davantage autour d'une véritable confrontation entre deux types de narrations, entre deux types de « possibles » et de leurs limites. Mais, surtout, elle met en évidence l'impossible réduction de l'un à l'autre, et du vrai à ceux-ci.

Enjeux et stratégies de l'incipit

Fonctions et enjeux de l'incipit

Comment commencer¹? La pratique de l'*incipit* a largement varié au gré des époques, des contextes culturels et des genres discursifs en proposant de multiples modalités expressives aux topos d'ouverture².

Malgré les variations expressives de l'*incipit*, les exigences de son rôle sont néanmoins demeurées intactes. Au seuil du récit, l'attente à laquelle l'*incipit* se doit de répondre est toujours double, bivalente.

Amorce du récit, il dépose les premiers éléments d'un construit textuel, les premiers jalons d'une suite événementielle dans le cas d'une narration. Il s'agit bien de sa *fonction thématique* ou, disons, *inchoative*³ : il enclenche le récit, embraie le discours narratif.

Amorçant le récit, l'*incipit* est aussi « le moment où le texte littéraire s'arrache à la prose du monde et trahit d'autant mieux ses rapports à cette prose⁴ ». Ce faisant, l'*incipit* ne peut s'empêcher de révéler les « conditions de lisibilité » du texte qu'il déploie, de mettre en place le « contrat de lecture » entre l'auteur et son lecteur. Il établit les balises du plausible et l'attitude requise pour en percevoir le sens. « Elles [les histoires] commencent toujours, par exemple, par considérer une situation de départ comme allant de soi (et par nous inviter, nous qui écoutons, à

¹ La définition même de l'*incipit* reste en débat. Si on s'entend généralement pour y reconnaître (en littérature) les premiers mots d'un manuscrit, d'un poème ou d'un ouvrage, la question de son étendue reste imprécise. Certains voudraient en restreindre l'acceptation à la seule première phrase, mais, de plus en plus, une conception élargie de l'*incipit* semble gagner les faveurs. Andréa Del Lungo, par exemple, propose de l'étendre à la première *unité de texte* balisée par les marques d'une rupture nettement inscrite à un niveau du discours. Que ce soit, notamment, au niveau formel de la typographie, au niveau du type de discours ou par une inscription explicite du narrateur (Andréa Del Lungo, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, Paris, n° 94, 1993, p. 130-152). Cette proposition a pour elle l'avantage d'offrir la souplesse utile à la variété des perspectives d'analyse et permet son application à d'autres registres que la seule expression littéraire (cinéma, bande dessinée, etc.). Le corrélat généralement utilisé pour désigner la clôture du texte est *explicit* même si Marc Angenot, lui, propose plutôt *explicit* (*Glossaire de la critique contemporaine*, Hurtubise HMH, Montréal, 1972).

² Sur la question de l'évolution des formes et statuts de l'*incipit*, voir la synthèse proposée par Jean Molino et Raphaël Lafnail-Molino : « Comment commencer? », *L'incipit, Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac / Actes Sud, Montréal, 2003, p. 91-99.

³ Ou encore, de manière plus prosaïque, la dimension fonctionnelle de son rôle.

⁴ J. Dubois, « Une écriture à saturation », *Études littéraires*, n° 3, Paris, 1971 (cité par M. Angenot, *op. cit.*).

en faire de même⁵ ». Cette dimension de l'*incipit* qui vise à l'établissement de ce rapport au lecteur caractérise sa *fonction pragmatique*⁶.

L'*incipit* a déjà fait l'objet de nombreuses et diverses recherches qu'il n'y a pas lieu de reprendre ici⁷. Nous proposons plutôt d'interroger certains aspects de sa pratique : les enjeux que peut endosser l'*incipit* et les stratégies expressives utilisées à cette fin. En d'autres termes : la façon particulière dont un auteur particulier, à l'amorce d'un récit relevant d'un genre particulier, porté par un médium particulier utilise l'*incipit* pour lui donner une portée singulière. Cette perspective s'articule donc autour de deux ordres de questionnement :

- en fonction des exigences thématiques et pragmatiques mentionnées, quelle est la *portée* que cet auteur veut donner à l'*incipit*?
- mais aussi : comment l'*incipit* se négocie-t-il avec le support qui l'exprime? Un *incipit* littéraire s'appuie-t-il sur des *stratégies* distinctes de l'*incipit* cinématographique ou en bande dessinée?

Pour ce faire, la lecture de deux *incipit* bien connus nous permettra, dans un premier temps, d'illustrer cette dynamique entre la visée de l'*incipit* et les ressources de son support. Par la suite, nous nous attarderons à l'analyse de deux *incipit* aux constructions plus complexes, extraits de récits fantastiques proposés par Andreas Martens.

Le Grand Meaulnes

À qui ne se souviendrait plus de l'histoire contenue dans *Le Grand Meaulnes*, les premiers paragraphes du roman suffiront à lui en rappeler l'essentiel.

Chapitre 1 : « Le pensionnaire »

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189 [...]

Je continue à dire « chez nous », bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais.

Nous habitons les bâtiments du *Cours Supérieur* de Sainte-Agathe. Mon

⁵ Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, op. cit., p. 9. Ce que John Searle vise en mentionnant « *the suspension of believing* ».

⁶ Fonction pragmatique qui endosse également d'autres dimensions puisque, bien évidemment, dès l'*incipit*, l'auteur cherche à retenir l'attention de son lecteur, l'intéresser, l'encourager à poursuivre l'acte de lecture.

⁷ Pour un premier aperçu des travaux sur l'*incipit*, on consultera *L'incipit romanesque* de Andrea Del Lungo (Seuil, coll. Poétique, 2003), *L'incipit*, textes rassemblés et commentés par Liliane Louvel (*La Licorne*, Poitiers, 1997) et *Les débuts de roman* de Jean Verrier (Éd. Bertrand-Lacoste, Paris, 1988).

père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait [...].
Ma mère faisait la petite classe.

Une longue maison rouge [longue description]... tel est le plan sommaire
de cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus
chers de ma vie – demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme
des vagues sur un rocher désert, nos aventures.

Le hasard des « changements », une décision d'inspecteur ou de préfet
nous avaient conduits là. Vers la fin des vacances, il y a bien longtemps,
une voiture de paysan, qui précédait notre ménage, nous avait déposés,
ma mère et moi, devant la petite grille rouillée. [longue description de
l'arrivée]

C'est ainsi, du moins, que j'imagine aujourd'hui notre arrivée. Car aussitôt
que je veux retrouver le lointain souvenir de cette première soirée d'attente
dans notre cour de Sainte-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes que je
me rappelle; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je
me vois épiant avec anxiété quelqu'un qui va descendre la grand'rue. Et si
j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde,
[...] déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle; [...] Tout ce paysage
[...] est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé, par la présence de
celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous
a pas laissé de reposer.

Nous étions pourtant depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes
arriva.

J'avais quinze ans. C'était un froid dimanche de novembre⁸ [...]

Cet extrait, qui couvre deux pages et un paragraphe, se prêterait sans
doute à de multiples analyses. Nous en négligerons les aspects thématiques,
stylistiques ou lexicaux pour nous arrêter sur la seule dimension temporelle. Car
cette introduction, bien que fluide, se révèle dense, évoquant, dans un tissage
serré, de multiples événements répartis sur des strates temporelles diverses.

S'il fallait tenter de « chronologiser » le fil des événements cela donnerait le
découpage suivant :

Il arriva **(8)** chez nous un dimanche de novembre 189 [...]

Je continue **(15)** à dire « chez nous », bien que la maison ne nous
appartienne plus. Nous avons quitté **(14)** le pays depuis bientôt quinze
ans et nous n'y reviendrons **(20)** certainement jamais.

Nous habitons **(6)** les bâtiments du *Cours Supérieur* de Saint-Agathe.
Mon père, que j'appelais M. Seurel, comme les autres élèves, y dirigeait
[...]. Ma mère faisait la petite classe.

Une longue maison rouge [longue description]... tel est le plan sommaire
de cette demeure où s'écoulèrent **(III)** les jours les plus tourmentés et les

⁸ *Le Grand Meaulnes*, Alain Fournier, Le livre de poche, LP6, Paris, 1971 (1913), p. 5-7.

plus chers de ma vie – demeure d'où partirent (9) et où revinrent (12) se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures.

Le hasard des « changements » (1), une décision d'inspecteur (2) ou de préfet nous avaient conduits là (3). Vers la fin des vacances, il y a bien longtemps, une voiture de paysan, qui précédait notre ménage, nous avait déposés (3), ma mère et moi, devant la petite grille rouillée. [longue description de l'arrivée]

C'est ainsi, du moins, que j'imagine (16) aujourd'hui notre arrivée (3). Car aussitôt que je veux retrouver (16) le lointain souvenir de cette première soirée (4) d'attente dans notre cour de Saint-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes (11) que je me rappelle; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je me vois épiant (11) avec anxiété quelqu'un qui va descendre la grand'rue. Et si j'essaye (17) d'imaginer la première nuit (5) que je dus passer dans ma mansarde, (...) déjà ce sont d'autres nuits (10) que je me rappelle [...] Tout ce paysage (I) [...] est à jamais (18), dans ma mémoire, agité, transformé, par la présence (III) de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite (13) même ne nous a pas laissé de repos (IV).

Nous étions (7) pourtant depuis dix ans dans ce pays lorsque Meaulnes arriva (8).

J'avais quinze ans. C'était un froid dimanche de novembre [...]

Au niveau thématique, l'ordre chronologique de *l'histoire* (le raconté) s'étendrait de l'événement 1 (le hasard des changements) jusqu'au plus « récent » (19 : « Nous n'y reviendrons certainement jamais »). Assez curieusement, l'introduction se trouve ainsi à résumer tout le parcours de l'histoire : avant l'arrivée de Meaulnes, son arrivée, le temps de sa présence, sa fuite et l'après.

1. le hasard des changements
2. une décision d'inspecteur
3. nous avaient conduits
nous avaient déposés
notre arrivée
4. première soirée
5. première nuit
6. nous habitons
7. nous étions
8. il arriva un dimanche
c'était un dimanche
9. d'où partirent
10. d'autres nuits
11. d'autres attentes
les deux mains épiant
12. où revinrent
13. la fuite
14. nous avons quitté le pays
15. je continue à dire
16. j'imagine aujourd'hui
je veux retrouver
je me rappelle
17. si j'essaye
je me rappelle
18. est à jamais
19. nous n'y reviendrons jamais

Tableau 5-1 : La chronologie événementielle de l'incipit du *Grand Meaulnes*.

Images du récit

Au niveau de la narration (du racontant), l'ordre chronologique est singulièrement différent : **8-15-14-19-6-III-9-12-1-2-3-3-16-3-14-4-11-16-11-17-5-10-I-18-III-13-IV-7-8**. Avec pas moins de vingt ruptures temporelles, ces deux pages semblent bien se placer sous le signe de l'anachronie généralisée dont la logique ne se laisse encore guère deviner. On peut déjà en relever cependant une construction en boucle : l'arrivée de Meaulnes (8) amorce et clôture cette introduction.

Les ruptures temporelles sont, bien entendu, d'ampleurs diverses. Et les événements semblent pouvoir être regroupés selon certaines périodes qui concentrent en elles les diverses péripéties évoquées. Afin de mieux saisir la logique qui sous-tend ce régime anachronique, il est tentant d'essayer de simplifier quelque peu la numérotation des événements évoqués en les rapportant aux différentes époques de leur déroulement : de la plus ancienne (I) à la plus récente (VI) selon la posture du narrateur. Le relevé événementiel se répartirait dorénavant comme suit :

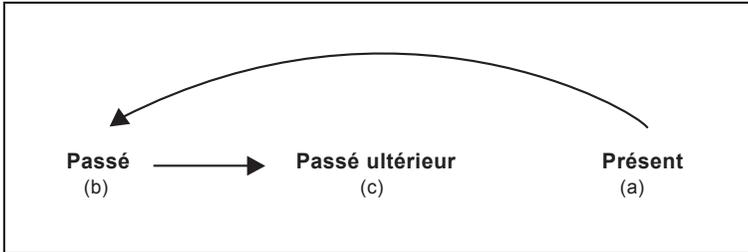
1. le hasard des changements	a	} I. PASSÉ
2. une décision d'inspecteur	b	
3. nous avaient conduits nous avaient déposés notre arrivée	c	
4. première soirée	d	
5. première nuit	e	
6. nous habitons	a	} II. PASSÉ (1+10)
7. nous étions	b	
8. il arriva un dimanche c'était un dimanche	a	} III. PASSÉ (Les jours les plus tourmentés de notre adolescence)
9. d'où partirent	b	
10. d'autres nuits	c	
11. d'autres attentes les deux mains épiant	d	
12. où revinrent	e	
13. la fuite	f	
14. nous avons quitté le pays	}	
15. je continue à dire	a	} IV. PRÉSENT DU NARRATEUR
16. j'imagine aujourd'hui je veux retrouver je me rappelle	b	
17. si j'essaye je me rappelle	c	
18. est à jamais	d	
19. nous n'y reviendrons jamais	}	} VI. FUTUR

Tableau 5-2 : Chronologie événementielle de l'incipit du *Grand Meaulnes* selon les périodes principales.

Réécrit sous ces nouvelles désignations, l'ordre de l'*incipit* devient : IIIa – Va – IV – VI – IIa – IIIe - Ia - Ib – Ic - Ic – Vb – Ic - IV – Id – IIIId – Vb - IIIId – Vc - Ie - IIIc – Ia - Vd – III – IIIf - IV – IIb – IIIa, ce qui, apparemment, n'a pas l'air de nous avancer beaucoup.

Pourtant, à bien y regarder et en espaçant certains segments, une scansion régulière apparaît qui donne le véritable rythme de ce fragment : IIIa-Va-IV-VI / IIa-IIIe- / Ia-Ib-Ic-Ic-Vb-Ic-IV / Id-IIIId-Vb-IIIId / Vc-Ie-IIIc / Ia-Vd-III-IIIf-IV / IIb-IIIa.

On peut alors repérer, dans les 7 syntagmes ainsi mis à jour, le procédé systématique qui travaille cet *incipit* : mettre en rapport un événement du *passé* avec ce que *maintenant* je perçois de ses conséquences sur le *passé ultérieur*. III avec IV et VI, II avec III, I avec IV, I avec III, I avec III et IV, etc. Il s'agit ici, on s'en doute, d'une figure particulièrement forte de l'annonce qui peut se schématiser comme suit :



Ou : Ce que je comprends maintenant (a) de l'impact que cet événement (b) a eu sur ce qui s'en est suivi (c).

Tableau 5-3 : Le procédé de l'annonce à l'œuvre dans l'*incipit* du *Grand Meaulnes*.

La régularité du procédé montre l'importance investie dans cet *incipit* qui endosse toute la visée thématique du roman : l'adolescence comme période de transition entre deux époques. Et le sentiment qui en découle d'une réalité toujours inaccessible : trop tôt pour la comprendre au moment de l'enfance, trop tard pour y « revenir » à l'âge adulte.

L'*incipit* de *Coke en stock*

En retenant pour second exemple l'*incipit* de *Coke en stock*⁹ nous passons non seulement de la littérature psychologique au récit d'aventure, mais, surtout, du médium littéraire au support scripto-iconique de la bande dessinée. Ce choix offre

⁹ Hergé (Georges Rémy), *Coke en stock*, éditions Casterman, Tournai, 1956.

également la commodité d'avoir été très finement analysé par Jan Baetens¹⁰.

On se rappelle le magistral *incipit* qui inaugure le 18^e album des aventures de Tintin : sur un écran de cinéma, un cavalier s'éloigne derrière les lettres FIN.



Illustration 5-4 : Planche *incipit* de *Coke en stock*.
© Fondation Hergé et Casterman, 1958.

Curieux début qui amorce l'entrée dans le récit par la sortie d'un autre récit. Double clin d'œil donc, puisque, non seulement insère-t-on de la fiction dans la fiction, mais, en plus, on s'amuse à inverser les codes en amorçant le récit premier par un *excipit!* Venant d'Hergé, alors en pleine maturité expressive, il y a là, sans nul doute, une adresse au lecteur. Une incitation à y voir davantage. Et, de fait, si l'*incipit* contient un *excipit*, en toute logique, l'*excipit* se devra d'intégrer un *incipit*. Ce que confirme bien la case finale où le lecteur retrouve un discret « *START* ».

¹⁰ Les quelques remarques qui suivent s'appuieront, pour l'essentiel, sur la lecture proposée par Jan Baetens dans *Hergé écrivain*, Labor, 1989, p. 81 et suivantes. Du même auteur, on trouvera un élargissement de l'analyse de cet *incipit* à la couverture et à la page titre dans « Le temps des couvertures », *Cahiers de narratologie*, n° 3, 1990, 7-27. Nous sommes également redevables à Jan Baetens d'un autre exemple d'analyse d'*incipit* en bande dessinée : « Déjà fini! Quel dommage! Microlecture d'un *incipit*: Le réseau Madou », *Recherches en communication*, (Image et narration), n° 8, 1977.



Illustration 5-5 : Vignette *excipit* de *Coke en stock*.
© Fondation Hergé et Casterman, 1958.

Les échos entre les planches initiale et ultime de l'album ne s'arrêtent d'ailleurs pas là. Si le capitaine évoque une scène du film (« la porte s'ouvre et, coucou, qui voilà? »), c'est exactement ce qu'il vivra avec l'arrivée inopinée de Séraphin Lampion¹¹; qu'il évoque la « circulation », elle se matérialisera devant son château, qu'il anticipe le « boum » d'une rencontre fortuite et la collision est mise en scène entre deux voitures. Ainsi, certains des motifs qui **s'écrivent** dans la première planche, se voient **dessinés** dans la dernière.

On le voit déjà à ces détails : le clin d'œil inaugural, cet appel au lecteur, est en réalité un appel à une *lecture*. La dynamique des échos entretenus entre la première et la dernière des planches de l'album met en exergue la matérialité du support, les registres sur lesquels repose son expression : le scriptural et l'iconique. Mais d'autres éléments du dispositif de la bande dessinée se trouvent également pointés dans la planche *incipit* de *Coke en stock* et particulièrement sa dimension spatiale : la cohabitation des cases dans un même espace et le réseau de sens (le *tressage*, dirait Groensteen¹²) que cette coprésence autorise.

En effet, il n'est que d'examiner les cases clausulaires de chacun des bandeaux de la planche en question pour y découvrir une véritable « équation iconique ». Dans les trois cases, trois fois le nom d'Alcazar sera mentionné. Dans ces trois cases animées vers la droite, à chaque fois, un motif se tourne vers la gauche : une affiche, un habit en vitrine, le général. Les trois motifs sont

¹¹ Hergé, *op. cit.*, 1: 4 et 62: 2-3.

¹² Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 1999.

soigneusement alignés en colonne. Les tons des deux premiers se répètent (foulard rouge et veste verte), repris en les inversant dans le troisième (veste rose, nœud vert). Articulés syntagmatiquement, ces trois motifs s'organisent en une démonstration concluante : à prendre le physique de l'acteur sur l'affiche, à lui procurer la tenue propre à notre temps, nous obtenons bien le Général Alcazar. « Équation iconique » difficile à rendre hors de la bande dessinée. Ainsi, au moment d'évoquer les *coïncidences*, c'est sur la *coprésence* que joue l'auteur.

Les deux dimensions de l'*incipit*

Ces deux exemples, bien que rapidement parcourus, nous permettent néanmoins d'illustrer les deux dimensions de l'*incipit* mises en avant. Dans les deux cas, les visées se distinguent et investissent différemment les ressources expressives du médium.

Le Grand Meaulnes confère à son *incipit* une visée véritablement *programmative*. Certes, il amorce le récit en déposant le décor et en attestant de son statut, mais, pour l'essentiel, il ne fait rien d'autre qu'annoncer, en le synthétisant, l'ensemble du projet narratif qui suivra, déposer un programme qu'il s'agira alors de remplir. Il contient même, aux extrémités de la suite chronologique deux segments événementiels (soit les segments **I** et **V-VI**) qui ne seront plus repris dans le corps du récit lui-même. De cette façon, l'*incipit* encadre l'annonce du récit de deux parenthèses et renforce sa fonction inchoative. À l'inverse, au-delà de la stricte fonctionnalité de la dimension thématique (organiser la rencontre entre les personnages), l'*incipit* de *Coke en stock*, investit davantage la dimension *pragmatique*, soigneusement travaillée par l'auteur qui, en quelque sorte, forme ici son lecteur¹³.

L'*incipit* du *Grand Meaulnes* assume pleinement le médium qui le supporte : un texte imprimé se lit linéairement et se déroule dans le temps de sa lecture. C'est donc en investissant cette dimension temporelle qu'il déploie son artifice. Si l'*incipit* littéraire du *Grand Meaulnes* jouait sur la temporalité, l'*incipit* graphique de *Coke en stock*, on l'a vu, s'appuie davantage sur l'espace de la planche, la coprésence des vignettes et sa logique se construit sur des assises iconiques. Dans les deux

¹³ Avec le recul, il semble bien qu'Hergé annonce ici ce qui sera déployé en force deux albums plus tard : la grande entreprise de mise à nu ou d'inversion des codes propres au genre qui fera des *Bijoux de la Castafiore* un récit hors du commun. À ce sujet, on pourra se référer, notamment, aux travaux de Michel Serres (« Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, Paris, n° 277, Tome XXVI, juin 1970), de Benoît Peeters (*Les bijoux ravis – une lecture moderne de Tintin*, coll. « Le siècle d'Hergé », Magic Strip, Bruxelles, 1984), ou Théo Hachez (« Sarah, Oriane, Sémiramis », *La revue nouvelle*, n° 104, 1996 et « Les bijoux de la Castafiore : une œuvre limite? », *Aventures et voyages en Romane (Pour Pierre Massart)*, sous la direction de Jacques Carion, Georges Jacques et Jean-Louis Tilleuil, E.M.E, 2002, Louvain-la-Neuve.

cas, la stratégie de l'*incipit* appuie sa visée sur les ressources de son support.

Pratiques de l'*incipit* : Andreas

Auteur de bandes dessinées réputé, Andreas témoigne dans l'ensemble de son travail d'une conscience aiguë du médium et de la volonté d'en explorer systématiquement les ressources narratives. Sa pratique de l'*incipit* n'y échappe pas. Ailleurs, nous en avons déjà souligné la finesse¹⁴; nous nous attarderons ici à la conception particulière des *incipit* qui ouvrent *Coutoo* et la série des *Cromwell Stone*¹⁵.

Un premier parcours l'atteste : l'œuvre d'Andreas, si elle ne s'y réduit certes pas, se nourrit régulièrement aux méandres du fantastique. Une analyse des thématiques particulières sur lesquelles s'appuie cet univers fantastique ne serait pas sans intérêt, mais, très tôt cependant, les recherches sur le fantastique ont montré combien la spécificité du genre ne se restreignait pas au seul registre thématique. La plupart des motifs mis en scène par le fantastique peuvent, en effet, se retrouver au sein d'autres perspectives narratives et, inversement, certains récits fantastiques reposent sur des trames qui n'y recourent que de façon minimale¹⁶.

Le fantastique, dès lors, apparaît autant comme effet de figuration que de figures; il est, pour reprendre l'expression de Bellemin-Noël, « une manière de raconter¹⁷ ». La production de cet « effet-fantastique » n'aura d'autre fin que de déplacer, de l'univers du personnage à celui du lecteur, cette hésitation ontologique, fissure fondamentale à la base du fantastique et des tensions de l'irréconciliable qu'il évoque. Charles Grivel l'avait décrété : *Il n'y a de fantastique que le récit*. Effet de lecture, le fantastique invite à remonter aux procédés de la figuration qui l'auront engendré et qui articulent les pratiques personnelles d'un auteur aux strates expressives d'un médium¹⁸.

¹⁴ Philippe Sohet et Yves Lacroix, *L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, coll. Documents, XYZ, Montréal, 1999. On y retrouvera, notamment, des analyses se rapportant aux *incipit* des récits *Delu Dëkkba*, *Le triangle rouge* et *X-20*.

¹⁵ Andreas : *Coutoo* (Delcourt, Paris, 1989), *Cromwell Stone* (Éd. Michel Deligne, Bruxelles, 1974), *Le retour de Cromwell Stone* (Delcourt, Paris, 1994), *Le testament de Cromwell Stone* (Delcourt, Paris, 2004).

¹⁶ Comme le souligne notamment Jan Baetens dans son étude : « Un fantastique muet : H.P. Lovecraft et R.H. Barlow dans les *Révélation posthumes* d'Andreas et Rivière », *Otrante* (Fantastique et bande dessinée), n° 13, Éditions Kimé, avril 2003.

¹⁷ Jean Bellemin-Noël, Notes sur le fantastique, *Littérature*, n° 8, décembre 1972.

¹⁸ À propos d'Andreas, et plus particulièrement de ses ouvrages *Cromwell Stone* et *Cyrus*, Thierry Groensteen eut déjà recours à l'expression d'*hystérisation du médium* (« Le vertige infini », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 73, janvier-février 1987, p. 33-35) pour désigner l'organisation de la démarche qui permet de *matérialiser l'impalpable*. Un style « frénétique et presque médiumnique »

De par sa position déterminante dans le dispositif visant à établir le contrat de lecture, l'*incipit* constitue un lieu privilégié pour l'analyse de cette construction de l'effet de déroute propre au genre. Y aurait-il ainsi des stratégies propres à l'ouverture d'un récit fantastique et, plus précisément, y a-t-il, chez Andreas, des ouvertures fantastiques du récit?

Coutoo : un *incipit* de l'improbable

La première planche de *Coutoo* se présente comme un *incipit*¹⁹ singulièrement déroutant.



Illustration 5-6 : Planche *incipit* de *Coutoo*.
© Andreas et Delcourt, 1989.

ferait de l'œuvre d'Andreas une « machine dont tous les mécanismes concourent à affoler le sens et à priver le lecteur de ses repères rationnels ». Par contre, en d'autres sphères de son œuvre, l'effet fantastique semble s'appuyer sur une stratégie radicalement opposée. Loin d'une hyperbolisation de l'expression, c'est au contraire d'une extrême retenue de ses potentialités figuratives qu'il s'agit là; l'effet de tremblement jouant davantage sur une mise en tension des codes propres au mode de représentation du médium lui-même.

¹⁹ Il ne devrait pas sembler trop étrange, dans le cas de la bande dessinée, de parler d'*incipit* à propos d'une planche plutôt que d'une vignette, puisque la perception panoptique de celle-ci la donne à voir (mais pas à « lire ») dans son ensemble.

Les premières opérations de lecture commencent par repérer combien la scène qui occupe la partie supérieure de la planche semble s'opposer à celle de la dernière case. Les personnages et les lieux sont distincts : on ne sait comment intégrer l'espace de la dernière case par rapport à l'appartement de Pestrone; deux cadres culturels sont convoqués : italo-occidental (le paradigme de la jalousie violente ponctuée des « *Maa, Basta* ») face à un curieux mélange d'Afrique traditionnelle et de modernisme (le cercle des fétiches, l'habillement de Toby-Toby, l'architecture). Mais cette juxtaposition, intrigante en elle-même, devient définitivement troublante dès lors que les deux univers présentés doivent être perçus comme interconnectés : le personnage du bas poursuit en effet les répliques d'un personnage du haut! L'ensemble des principes de composition de cette planche, tant formels que textuels, nous conduisent inéluctablement à cette confrontation inconcevable. Le personnage de Toby-Toby, dans la grande case, reprend nombre des caractéristiques de la position de Gina dans la partie supérieure : assis comme elle, en position frontale, il est parfaitement aligné sous les cases la représentant. Par ailleurs, la véritable sarabande gestuelle et verbale de Pestrone qui entoure littéralement la *colonne* formée des deux cases de Gina semble se reproduire dans la dernière case, par l'étalement des bulles autour de Toby-Toby. Au niveau textuel, l'interconnexion des deux scènes qui était inscrite dans la continuité des dialogues d'une scène à l'autre, se voit redoublée par un lapsus on ne peut plus heureux. Le discours courroucé de Pestrone est relativement précis : il déclare, ordonne, tranche, apporte des informations, exige réponse, récusé, propose des interprétations mais, dans cette logorrhée, une répartie se démarque par son hésitation : « *des trucs... des aphro...chose* ». Ce flottement dans le débit et la désignation vague (*trucs, choses*) produit le saut phonétique d'aphro(disiaque) à afro (Africain), double sens qui permet aux deux signifiés de s'inscrire dans les univers respectifs de la première et la seconde scène. En outre, cette bulle se trouve précisément à la verticale même de Toby-Toby, dans cet espace de *colonne* qui traverse – et réunit – les deux scènes²⁰.

La planche inaugurale de *Coutoo* fonctionne ainsi un peu comme certaines des figures les plus célèbres d'Escher²¹ où l'effet de fantastique provient de la confrontation entre les codes du réalisme et « le principe d'irréalité » d'une « totalité

²⁰ Dans cette perspective, un autre détail prend l'allure d'un dispositif métaphorique rappelant la juxtaposition de ces deux univers distincts mais interconnectés. Deux jeux de rayures sont représentés : les traits longilignes des stores vénitiens (à gauche) dont l'ombre se retrouve projetée tel un tapis sur le sol et les rayures de la peau de zèbre, ces deux motifs relevant de cette polarité qui rendait la scène de cette case intrigante en elle-même: civilisation moderne et civilisation africaine traditionnelle. Au croisement des deux jeux de rayures dans l'espace-clef de cette *colonne*, Toby-Toby se situe de fait à l'intersection des univers qu'elles évoquent).

²¹ Cf. Jacques Samson, « Andreas et Schuiten, créateurs d'univers fantastiques », *Solaris*, n° 72, mars-avril 1987, p. 11-15.

improbable²² ». Cette déroute du lecteur à l'ouverture de *Coutoo*²³, représente plus qu'un simple effet de surprise : ses premières tentatives de reconstruction d'une réalité selon les codes du vraisemblable généralement en cours s'avèreront inopérantes²⁴.

Mieux, loin de dissiper un malentendu, les planches suivantes vont se charger d'accentuer ce sentiment : dès la seconde planche, Toby-Toby devient le porteur d'une voix supplémentaire et, surtout, la troisième planche va réitérer ce processus de mise en déroute du lecteur.



Illustration 5-7 : Planche 3 de *Coutoo*.
© Andreas et Delcourt, 1989.

²² Irène Bessièrre, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974.

²³ Il est remarquable que l'ensemble de cette planche inaugurale rejoue donc l'effet de sa première case : elle nous *frappe* comme la scène de la gifle. Exposées dans leur moment d'intensité, les actions – de la case et de la planche – ne seront intégrées dans un contexte explicatif qu'ultérieurement, misant l'essentiel de leurs dispositifs sur l'effet de stupeur.

²⁴ Ainsi, Toby-Toby ne peut se trouver dans une pièce voisine de Pestrone (pourquoi alors n'entendrait-il que les répliques de celui-ci et pas celle de la jeune femme?) et l'idée que l'image de Toby puisse être la vision fantasmagique qu'aurait Gina d'elle-même (ou l'inverse : de la scène de ménage comme perception fantasmagique de Toby) n'est ni plausible (les mêmes codes de figuration réalistes opèrent pour les deux parties de la planche) ni possible (car démentie dès la planche suivante).

Dès l'abord, elle se présente en complète rupture formelle avec les deux premières planches : d'un chromatisme radicalement différent, elle s'en démarque également par le caractère typographique; les éléments verbaux passent du registre dialogué à celui du récitatif, le format des cases s'aligne dans une parfaite orthogonalité, leur représentation fixe d'une même portion d'espace s'opposant à la variation des cadrages et des focalisations qui caractérisaient les deux premières planches. Outre ces décalages formels par rapport aux pages antérieures, cette troisième planche organise également un jeu systématique de sauts dans l'acte de lecture. Le récitatif à la première personne peut laisser flotter, le temps de quelques cases, l'illusion que le personnage présenté est porteur de cette pensée; illusion brisée dès la sixième case lorsqu'il est désigné de ce « *Comme ce type!* ». L'immuabilité du point de vue, l'avancée de la future victime vers l'avant-scène peut ensuite conduire à y lire la situation classique de la perspective de l'agresseur dans une situation de suspens; reconstruction mise en pièce à la dernière case lorsque l'agression proviendra d'un tout autre angle de la pièce. Le lecteur doit, à ce moment, comprendre le récitatif de l'avant-dernière case (« *J'imagine le bruit* ») pour induire qu'il s'agit là moins d'un *montré direct* que d'une reconstruction de réalité par un autre personnage. Et, plus précisément, la manière dont un personnage, lecteur du dossier (à la planche 4) est en train de reconstruire la façon dont un autre acteur a reconstruit une scène à laquelle il n'a pas assisté! L'ensemble n'étant, à ce moment du processus de lecture, guère intégrable aux portions de diégèse déjà proposées dans les deux premières planches!

Loin d'être gratuites, les mises en déroute du lecteur que provoque cette séquence d'ouverture, visent à inscrire, au niveau pragmatique, les motifs mêmes du fantastique à l'œuvre dans le récit. Andreas y fait basculer l'univers du récit policier dans la béance fantastique par la mise entre parenthèses de la donnée fondamentale d'une identité entre personnage et voix. De cette tension, le récit s'autorisera à mettre en scène l'opposition inquiétante entre un personnage véhicule de plusieurs voix²⁵ et une voix incarnée par plusieurs personnages successifs²⁶. Ce motif fondamentalement fantastique est inscrit dans *Coutoo*, dès l'amorce du récit, par une utilisation raffinée du dispositif propre à la bande dessinée. L'unité textuelle qui remplit les fonctions dévolues à l'*incipit* s'étend ici sur plusieurs planches et joue des potentialités expressives et narratives afin de construire, dès l'amorce de la lecture, des situations de juxtapositions improbables et de déboîtements successifs dans la prise en charge du récit.

²⁵ Toby-Toby, désigné comme « Fato ».

²⁶ Coutoo qui s'emparera successivement du fils Hingle, de Krafft senior et, peut-être, de Krafft junior.

Le retour de Cromwell Stone : l'étrangeté d'un déjà-vu

Avec *Le retour de Cromwell Stone*, le fantastique semble bien s'ancrer plus classiquement dans la thématique du rapport de l'humain à des fragments d'altérité. Cependant, comme élément d'une série, suite d'un premier tome, le défi que relève cet album n'est pas moins exigeant. Todorov le notait déjà : « un récit fantastique ne souffre guère une seconde lecture sans amoindrir singulièrement son pouvoir évocateur. Par le fait même de la résolution du doute, toute relecture d'un récit fantastique devient, une sorte de méta-lecture²⁷. » Comment, dès lors, pourrait naître ce sentiment d'hésitation et de déroute propre au genre? Certes, dans *Le retour*, le récit, tout en changeant de perspective focalisatrice, réendosse bien la voie royale du récit fantastique et met en scène la quête d'un personnage-narrateur innocent aux prises avec une réalité qui le dépasse et le confronte à ses perceptions éclatées. Mais cela ne suffit plus guère pour rétablir une tension de perception chez le lecteur et ce qui se disait d'une relecture peut s'extrapoler sur un récit consécutif à un autre. Comment, dès lors, réancrer ce sentiment de déroute dans un récit où l'élément de fantastique serait connu et contextualisé au préalable?

Loin de tenter de minimiser cet effet de relecture, Andreas en usera comme appui pour développer d'autres stratégies narratives visant à déployer l'effet de fantastique.



Illustration 5-8 : Planche incipit du *Retour de Cromwell Stone*.
© Andreas et Delcourt, 1994.

²⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1976, p. 95.

La planche d'ouverture du *Retour de Cromwell Stone* ne se fait pas remarquer, comme celle de *Coutoo*, par une construction de réalité improbable. Au contraire, ce qui la caractérise pour un lecteur d'Andreas, c'est un curieux effet de familiarité, de ce « déjà-vu » bien connu. Et il ne pourra que la comparer avec la page d'ouverture du premier récit de ce cycle dont elle constitue, aux niveaux tant compositionnel que thématique, une reprise à la fois méticuleuse et curieusement démarquée.



Illustration 5-9 : Planche *incipit* de *Cromwell Stone*.
© Andreas et Delcourt, 1990 (1984).

Comme la planche-*incipit* du premier *Cromwell Stone*, elle est structurée autour d'une composition en deux bandeaux aux proportions semblables (2/5 et 3/5 environ de hauteur) et présente une même répartition dans les bandeaux : le bandeau supérieur est construit en une séquence de cinq cases, la partie inférieure constituée d'une seule image. On y retrouve également une même répartition des motifs (la course d'un personnage vers la droite pour le bandeau supérieur, une bâtisse qui est le but de la course pour la case inférieure) et un même dispositif de cadrage : mouvement de rapprochement pour le bandeau supérieur, plan général pour l'image en bas, avec des postures relativement identiques au sein de

certaines cases²⁸. À cela, il faut encore ajouter la même incrustation d'une citation au sein de l'image inférieure²⁹.

Mais, dans un effet paradoxal, les similitudes de ces planches-*incipit* permettent essentiellement la mise en évidence des marques, essentiellement thématiques, qui les distinguent³⁰. Le personnage masculin a cédé sa place à une jeune femme, le sentiment d'être sauvé (« Enfin ») devient celui de l'abattement (« Je n'en peux plus »)³¹. Par ailleurs, les éléments minéraux (rocs, falaise) et aqueux (mer, pluie) qui dominaient le premier *incipit* sont ici remplacés par l'envahissement d'éléments végétaux (arbres, herbes, plantes) et le crépuscule cède la place à la pleine noirceur. L'élément le plus significatif dans ce jeu de similitudes et d'écart est sans doute ce qui vient clore le parcours de lecture : les citations semblent en effet pouvoir s'emboîter et se répondre. La première citation s'achevait sur trois points d'incomplétude alors que le premier terme de la seconde citation est « *because* » précédé par ces mêmes points. Ce faisant, la seconde citation se propose en quelque sorte comme l'explication de la première : « La peur est la plus vieille émotion de l'humanité » *parce que* « l'homme est petit³² ».

Malgré la richesse des péripéties du volume, ce sentiment de familiarité amorcé finement par la première planche ne s'amenuisera guère en cours de lecture³³ et la composition de cette planche-*incipit* prendra valeur emblématique de toute la stratégie narrative de ce récit car, par certains de ses aspects, ce volume propose, de fait, une *reprise* du premier tant dans sa conception générale

²⁸ Ainsi en 1:1 et 1:2 les personnages courent dans le décor; en 1:3 et 1:4 les protagonistes se retournent sur leurs poursuivants; présence d'une exclamation en 1:5.

²⁹ En anglais chaque fois, avec la traduction en hors-cadre et une thématique du fantastique assez proche.

³⁰ Puisque la grande distinction dans les compositions ne semble pas en être une : si l'oblique de séparation entre les bandeaux est devenue horizontale, c'est que cet axe respecte l'axe de vision des personnages guettant leur but. Par contre, il faut signaler la nouvelle précision très particulière du tracé du contour des bulles : trois bords rectilignes et un côté irrégulier, dentelé, frangé en forme de vagues ou de cassures minérales (ce qui semble doter l'énoncé d'un aspect sépulcral). La logique en est précise : c'est le côté dirigé vers l'orifice de la voix (la bouche) qui présentera cette caractéristique. Une telle stylisation de la mise en parole, mêlant traits rectilignes et franges est donc elle-même emblématique du statut fantastique auquel se rattache ce récit : ce « tremblement » (c'est bien le cas) entre réalité et irruption de l'in vraisemblable.

³¹ Le lien plastique du raccord entre les cases construisant une large courbe (via les motifs de l'arbre, la branche, l'écharpe, puis la tête) qui semble « rabattre » le personnage.

³² Enchaînement qui, de fait, se révélera être celui de la relation entre les deux volumes.

³³ Ce parallélisme des deux planches-*incipit* se confortant par ailleurs des deux *excipit* qui peuvent également s'analyser selon ce double principe de reprise et de démarque. La planche-*excipit* du *Retour de Cromwell Stone* reprend certes l'annonce de son statut d'épilogue et se conclut également par un regard frontal d'un personnage remerciant, mais elle renvoie par d'autres détails (les cases en noir, la chute et la créature aux bras tentaculaires) à une autre planche du premier volume (pl. 33) alimentant par là même les interrogations qui ne peuvent que surgir au terme de cette lecture.

que dans sa thématique.

Dans leur construction, ces volumes présentent des effets de structure assez semblables : des récits saccadés, multipliant les analepses (et même des analepses de second degré³⁴), le cours de la lecture qui oscille ainsi entre trois niveaux de temporalité distincts mais entrelacés³⁵. Les trames de ces récits semblent se dérouler en écho mutuel l'une de l'autre : ici également Cromwell Stone revient en bateau d'Europe vers l'Amérique, ici également la « clef » se trouve à bord, ici également des « naufrageurs » interviendront en cours de traversée, ici, toujours, Stone et sa compagne remonteront à Loatham, revisiteront ces endroits qui se laissent reconnaître malgré l'envahissement végétal (la maison de Stone, le réservoir d'eau, la tour énigmatique). Dès lors, ce titre, *Le retour de Cromwell Stone*, est triplement significatif : retour d'un personnage absent depuis une dizaine d'années, retour de ce personnage aux lieux de ses aventures antérieures mais aussi retour de la trame de base du premier album.

Curieusement, cette familiarité trop présente pour ne pas être soigneusement distillée, n'aura pas pour conséquence d'amoindrir la visée fantastique du récit. Au contraire, elle en est sans doute l'élément déterminant. Avec *Le retour de Cromwell Stone*, en effet, le lecteur ne se trouve pas simplement confronté à une suite d'événements qui viendraient s'ajouter innocemment à la suite événementielle du premier tome. La linéarité des enchaînements événementiels se double ici d'une logique qui tient davantage de la figure spiralée. C'est bien d'une nouvelle boucle en décalage qu'il s'agit : non seulement *Le retour* met-il en scène des événements qui semblent rejouer ceux du tome précédent, mais il les englobe dans une perspective plus large, dotant la trame du premier volume de nouvelles suites événementielles, tant en amont qu'en aval. Loin de la *redite*, ce mouvement aura un effet déstabilisateur troublant car, dans ce parcours, le récit fera vaciller systématiquement nombre de perceptions et de certitudes antérieurement acquises par le lecteur qui assiste à ces renversements³⁶. C'est à une nouvelle reconstruction déroutante des logiques de l'univers proposé qu'il est ainsi conduit. Se laisse ainsi percevoir plus clairement la stratégie de l'auteur qui, loin de tenter d'amenuiser la proximité aux aventures antérieures, s'appuie sur cette connaissance acquise du lecteur pour en jouer structurellement des écarts. C'est de cette relecture obligée, conduite par la structure narrative et ses décalages, que provient ce sentiment

³⁴ Suite de séquences analeptiques exposant elles-mêmes un moment de récitation d'autres portions diégétiques antérieures.

³⁵ Même si, ultimement, ces différentes strates temporelles peuvent être (quasi) assumées par une même perspective: celle de Crown dans le premier tome et celle de Marlène dans le second.

³⁶ Par exemple, les menaces à contrer qui organisaient le premier récit deviennent ici les conduites à supporter.

de déroute et de basculement recherché, efficacement amorcé dès la planche d'ouverture³⁷.

On le voit, chez Andreas, hormis les figures classiques de son imagerie et la stylistique de sa figuration, l'effet fantastique se joue désormais davantage sur le tremblement, fragile mais décisif, entre la réalité de l'énoncé et l'ambiguïté de sa narration : « le fantastique désigne une feinte de la raison narrative », notait justement Grivel³⁸. Et c'est pourquoi l'étude des stratégies narratives et modales propres à cet effet de déroute semble prendre ici toute son opportunité.

Une dernière note : *Le testament de Cromwell Stone*

Dix ans plus tard, la série des aventures de Cromwell Stone se poursuit et semble bien se conclure. Toute nouvelle livraison ne pouvait que redoubler les défis liés à la conception de l'*incipit*. L'attente est devenue contradictoire. Averti et formé par la régularité des deux premiers *incipit*, le lecteur ne peut-il anticiper le nouvel *incipit*? Dès lors, comment réintroduire à nouveau un effet de déroute? Il s'agit d'assumer cet aspect du contrat de lecture (déposé dans les deux premiers *incipit*) et, néanmoins, parvenir à surprendre le lecteur (par le troisième). Reprise et écarts, une logique que nous connaissons désormais.

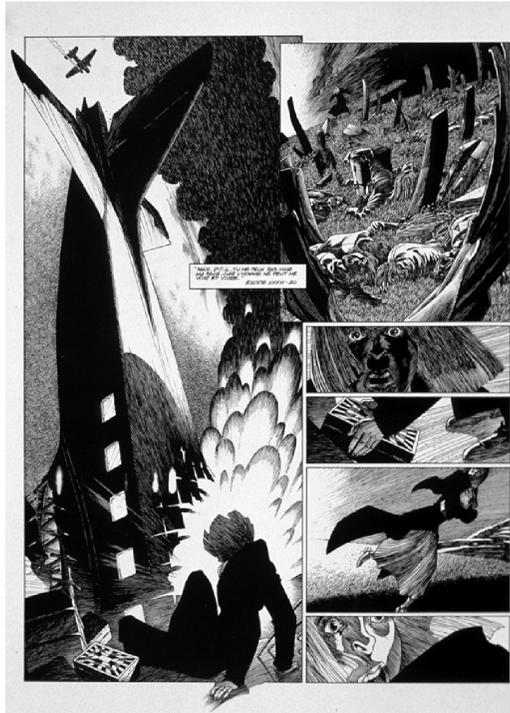


Illustration 5-10 : Planche *incipit* du *Testament de Cromwell Stone*. © Andreas et Delcourt, 2005.

³⁷ Sentiment de basculement d'autant plus fort que, malgré les zones d'incertitude propres à tout récit de ce genre, rien dans le premier volume de ce cycle n'appelait explicitement une suite à ce qui semblait s'inscrire dans la « stabilité » (relative, nous le savons dorénavant) proposée par son dénouement.

³⁸ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 27.

Sans reprendre en détail l'analyse de ce nouvel avatar, il est possible de relever les principaux éléments qui entretiennent cette tension entre l'attendu et la surprise.

- Ainsi, l'*incipit* auquel s'attend le lecteur est bien là. *Par contre*, il n'est pas premier! Il est précédé d'une planche de « prologue ». Les deux marqueront formellement (crayonné versus encre) leurs différences thématiques (onirisme versus réalité).
- On y retrouve aussi la même composition générale : une grande case jouxtant une suite de petites cases; *par contre* leur répartition se fait non plus selon un axe horizontal mais vertical.
- Le motif de la fuite demeure central à cette planche. *Par contre*, ce n'est plus le but qui nous est dévoilé, mais plutôt la cause (l'accident d'avion).
- La fuite se trouve à nouveau décomposée en cinq cases, *par contre*, seules les deux dernières respectent les plans d'origine.
- On y retrouve un personnage en fuite, mais, *par contre*, il est accompagné du précieux talisman recherché auparavant.
- L'environnement immédiat est bien terrestre, *par contre* le personnage provient du ciel et le décor montre le feu plutôt que l'aquique, l'air plutôt que le minéral, le désert plutôt que le végétal.
- Ici encore, une citation se trouve incrustée, ici encore, elle vient s'articuler aux deux citations précédentes, *par contre* elle se pose en restriction de celles-ci (« Mais, dit-il, [...] »)³⁹.

Et, ici encore, cette restriction annoncera une relecture des événements passés pour en offrir une nouvelle perception, une nouvelle déstabilisation.

³⁹ Articulées ensemble, les différentes citations de Lovecraft, Ellison et de l'*Exode* composent le texte suivant : « La plus ancienne et la plus forte émotion de l'humanité est la peur [...] car nous sommes de minuscules créatures dans un univers ni bienveillant ni malveillant [...] Il est simplement énorme et n'a pas conscience de nous, sauf en tant que maillon de la chaîne de vie. [...] Mais, dit-il, tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre ».

Partie 3 : *Formats du récit*

Le genre et le format (Note pour une catégorisation des « séries » télévisées)

Un problème de désignation

Depuis quelques années, l'univers de la fiction télévisée souffre d'un singulier problème. Que ce soit sous la plume des chroniqueurs ou au sein de divers travaux d'analyse, un malaise se laisse percevoir. Les termes utilisés pour désigner les différentes fictions télévisées se succèdent, se multiplient et se chevauchent régulièrement. Des dénominations plus « classiques » (*dramatique, film, téléfilm*) côtoient d'autres, moins assurées : *série, télé série, feuilleton, téléroman, minisérie*, auxquelles se sont jointes récemment des importations : *soap (opera), serial, telenovela, sitcom*, etc. Malgré (ou en raison de?) leur succès, ce flottement concerne plus particulièrement le domaine des « fictions à épisodes » .

L'éventail sémantique à la base des termes utilisés est éloquent en soi. Certains se réfèrent bien à une thématique précise : « *sitcom* » (ou *sit-com*) pour la « comédie de situation » par exemple, ou, encore, le « *homudorama* » (*home-drama*) japonais. D'autres, par contre, trahissent un contexte historique d'apparition : il suffit de mentionner le *soap-opera* qui renvoie originellement aux productions télévisées américaines largement sponsorisées à une époque par les fabricants de poudre à lessiver. Certains termes (comme *telenovela*) affichent aussi une connotation géoculturelle. Il en est encore pour se désigner partiellement en référence au médium (*télé série, téléroman*), au mode de diffusion (*feuilleton, minisérie*) ou, bien entendu, à diverses combinaisons des critères évoqués : le médium et le format (*télé série*), le médium et le contenu (*téléroman*).

Telle profusion dénomminative ne manque pas de confusions : l'utilisation de ces étiquettes ne fait guère l'unanimité, les critères se recoupent régulièrement et les distinctions sont rarement tranchées. Comme souvent en pareils cas, le problème semble moins relever du champ lexicographique que de l'analyse préalable des phénomènes visés. L'enjeu réside bel et bien dans une appréhension plus réfléchie du domaine de la production sérielle. Cette perspective s'inscrit, on le devine, dans le débat important et soutenu sur la possibilité de fonder une typologie des « genres ». La question traverse le domaine de la recherche culturelle depuis toujours et il n'est, bien entendu, nulle prétention ici de vouloir le trancher¹. Par contre, et de manière plus circonscrite, il devrait être possible

¹ Posée déjà dans *La poétique* d'Aristote, la question des genres, pour ne s'en tenir qu'aux perspectives contemporaines, se voit régulièrement alimentée de nouvelles contributions depuis

d'emprunter le questionnement d'une nomenclature dénomminative pour relever et articuler certaines des dimensions qui caractérisent les productions (de fiction) télévisées actuelles.

Le feuilleton et la série : une polarité incontournable

Dans le cadre des fictions à épisodes² (ou de la production sérielle), une première distinction s'impose d'emblée et semble faire l'unanimité. Ce critère ne relève pas tant du niveau thématique que pragmatique. Il concerne la façon dont sont agencées les péripéties proposées au téléspectateur. L'organisation du récit est-elle rythmée (et diffusée) selon des sections qui s'inscrivent en *continuité directe* ou en *relative autonomie* les unes par rapport aux autres?

« La bipartition des formes à épisodes s'avère le point de départ obligé de toute exploration typologique, comme en témoignent les différents ouvrages se proposant de recenser les ensembles télévisuels [...]»³. Au sein la recherche anglo-saxonne, cette polarisation centrale se trouve désignée par le couple *serial / série*. Mais on la retrouve tout autant derrière les oppositions *feuilleton / série* ou encore *intrigue continue / intrigue fermée*, voire *cycle / série*⁴. Nous avons, quant à nous, pris l'habitude d'opposer *sérialisation continue* et *sérialisation discontinue*. Il n'est guère malaisé d'identifier les produits culturels que recouvrent ces oppositions issues du champ littéraire, puis du cinéma. La distinction qui existait entre la livraison d'un roman de Dumas au sein de la presse quotidienne et celle d'un fascicule (d'une) des aventures de Buffalo Bill ne se démarque guère de la distinction entre un épisode de la saga de *Dynasty* et une émission de *Papa a raison* ou *Seinfeld* (pour s'en tenir à l'univers télévisuel nord-américain).

l'ouvrage classique d'André Jolles (*Les formes simples*, Seuil, 1972) jusqu'au récent numéro de la revue *Belphégor* en passant, notamment, par *Théorie des genres* (sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Seuil, 1986) ou *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (Jean-Marie Schaeffer, Seuil, 1989). Sur le cas particulier du « genre médiatique », Annick Dubied propose une mise à jour pertinente : « Réflexion sur la notion de " genre médiatique " », *Les dits et les scènes du fait divers*, Librairie Droz, Genève-Paris, 2004, p. 89-104.

² Fictions « à épisodes »? « sérielles »? « à suites »? À ce stade, déjà, surgit toute l'ambiguïté dénomminative puisque l'*épisode*, dans son acception d'origine, ne désignerait que des péripéties décentrées par rapport à une trame principale ou encore la division d'un récit pour fin de diffusion. Auquel cas une série comme *Columbo* n'y correspondrait guère. À l'inverse, il serait tout aussi inconfortable de ranger la publication des *Trois Mousquetaires* parmi la production *sérielle*.

³ Anne Besson, « Les formes à épisodes, des structures multimédiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés) », *Belphégor, Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 1, n° 2, juin 2002. (http://www.dal.ca/~etc/belphegor/vol1_no2/fr/). Parmi bien d'autres, mentionnons les travaux de Stéphane Benassi, (*Séries et feuilletons T.V.*, Éditions du Céfal, Liège, 2002), François Julien (*La loi des séries*, Éd. Barrault, Paris, 1987), Martin Winckler (*Les miroirs de la vie*, Le Passage, Paris, 2002), mais également Tudor Oltean (« Series and Seriality in Media Culture », *European Journal of Communication*, vol. 8, n° 1, March 1993).

⁴ Selon la distinction proposée par Anne Besson.

La livraison d'un *feuilleton*, l'épisode d'un *serial* s'inscrivent dans une trame narrative qui les dépasse et les englobe. La continuité diégétique entre les épisodes impose un ordre chronologique à leur consommation. À l'inverse, si la *série* partage bien avec le feuilleton la permanence d'un univers et la récurrence d'(au moins) un personnage, chacun de ses *épisodes* propose une trame autonome, relativement autarcique et la chronologie entre ces trames est beaucoup moins affirmée, rarement obligée. Ainsi, dans les fictions à épisodes, tout se jouerait, pour reprendre la distinction d'Anne Besson, dans la dynamique établie entre l'ensemble et la partie. Et, plus précisément

[...] selon que l'un des deux pôles de la structure complexe (l'épisode, l'ensemble) va se voir privilégier aux dépens de l'autre. [...] la série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, en instaurant un principe de discontinuité diégétique entre eux, le cycle insiste davantage sur la totalisation réalisée par l'ensemble, en instaurant un principe de continuité diégétique entre ses épisodes⁵.

Cette première démarcation dans le panorama des fictions à épisodes, pour fondamentale qu'elle soit, reste largement insatisfaisante. Importée du champ littéraire, elle ne peut suffire pour rendre compte de la diversité des productions télévisées. Ces limites auront pour effet d'obliger à identifier d'autres paramètres avec lesquels l'articuler. De ces dimensions complémentaires, soulignons-en deux principales.

La série mixte

L'opposition entre *serial* et *série* possédait l'attrait d'une dichotomisation commode, mais elle est désormais interpellée par l'évolution même du champ des productions télévisées. En effet, les deux dernières décennies auront vu la multiplication, sur nos écrans, de fictions qui répondent tout autant aux critères caractéristiques du *serial* et de la *série* ou, plus exactement, les additionnent. Un épisode de ce genre de production propose une suite de péripéties événementielles dont certaines s'organisent en trame(s) narrative(s) complète(s) avec leurs marqueurs séquentiels usuels (situation initiale – amorce – déploiement – résorption) alors que d'autres relèvent d'une trame plus large, amorcée au sein d'épisodes antérieurs et qui se poursuivra dans les prochains épisodes. Ces produits culturels n'ont pas encore de désignations consacrées. Anne Besson évoque une « hybridation cyclique » que Martin Winckler désigne par *série-feuilleton* et que, faute de mieux, nous appelons souvent *séries mixtes*⁶.

⁵ Anne Besson, *loc. cit.*, p. 4. On aura compris que la *discontinuité diégétique* mentionnée ici ne se réfère pas à une rupture de l'univers diégétique mais plutôt à une *césure dans l'ordre événementiel* sous lequel cet (ces) univers nous est (sont) présenté(s).

⁶ Martin Winckler, *op. cit.*, p. 20. De manière significative, Christophe Petit, au sein du numéro de la

Le phénomène des *séries mixtes* est relativement récent et son étude n'en est encore qu'à ses premières analyses. Les observateurs attirés et les spécialistes du domaine s'entendent généralement pour en situer, sinon la naissance, du moins l'important développement, au sein des industries culturelles anglo-saxonnes et, plus particulièrement, dans le travail précurseur du réalisateur Steve Bochco à qui l'on doit, notamment, *Hill Street Blues* (1981, *Capitaine Furillo*), *L.A. Law* (1990, *La loi de Los Angeles*), *NYPD Blues* (1993, *New York Police Blues*)⁷.

On peut déjà pressentir l'incidence de ce format au niveau strictement pragmatique de son écoute. À l'instar du feuilleton littéraire, le *serial* mise sur la procrastination de la chute pour fidéliser son public. Le « (*À suivre*) » devenait le gage d'une mise sous tension et, par là, de la relance du lectorat. Pour le diffuseur, tel format révélait cependant les défauts de ses qualités : sur le long terme, le public ne pouvait généralement que s'affaiblir. En effet, la continuité narrative exigeait une écoute régulière et l'omission de certains épisodes pouvait décourager d'y revenir. Pour le dire simplement, il s'agissait d'un « train narratif » sur lequel il devenait malaisé d'embarquer en cours de route, mais dont le public avait souvent à descendre selon les contingences de sa vie propre. Le format de la *série* n'affichait pas de telles contingences : il est toujours loisible de suivre un épisode sans avoir vu les autres⁸, de s'y intéresser à n'importe quel stade de sa diffusion. Mais le format de la *série* possédait également son envers : pareille autonomisation des trames, cette possibilité de prendre la série en cours de route, comportait son propre inconvénient. Le public, conscient de ce qu'une omission n'empiète guère sur la compréhension des épisodes subséquents, n'est plus tenu à cette fidélité. La fidélité y repose dès lors sur la seule qualité intrinsèque de la production et non plus sur les artifices de sa construction (syntaxique). De ce point de vue, la *série mixte* offre une alternative nouvelle, stimulant une fidélisation du

revue *Cinémaction TV* consacré aux séries télévisées américaines, ne peut proposer d'autre catégorie que l'étonnante *Les inclassables* pour désigner ce type de séries aux côtés des dénominations plus classiques *westerns*, *séries policières*, *science-fiction*, *comédie* et *soap-opera*.

⁷ L'apparition de la série mixte appellerait plusieurs remarques. Ainsi, il ne s'agirait pas de retomber dans l'illusion d'une simple tripartition rigide des fictions télévisées à épisodes (*feuilleton / feuilleton-série / série*), mais bien de tracer un espace gradué, balisé aux extrémités par les pôles du *serial* et de la *série*, espace dans lequel viendrait se positionner un titre selon l'intensité respective accordée à sa continuité ou à l'autonomie diégétique dont se réclament les événements rapportés. Si un épisode de *L.A. Law* semble répartir de façon relativement équilibrée les événements en trames continues et autonomes, il n'en va guère de même pour un produit tel que *X-Files* dans lequel certains épisodes se rapprochent davantage du pôle de la *série* alors que d'autres, tout en nous offrant une « histoire » complète, nous font progresser irrégulièrement dans une trame de quête qui marque la série depuis son début. De même, il devrait être possible de relever des productions à dominance largement feuilletonesque qui inscrivent irrégulièrement des récits complets relativement autonomes au sein de leurs épisodes.

⁸ Tout comme, pour le diffuseur, d'en diffuser un épisode isolément, en remplacement d'une émission, en cas de grève ou de panne par exemple.

public par la relance régulière de trames feuilletonesques tout en proposant à un public épisodique l'assurance « d'en avoir pour son argent », chaque épisode comprenant également son lot d'histoires complètes.

Du point de vue qui nous occupe ici, l'identification du format spécifique de la *série mixte* dépasse le cadre d'une histoire de la production télévisée et de ses relations économiques au public. Le véritable intérêt de la *série mixte* est de nous contraindre à pointer un nouveau paramètre incontournable dans le cadre d'une typologie des productions télévisées sérielles. En effet, pour pouvoir répondre aux critères de la *série* (trame autonome) et du *serial* (trame continue), la *série mixte*, *de facto*, implique une multiplicité de trames narratives. Pour désigner le phénomène, Martin Winckler évoque une construction en forme de « structure modulaire » :

Ce type de construction scénarique [*sic*] associe deux niveaux de narration : un récit complet A à l'intérieur de chaque épisode et un ou des récits secondaires B, à suivre sur plusieurs épisodes voire sur toute la durée de la série. Dans les séries dramatiques, les récits B sont de tonalité plus légère (voire franchement comique) afin de libérer le spectateur des tensions induites par le récit A⁹.

Mais, outre qu'elle n'explicite pas vraiment la désignation de « structure modulaire », telle présentation n'est pas sans comporter quelques réductions. En effet, les trames narratives complètes peuvent ne pas se réduire à une seule, même dans un épisode et, par ailleurs, les trames continues ne sont pas forcément « secondaires ». La *série mixte* affiche plutôt un format aux larges variations. Chaque épisode doit se tresser sur un entrelacs de trames narratives, certaines s'amorçant et se résorbant au sein du même épisode, d'autres s'étalant sur plusieurs épisodes. La *série mixte* présente donc un récit que l'on pourrait désigner comme étant « polytramé », en opposition aux récits « monotrámés ».

Tout évidente qu'elle soit, cette contrainte, par les potentialités narratives qu'elle comporte, n'en demeure pas moins déterminante pour l'analyse de la fiction télévisée. Pour en mesurer les incidences, deux remarques préalables semblent nécessaires.

D'une part, il s'agit de distinguer ici la notion de trame narrative avec celle de péripétie. Dans un « objet narratif », la trame narrative réfère à un ensemble de séquences construisant une suite événementielle possédant sa propre logique et ses étapes, disposant donc, à elle seule, des critères attachés au récit en tant que tel. C'est en ce sens que Stéphane Bénassi utilise, dans une perspective similaire, la notion de *microrécit*. La péripétie, par contre, même si elle peut, à l'occasion,

⁹ Martin Winckler, *op. cit.*, p. 24.

déployer une certaine ampleur et proposer elle aussi une sorte de récit en miniature, ne constitue cependant qu'une *phase au sein d'une trame* plus importante, elle ne possède guère d'autonomie propre. Un épisode d'*Hill Street Blues* (« objet narratif » télévisé de 42 minutes) mettait le spectateur en rapport avec différentes enquêtes qui occupaient en même temps un poste de police de Chicago sans oublier les drames et les mésaventures qui pouvaient affecter la vie privée des personnes censées y travailler. Malgré une intrication soigneusement mesurée de ces différentes trames narratives au sein de la durée de l'épisode, il aurait été possible de les « décoller » les unes des autres, de reconstruire pour chacune d'elles ses tenants et aboutissants et même d'imaginer un mode de narration (malheureux) qui les aurait alignées les unes à la suite des autres. Dans le flux narratif d'un épisode, une séquence peut s'avérer « polyvalente » et alimenter simultanément plusieurs de ces trames mais, qu'elles soient restreintes à l'espace d'un épisode ou qu'elles s'élargissent sur plusieurs épisodes, les trames ne pouvaient jamais se réduire à la simple péripétie d'une trame qui les subsumerait. C'est pour prévenir la confusion du sentiment d'une hiérarchie d'emboîtements que nous préférons éviter la nomenclature habituelle de *microrécits / macrorécit* quelquefois utilisée pour distinguer les *trames fermées et ouvertes* au sein d'un épisode¹⁰.

D'autre part, il n'est pas inutile non plus de marquer nettement la distinction entre *récits polytramés* et « récits aux héros pluriels ». Ces dénominations relèvent en effet de deux niveaux de critères distincts, celui de la construction narrative ou celui de la désignation actantielle. Le travail de Sarah Sepulchre¹¹ aura permis de retracer les tendances dans la prise en charge du rôle du héros au sein des fictions télévisées récentes. La figure du héros solitaire tend à y partager désormais l'espace fictionnel avec des figures de « héros pluriels » dans lesquelles l'auteur distingue différentes organisations : le héros collectif (la foule), les duos, trios ou les héros multiples (le groupe, la famille, le clan). Le héros multiple, ajoute-t-elle, peut s'organiser en système dans le système et entretenir des distinctions selon des particularismes qui servent à les autonomiser et à les diversifier (un héros multiple n'est pas la multiplication de figures héroïques à l'identique), rejoignant ainsi les divers travaux sur la typologisation des personnages¹². Certes la présence

¹⁰ De même, il serait tentant de recourir à l'opposition *micro/macro récit* pour désigner la tension entre les trames narratives et ce que nous avons nommé l'« *objet narratif* ». Ce dernier englobant de fait les premiers. Mais cette utilisation ne serait pas nécessairement plus heureuse puisque a) une trame narrative ne se restreint pas nécessairement à un seul épisode et b) dans une telle logique d'emboîtement, le terme de *macrorécit* peut-il être appliqué à l'épisode ou devrait-il se voir réservé à l'ensemble de la série (un *macro macrorécit*) ?

¹¹ Sarah Sepulchre, « L'émergence du héros multiple dans les fictions télévisuelles », *Médiatiques*, n° 29, 2002, p. 35-38.

¹² Dont on pouvait déjà trouver une illustration dans les premiers travaux de Numa Sadoul sur la bande dessinée (*Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne*, U.E.R. des lettres et sciences humaines, Nice, 1971).

de comparses ne suffit pas à désigner un héros multiple s'ils ne font que mettre en valeur un héros central. Le héros multiple est une configuration actantielle dans laquelle plusieurs personnages se constituent en « sujets » narratifs relativement individués. Dans ses exemples, Sarah Sepulchre mentionne *Salle d'urgence*, *Friends* et d'autres productions sans distinctions supplémentaires. Or, là encore, il serait pertinent de dissocier les héros multiples relevant d'une série monotramée (dans laquelle tous les personnages contribuent à une même quête, en équipe ou non selon leurs spécificités propres), des récits polytramés où la diversité des personnages est prétexte à multiplier les trames en présence.

En soi, cette distinction entre récit mono ou polytramé ne permet pas de désigner la singularité de la série mixte. Elle nous oblige plutôt à revisiter les distinctions antérieurement acquises et de les affiner. En effet, les séries « classiques », même si elles autonomisent entièrement chacun de leurs épisodes, peuvent à leur tour se répartir selon qu'elles organisent leur narration autour d'une trame unique ou font coexister plusieurs trames se résorbant toutes dans le même laps de temps. La série *Columbo* organise bien chacun de ses épisodes autour d'une seule enquête qui émerge et se conclut dans l'espace de l'heure allouée. Par contre, une série comme *Love Boat* (*La croisière s'amuse*) proposait, à chacune de ses apparitions, des épisodes dans lesquels trois couples cohabitent le temps d'une croisière évoluaient chacun selon ses projets ou péripéties respectives. De la même façon, le *serial* ne se décline plus sur le seul modèle monotramé hérité du feuilleton littéraire : de nombreuses productions récentes font cohabiter différentes trames narratives comportant chacune leur quête ou leurs enjeux. *Dallas* en fut longtemps le parangon déclaré avec une construction narrative « en escalier » qui n'hésitait pas à entremêler une dizaine de trames simultanées, chaque épisode amorçant de nouvelles trames, en clôturant certaines tout en en entretenant d'autres¹³.

S'il y a donc une (relative) singularisation de la production sérielle télévisée par rapport à celles qui existent au sein des autres médias, il est possible qu'elle ne réside pas tant dans la présence du héros multiple comme paraît le suggérer Sarah Sepulchre, que dans le développement de *récits polytramés* (impliquant, de fait, des héros multiples). En effet, bien que le sujet mériterait de plus amples recherches, il semble que la littérature et le cinéma, par exemple, n'en proposent qu'un nombre réduit d'occurrences et selon certaines restrictions. Il ne s'agit jamais d'œuvres sérielles comme telles et leur organisation se propose davantage sur le mode de la juxtaposition des récits (*Les mille et une nuits*, *Les contes de la Bécasse*) ou de l'enchâssement gigogne (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*). Elles font le plus souvent office d'œuvres marginalisées : le beau film d'Altman (*Short Cuts*) qui

¹³ On trouvera une analyse plus précise de la série *Dallas* dans le chapitre suivant.

entrelace diverses nouvelles de Carver reste un cas isolé et il serait intéressant de relire *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec dans cette perspective. Par contre, les trois premiers romans (policiers) d'Ed McBain consacrés au poste de police du district (imaginaire) d'Isola semblent bien être ce qui se rapproche le plus de la *série mixte polytramée* avec des intrigues qui font se côtoyer plusieurs enquêtes simultanées et sans liens entre elles. Ce n'est donc pas sans raison que l'on y aura vu la paternité des créations ultérieures de Steve Bochco, spécialement *Hill Street Blues*.

Temps clos / temps ouvert

Un autre critère, plus malaisé à cerner mais tout aussi important pour saisir les dynamiques qui structurent le panorama des fictions à épisodes télévisées, nous semble devoir être mis de l'avant.

Ce critère s'appliquerait au niveau de *la diffusion*. Le téléfilm, comme la dramatique (et comme le film) sont donnés à voir en une seule occurrence. L'ensemble du déroulement narratif est proposé sans discontinuité temporelle de réception importante¹⁴. On peut dire que leur diffusion s'opère en une « occasion unique ». À l'autre pôle, aux États-Unis, certains *soaps* quotidiens se sont étendus sur plusieurs années de diffusion. Entre ces deux balises, il est relativement simple de positionner des produits télévisés qui nous proposeraient, qui une dizaine d'épisodes, qui, de façon plus modeste, trois ou quatre épisodes. Telles distinctions dépassent le simple niveau de la mesure d'étalement d'un produit sur le marché des biens culturels. Elles obligent à questionner les retombées implicitement associées à ces démarcations.

Anne Besson et d'autres chercheurs ont bien relevé les impacts des structures syntaxiques du feuilleton et de la série sur le niveau thématique des productions à épisodes. Le *cycle* (feuilleton) selon Besson, se proposerait sous les trois principes du *retour évolutif*, de la *continuité diégétique* et de la *totalisation* alors que la série privilégierait le *retour répétitif*, la *discontinuité diégétique*, et la *réitération*¹⁵.

Des fictions télévisées comme *Miséricorde* qui s'étalait sur quatre épisodes d'une heure ou *Les filles de Caleb* qui en proposait une douzaine répondent bien aux critères du « retour évolutif » et de la « totalisation ». Les péripéties s'y enchaînaient d'épisode en épisode, construisant la trame centrale, et les personnages évoluaient au gré des événements qui les affectaient. L'univers

¹⁴ Nous ne tenons pas compte ici des éventuelles pauses publicitaires qui peuvent s'y intercaler.

¹⁵ Nous avons déjà montré plus haut comment continuité et discontinuité pouvaient coïncider dans les séries mixtes.

diégétique que le spectateur quittait au terme de la série n'était qualitativement plus le même : le temps et les événements racontés avaient bel et bien redessiné l'univers présenté en incipit. Pour les mêmes raisons, ces fictions en épisodes se voyaient balisées temporellement : les trames narratives conduites à leur aboutissement, les modifications affectant les caractères, menaient à la clôture de la série. Au-delà du vieillissement ou de la mort des personnages, de la résorption des grandes tensions jalonnant une existence, *Miséricorde* et *Les filles de Caleb* ne semblaient « pouvoir s'étendre » au-delà de leurs quelques épisodes. Restait au producteur désireux de profiter d'un succès, la possibilité d'amorcer un autre cycle, ce fut le cas avec l'histoire de *Blanche*, narrant en 12 épisodes la vie de la fille de l'héroïne des *Filles de Caleb*.

Par contre, retour répétitif, discontinuité diégétique et répétition sont bien à la base du contrat de lecture de la *série* au sens anglo-saxon du terme. Le personnage de *Columbo* qui nous est toujours présenté plus de quarante épisodes après la création du premier semble immuable dans sa caractérisation. Le temps et les événements ne semblent guère avoir eu d'impact sur lui n'étaient-ce une ou deux rides et, avec quelques retouches dans les décors, les premiers épisodes pourraient aisément s'intercaler au sein des prochaines saisons. Mais si, à l'instar de la série *Columbo*, certains *soaps* ont pu durer plusieurs années et s'ils donnent l'impression qu'ils auraient pu se poursuivre indéfiniment, c'est bien parce que, dans leur contrat de lecture implicite, le temps global y semble suspendu et l'univers figé. Le monde diégétique y est relativement immuable et les caractères figés malgré les nombreuses péripéties qui les affectent. La distinction *évolutif / répétitif* n'est désormais plus réellement qualifiée pour opposer *serial* et *série*. Elle permet cependant de rendre compte de la rupture qui s'opère entre les productions dont la diffusion se restreint à quelques épisodes et celles dont la production semble « ouverte » (et dépend, en réalité, de la seule lassitude du public).

À ce titre, il faut donc actualiser et repréciser la traditionnelle distinction entre le feuilleton et la série. Parmi les récits à suites, en trames continues, il s'agirait de distinguer ceux dont la diffusion serait conçue comme une « dilution » en plusieurs épisodes d'une trame « trop longue » pour une seule plage horaire de la programmation¹⁶ et les autres, temporellement moins marqués au niveau diégétique comme au niveau de leur diffusion.

Les études sur le feuilleton l'avaient montré : la mise en épisodes d'un récit ne peut se réduire à la simple segmentation d'un récit d'une certaine ampleur.

¹⁶ Benassi évoque bien cet aspect en positionnant sur un même axe le « Téléfilm unitaire », le « Téléfilm en deux parties » et la « Mini-série » mais sans aborder la question de la conceptualisation du temps représenté.

L'adaptation en épisodes d'un *récit-mère* (littéraire par exemple) en fournit régulièrement la preuve. Chacune des occurrences épisodiques est toujours le compromis d'une double exigence. Non seulement l'épisode doit-il rendre compte des péripéties évoquées dans le *récit-mère*, mais il lui faut également afficher certains des artifices propres à son format spécifique : relative homogénéisation thématique dans le découpage, prise en compte du rythme, insertion de rappels et de relances¹⁷, etc. Toute *transmédiatisation*, et donc toute adaptation d'un récit en épisodes télévisés, requiert une véritable opération de réécriture du matériau thématique. On comprend mieux la mise en avant du néologisme « transécriture » par des auteurs comme André Gaudreault et Thierry Groensteen pour désigner le phénomène de l'adaptation d'œuvres d'un support à un autre.

TEMPS et TRAMES	DIFFUSION	FORMATS		
Temps évolutif Trame unique	Complète	Dramatique	Téléfilm ←	
Temps évolutif Trame dominante	Diluée	Minisérie <i>Miséricorde</i>	Télesérie <i>Les filles de Caleb</i>	Anthologies <i>Hitchcock présente</i> <i>Lance et compte IV</i>
Temps répétitif Mono ou polytramées	Ouverte	Trames continues	(1+2)	Trames discontinues
		Serial (Feuilleton) Soap <i>Dallas</i> <i>Virginie</i> (Dominante sentimentale)	Série mixte (série-feuilleton) <i>L.A. Law</i> <i>E.R.</i> (1+2)	Série ← (Série) Sitcom <i>Plateau</i> <i>La petite vie</i> <i>Columbo</i> <i>Série d'aventures</i> (Dominante d'action ou humoristique)

Tableau 6-1 : Topographie partielle des fictions télévisées.
(Les mentions en italiques renvoient à quelques productions québécoises ou américaines des dernières années).

Même si l'opération mériterait de se poursuivre davantage¹⁸, l'articulation des

¹⁷ Ou encore ce que la critique anglo-saxonne désigne désormais sous le terme imagé de « *cliffhanger* » (cf. Winckler, *op. cit.*, p. 24).

¹⁸ En croisant les caractéristiques de la *Logique narrative* et du *Mode de représentation de la fiction*, Stéphane Benazzi propose (et illustre) à un moment donné pas moins de... 43 catégories. *Séries et feuilletons T.V.*, *op. cit.*, p. 152.

quelques critères et distinctions évoqués ici devrait déjà permettre de dresser une première topographie, (à défaut d'une typologie stricte) des fictions télévisées.

Si telle tentative de structurer (même schématiquement) le champ des productions sérielles télévisées peut être créditée d'un intérêt quelconque, il résiderait sans doute dans la mise en évidence de la nécessité d'articuler conjointement des critères relevant de différents niveaux : syntaxique (*continu, discontinu*), pragmatique (*diffusion ouverte* ou *rigide, production mono* ou *polytramée*) tout autant que thématique (humour, action, sentiments, etc.). Considéré isolément, aucun de ces niveaux ne peut réussir à rendre compte du « format » des productions analysées. Longtemps, la dimension thématique avait imposé ses distinctions. La comédie, la quête policière ou le récit de science-fiction, par exemple. Mais, pour ne s'en tenir qu'au dernier de ces items, il existe bien des *séries* de science-fiction (*Star Trek*), des *téléseries* (*V comme Victoire*) ainsi que des *ministériels* et des *téléfilms*.

Par contre, ce tableau ne peut dessiner qu'un portrait très sommaire de la complexité du champ des « productions à suites » actuellement proposées par l'industrie télévisuelle. Diverses productions exigeraient des spécifications supplémentaires pour s'y voir positionnées avec quelque pertinence. À titre d'exemple, un épisode de *Hitchcock présente* relève tout aussi bien de la *série* et du téléfilm. Chaque épisode rencontre, de fait, les critères propres au téléfilm : les histoires (monotramées) abordent chaque fois un univers diégétique distinct, sans récurrence de lieux, de personnages, voire d'époque. Par contre, ces émissions se présentent sous un titre générique commun dans lequel figure le patronyme du célèbre réalisateur. Il assure au spectateur une thématique, à tout le moins une atmosphère précise qui, en s'ajoutant aux similitudes (syntaxiques) de leur écriture, permet de les regrouper dans une logique sérielle. Car il s'agit bien, selon l'expression de Benassi, de « la mise en paradigme des fictions unitaires¹⁹ ». Le phénomène est régulièrement nommé « anthologie »²⁰.

Le champ lexicographique appréhendant le monde des séries de fiction télévisées mettra sans doute encore quelque temps avant de se stabiliser autour d'un consensus, même partiel²¹. D'autant plus que la créativité dans ce domaine de la production culturelle semble demeurer vive. Au terme de ces quelques lignes, on

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁰ Pour ce phénomène de la « Série sans personnages récurrents et dont chaque épisode, construit autour d'une thématique commune, constitue une histoire complète » (selon Winckler, *op. cit.*, p. 21), le terme d'*anthologie* est sans doute plus heureux que le terme de « collection » proposé par Stéphane Benassi.

²¹ Stéphane Benassi de nous rappeler le plaidoyer de Jean-Marie Schaeffer « pour des frontières floues et mouvantes » (Benassi, *op. cit.*, p. 19).

l'aura compris, les désignations proposées au sein du tableau n'y figurent qu'à titre de propositions. D'autres dénominations se justifieraient tout autant. Le véritable défi, ici comme dans les autres domaines de la production culturelle, n'est pas de fournir un jeu d'étiquettes classificatrices, mais bien de proposer un *éventail de critères pertinents* dont les croisements permettraient de baliser le domaine au moyen de certains *formats-types*. Étant entendu que de tels formats (idéals) typiques n'ont d'autres fins que de stimuler une meilleure analyse des œuvres singulières, repérer les nouvelles démarcations et les nouveaux enjeux qu'elles mettent au jour.

« Les faits sont là pour le prouver : les espèces pures n'ont d'existence que dans la théorie où, il faut le dire, elles ont tout lieu d'être car c'est à ce prix que les formes composites peuvent s'identifier²² ».

*

* *

Le phénomène de la fiction en épisodes a déjà été l'objet d'innombrables recherches, depuis les premiers travaux sur le roman-feuilleton jusqu'aux études récentes consacrées aux séries télévisées ou les productions recourant aux ressources du multimédia. Les analyses qui suivent ne peuvent donc prétendre couvrir le domaine, ni même en synthétiser les principaux résultats. En s'attachant à deux séries (*Dallas*, *E.R.*) qui ont marqué le champ de la culture télévisée, elles n'ont d'autre ambition que d'interroger les dimensions du phénomène narratif qu'elles mettent, chacune à sa façon, en évidence.

²² Henri Quéré, *Récit, fictions écrites*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 13.

La pragmatique ludique du téléroman : *Dallas*

Dallas : du succès au phénomène de société

Le 21 novembre 1980, entre 80 et 110 millions de téléspectateurs américains étaient rivés devant leur écran de télévision pour suivre l'épisode de *Dallas* « Qui a tué J.R. ». Une telle audience représentait plus de 34,5 % de la population et 80 % des téléspectateurs potentiels : le plus haut taux d'écoute jamais atteint à l'époque pour une fiction de *prime time*. Si l'indice le plus évident du succès d'une série est bien la mesure de son audience, *Dallas*, avec son écoute nationale de croisière d'environ 44 millions de téléspectateurs¹ fait figure de série mythique. L'étendue de ce succès ne s'est d'ailleurs pas restreinte au niveau national : avec ses 350 millions de spectateurs dans près de 97 pays différents², *Dallas* afficha également la diffusion la plus large dans son genre. Une telle audience apparaît d'autant plus significative qu'elle a pu s'établir sur 14 saisons et environ 357 épisodes : une durée tout à fait exceptionnelle³ pour une telle série. L'ampleur de l'audience n'est évidemment pas sans incidence sur les retombées économiques et, sous cet aspect également, *Dallas* semble offrir la panoplie des symptômes du succès : réputée la plus chère à produire⁴, s'autorisant des cachets extravagants⁵, cette

¹ Joëlle Stolz, « Les Algériens regardent Dallas », *Les nouvelles chaînes*, Presses universitaires de France / Institut universitaire d'études du développement, Paris / Genève, 1983, p. 223-246) parle de 28 millions, mais le magazine *Time* (« TV's Dallas : Whodunit? », Richard Corliss, 11 août 1980, p. 44-50) avance le chiffre de 40 millions, et *Newsweek* (« Who Shot That Nice Mr. Ewing? », Waters Harry F. Waters *et al.*, 17 novembre 1980, p. 66-75) évoque 44 millions, données généralement admises dans le milieu. *Dallas* possédait ainsi l'audience la plus forte dans son genre.

² Les estimations évoluent graduellement selon la date de publication : en 1980, *Time* avance le chiffre de 57 pays, selon Gérard Cornu et Brigitte Chapelain (« Dallas : le feuilleton universel », L'État du monde 1983, La Découverte-Maspéro, 1983, p. 566-568), il s'agirait plutôt de 60 pays, alors que Jean Bianchi (« Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Études*, février 1984, p. 219-229) en annonce 80 et l'émission de Max Cacopardo *Télé-dollars (Télé-dollars, une enquête dans les coulisses de la télévision*, première partie : Rose-Anna vs J.R., Société Radio-Canada, 1987) pas moins de 97.

³ En fait la plus longue à ce jour pour un *soap de prime time* hebdomadaire. On ne peut donc les comparer avec la longévité des séries qu'on appelle des anthologies (comme *Walt Disney présente*) ou des westerns (à épisodes autonomes) qui ont pu durer parfois 20 saisons (*Gunsmoke*) pas plus qu'avec le nombre d'épisodes de certains *soaps* quotidiens (Le feuilleton britannique *Coronation Street* aurait approché les 2000 épisodes de trente minutes).

⁴ Ici également on assiste à une courbe exponentielle : 420 000 US\$ en 79-80 selon Bianchi (1984), 700 000 \$ US en 1983 selon Cornu (1983) et 1 960 000 \$ canadiens en 1986 d'après *Télé-dollars* (1986).

⁵ Durant cette période, l'acteur principal, Larry Hagman a vu son contrat passer de 7 500 \$ par épisode à 140 000 \$ augmenté d'un pourcentage des recettes! (selon *The Gazette*, 1986).

série engendrera néanmoins des revenus publicitaires fabuleux⁶.

Dans une perspective plus proche de notre propos, il est également possible de jauger le succès d'une production-média aux réactions qu'elle aura suscitées dans l'univers des industries culturelles. À ce titre, *Dallas* fait figure de cas d'espèce puisqu'à sa suite on aura vu se déployer l'éventail complet des stratégies de positionnement industriel face à un succès. Stratégies de « clonage » pour les productions qui ne se cachent pas d'essayer de reproduire certains des éléments cardinaux de la série-vedette : à *Dallas* qui fait les beaux jours du réseau CBS, on opposera rapidement *Dynasty* (et sa suite *The Colby*) chez ABC, ainsi que *Flamingo Road* à NBC. On parlera encore de *Texas* comme de la « *day-time version of Dallas*⁷ » et même, chez CBS, de l'éphémère *The Secrets of Midland Heights*⁸. Stratégie de « marcottage » en quelque sorte lorsque CBS entreprend la production de *Knots Landing* (*Les héritiers du rêve*). Cette série, centrée autour du personnage de Gary Ewing, autonomise un des frères de la célèbre famille de *Dallas* et se permettra de temps à autre des interférences d'une série à l'autre. Pour poursuivre dans la métaphore horticole, on peut parler de stratégie de parasitage pour les inévitables réactions satiriques et parodiques. À côté des occasionnelles caricatures⁹, *Malice* (*Salad Fork Ranch*)¹⁰ se présentait comme une véritable série radiophonique. Et une telle énumération ne pourrait être complète sans mentionner les innombrables manifestations des stratégies d'essaimage : l'extension du succès de *Dallas* sur d'autres sphères. Il n'aura guère fallu de temps pour voir paraître plusieurs romans sur le sujet, des photos-romans, des récits en bandes dessinées et un projet de film, sans parler des « *Companion Books* » et autres incontournables produits dérivés.

Ce qui précède suffit à inscrire *Dallas* parmi les grands succès des industries culturelles. Mais, outre ces indices classiques, *Dallas* aura provoqué d'autres types de réactions dont la nature nous pousse à croire qu'au-delà du simple succès commercial, *Dallas* peut être appréhendé comme un véritable phénomène de société.

⁶ Les trente secondes de publicité étaient estimées à 210 000 dollars par *Télé-dollars* alors que *Le Figaro* (1982) avançait le chiffre de 250 000 dollars.

⁷ Newcomb Horace, « *Texas : A Giant State of Mind* », *Channels*, vol. 1, n° 1, avril-mai 1981, repris dans *Television, the Critical View*, ed. Newcomb, H., Oxford University Press, 1987, p. 419-432.

⁸ « Dallas-inspired soap-opera (with) an emphasis on the local teenage population », *The Complete Directory to Prime Time Network*, Ballantine Books, New York, 1992, p. 791.

⁹ Ne fut-ce que dans le célèbre magazine satirique *Mad* (n° 223, juin 1981).

¹⁰ *Newsweek* (Harry F. Waters. *et al.*, « Who Shot That Nice Mr. Ewing? », *op. cit.*, p. 66-75). Volonté parodique que souligne déjà l'homologie phonétique des titres *Dallas / Southfork Ranch* et *Malice / Salad Fork Ranch*.

Ainsi, jamais série télévisée n'aura-t-elle suscité autant d'études académiques. Elihu Katz n'hésite d'ailleurs pas à en parler comme « *the most studied of all television texts* ». Une compilation bibliographique, rapide et non exhaustive, permet déjà de relever quatre monographies universitaires exclusivement consacrées au sujet, une quarantaine de recherches (articles ou chapitres) directement concernées par le sujet (et presque autant d'autres qui y réfèrent avec quelque ampleur), ainsi qu'au moins trois documents audiovisuels¹¹.

Ce qui nous semble plus déterminant encore pour désigner un phénomène de société relève peut-être d'un effet de contamination : la façon dont un phénomène culturel – *Dallas* – joue sur d'autres sphères que sa sphère d'origine (la culture médiatique), la manière dont sa valeur symbolique sera détournée pour désigner d'autres domaines et devient, par le fait même, un point de repère social, une balise dans l'imaginaire. Ce qui, en d'autres termes, qualifierait l'entrée de *Dallas* dans le travail intertextuel.

Les anecdotes qui jalonnent la diffusion de *Dallas* sont innombrables et de natures très variées, s'étendant des détails de la vie quotidienne¹² à des dimensions sociales plus symboliques. Pour ne s'en tenir qu'au seul champ du politique, il est déjà frappant de voir les multiples occurrences du phénomène *Dallas* : aux États-Unis, en Israël et en Afrique du Sud, des institutions traditionnelles et gouvernementales ont déplacé des activités pour préserver les heures de diffusion et, par ailleurs, le principal slogan que proclamaient les macarons distribués à la convention républicaine sous Reagan n'était autre que « *A Democrat Shot J.R.* ». Là encore, l'impact de *Dallas* ne s'est pas restreint à la seule sphère domestique et, rapidement, la rumeur a voulu que *Dallas* soit un cadeau USA à l'Algérie en remerciement de son intervention durant la crise des otages en Iran. À l'inverse, son retrait de diffusion aurait fait partie des conditions de l'ultimatum des fondamentalistes musulmans lors d'une prise d'otages en Turquie. Toujours sur le registre diplomatique, on ne peut oublier le duel J.L. contre J.R. : la célèbre sortie du ministre français Jack Lang et la non moins percutante riposte du *Wall Street Journal*¹³. Dans l'escarmouche, *Dallas* acquérait le statut de symbole même de la

¹¹ De concert avec la recherche (désormais classique) d'Elihu Katz et Tamar Liebes, (« Cross-cultural readings of *Dallas* : poetic and referential statements », *Paper For the International Television Studies Conference*, July 1984), on peut recenser des écrits sur la perception de *Dallas* se référant à des publics de pas moins de 16 contrées différentes.

¹² Par exemple, au Danemark, il avait été signalé comment la consommation d'eau et l'encombrement des lignes téléphoniques devenaient alarmants... aux moments des pauses publicitaires du feuilleton.

¹³ « *Dallas* est le symbole de l'impérialisme culturel américain » dénonçait Lang au colloque *Culture et développement* organisé à la Sorbonne en février 1983. À quoi le quotidien new-yorkais répliquait « La France est une nullité dans le monde actif de la culture contemporaine ». (Gabriel Thoveron : « *Dallas*, hélas! Mais *Dynasty*, nenni », *La Revue Nouvelle*, janvier 1983, p. 17-25).

culture « *Made in USA* ». Mais on ne pourrait sans doute mieux mesurer la dimension symbolique acquise par la série qu'en se référant au glissement sémantique opéré par le vocable de son titre dans l'imaginaire populaire. Car, dorénavant, à quoi renvoie *Dallas* ? Pour les critiques comme pour les spectateurs, *Dallas* remplace Dallas; la fiction (la télé-série) a devancé la réalité de la tragédie historique. Dans l'imaginaire, la dynastie des Ewing côtoie celle des Kennedy : les frères John (R) et Bobby Ewing ont pris la place de John (F) et Bobby Kennedy. Les attentats contre les frères Ewing ajoutant à l'homologie des prénoms¹⁴. La tentative d'assassinat sur J.R. semble¹⁵ d'ailleurs avoir été annoncée en direct sur la plupart des vols internationaux, au même titre qu'un événement historique¹⁶. Fallait-il s'étonner, dès lors, que les déboires matrimoniaux de Sue Ellen se cautionnent de la figure de Jackie Kennedy et que la visite de Southfork Ranch semble avoir détrôné le pèlerinage à Elm Street dans les destinations touristiques ?

Comme tout phénomène de société, le succès rencontré par *Dallas* intrigue et surgissent rapidement des questionnements aussi déroutants que paradoxaux. Comment par exemple, un produit si « typiquement américain » a-t-il pu connaître un succès international ? Mais aussi, comment un produit si « outrancièrement caricatural » – diront certains – a-t-il pu être à ce point apprécié aux USA ?

Il semble possible de ranger la majorité des travaux qui s'attachent à analyser le phénomène de son succès selon deux grandes perspectives : celle qui explique surtout le succès de la série par des stratégies de l'industrie de la culture et celle qui privilégie davantage la dimension symbolique de l'univers mis en place. Aux lectures proposées par ces perspectives et à leurs résultats, une troisième dimension nous semble devoir également être articulée pour rendre compte des diverses facettes du phénomène : la dimension d'une pragmatique ludique.

La logique marchande

Un des facteurs les plus fréquemment mis de l'avant pour expliquer le succès international de *Dallas* est la structure particulière du marché des industries culturelles dont il a émergé.

¹⁴ Nous verrons ultérieurement comment les producteurs ne manqueront pas, dans l'ultime épisode de la série, de rendre un dernier clin d'œil à cet univers de référence sensible.

¹⁵ Selon Georges Suffert : « *Dallas* : Ah, les beaux salauds ! », *Le Point*, n° 507, 7 juin 1982, p. 120-121.

¹⁶ Faut-il encore rappeler que la suite de l'attentat contre J.R. fut un des plus grands moments de l'histoire télévisuelle comme, en son temps, le fut la transmission mondiale de l'enterrement de John Kennedy ?

La logique du *dumping*

Pour certains, le succès de *Dallas* serait essentiellement le résultat éclatant des effets de l'inégalité des marchés culturels mondiaux et de la logique de véritable « *dumping* culturel » qu'il autorise : l'articulation d'une rentabilité domestique à une diffusion internationale. Ainsi, un épisode de *Dallas*, pourtant le plus cher de son époque, coûtait 1 960 000 \$¹⁷ à son producteur, la firme Lorimar. Le même épisode était vendu pour 1 960 000\$¹⁸ à son diffuseur (CBS) et 300 000\$ aux « *syndicates* » pour diffusion sur des réseaux locaux. La diffusion du même épisode engendrait pour CBS plus de 1 500 000 \$ de bénéfices publicitaires. Les gains domestiques, avant diffusion internationale, s'élevaient donc à 1 800 000\$ par épisode.

Avec une telle rentabilité nationale, les producteurs peuvent se permettre de revendre la série en ajustant son prix international, non plus en fonction des coûts de production, mais des caractéristiques des marchés extérieurs¹⁹, afin de concurrencer plus efficacement les productions locales. Le prix de la série va donc s'étaler dans une fourchette allant de 1 000 à 62 000\$²⁰ tout en se démarquant jusqu'à 90 % des barèmes (coûts de production et revenus publicitaires escomptés) d'une production locale²¹.

Certes, une telle marge financière avec les productions locales aura facilité la diffusion internationale de la série, mais il faut cependant se garder d'en faire un facteur explicatif unique. De plus en plus les études proposent des bémols à un déterminisme de la logique marchande, soulignant d'autres éléments contextuels dans ce secteur. Ainsi, dans le cas de *Dallas* ne faudrait-il confondre ampleur de l'audience (aspects quantitatifs) et préférence culturelle (aspects qualitatifs). En effet, les plus hauts taux d'écoute locale de la série se repèrent dans les régions de monopole télévisuel²² et, dans les pays de concurrences télévisées, des produits locaux ont quelquefois détrôné Dallas²³. Dans le même ordre d'idées, les pays

¹⁷ En dollars canadiens (données de 1986).

¹⁸ Ces données sont extraites de l'émission *Télé-dollars*, *op. cit.*

¹⁹ Les revenus supplémentaires engendrés par ces droits de vente mondiaux s'élevaient en moyenne à 900 000\$ par épisode.

²⁰ Un épisode de *Dallas* a pu coûter 5.000 F.F. en Algérie, 1 000 \$ au Pérou mais, au Canada, 13 000 \$ pour Radio-Canada (francophone) et 62 000 \$ pour CBC (anglophone).

²¹ Ainsi, à Radio-Canada, le prix d'un téléroman de qualité était estimé autour de 150 000 dollars l'heure. *Dallas* s'offrait donc pour moins de 10% du prix local. La comparaison devient encore plus frappante si l'on se met à comparer les seuls investissements : acheter pour ce prix un produit de près de 2 millions, c'est, en quelque sorte, acheter « 10 fois plus pour 10 fois moins ».

²² Par exemple Israël, Danemark, Algérie.

²³ Ce fut le cas d'une émission de divertissement au Pérou et du téléroman *Le temps d'une paix* au Québec.

les plus réfractaires à la série *Dallas* se caractérisaient aussi par une haute production locale²⁴.

Si les caractéristiques de la logique économique rendent compte partiellement du succès des séries américaines en général²⁵, il reste encore à comprendre spécifiquement le succès atypique de *Dallas*.

Un genre et son savoir-faire

L'examen du contexte de production de la série nous conduit à croire que le succès de *Dallas* n'est peut-être pas l'effet d'un hasard mais l'aboutissement d'une recherche de repositionnement des industries culturelles américaines²⁶. Pour nombre de spécialistes de la télévision américaine, *Dallas* fut bien à l'origine de la création d'un genre hybride : le « *prime time soap opera* » ou le « *grand soap opera*²⁷ ». Dans une période (éphémère?) de récession des auditoires américains, il s'agissait d'une tentative d'allier les acquis du *soap* avec les exigences du *prime time* et donc, ce faisant, d'articuler les caractéristiques respectives du *serial* et des *séries*²⁸. Ainsi, en conservant les règles nodales d'un univers interpersonnel et d'une structure narrative feuilletonesque, *Dallas* présentait nombre de démarcations par rapport au *soap* traditionnel. Il glissait d'un rythme de diffusion quotidien (le *day time serial*) à un rythme hebdomadaire, d'une heure d'écoute de l'après-midi à la soirée (avec les modifications des exigences publicitaires), d'un budget restreint à des moyens financiers plus conséquents, de l'exclusivité de la topique sentimentale à un mélange des univers sentimentaux et d'action, de la sphère exclusivement

²⁴ Par exemple, le Brésil et le Japon dont l'importation de programmes aurait chuté de 16 à 3 % entre 1977 et 1986, selon Katz. Ajoutons également que, si nous connaissons le nombre de pays où fut diffusé *Dallas*, nous ignorons ceux qui ont acheté la série au complet.

²⁵ Ce qui n'est par ailleurs pas nouveau : en 1972, plus de trente pays ont pu acheter pour moins de 100 \$ chacun, les épisodes de la série *Bonanza* qui en coûtaient 250 000 à produire. (Jean Bianchi : « *Dallas*, les feuilletons et la télévision populaire », *loc. cit.*, p. 219-229).

²⁶ Rappelons, à la suite de Bianchi (1984), que les réseaux américains reçoivent chaque année environ 7 500 idées de séries, dont 500 deviendront des projets, 70 donneront lieu à un « pilote », 20 d'entre eux aboutiront effectivement à des séries dont 10 seulement survivront à la première saison de diffusion.

²⁷ Pour être plus précis : à la suite d'un essai du même Lorimar avec *Peyton Place* (1964-1969). Mais celui-ci ne représentait en réalité que l'importation, trois soirées par semaine, de la formule du *soap* sans modification de la formule. Elle fut d'ailleurs reconduite en *soap* d'après-midi de 1972 à 1974. En outre, selon Katz, il faut noter que l'Amérique latine et la Grande-Bretagne semblaient déjà connaître des formules assez proches.

²⁸ Sur ce point, voir le chapitre précédent. Rappelons néanmoins que les analystes anglo-saxons s'entendent généralement pour désigner par le terme « *serial* » les fictions de type feuilletonesque dont la trame est relativement « continue » (c'est-à-dire qui se poursuit d'épisode en épisode) alors que les « *séries* » se caractériseraient par des épisodes à la trame « discontinue » (chaque épisode étant relativement autonome l'un de l'autre). Le *soap* est, habituellement, un feuilleton de type *serial*, à la thématique largement sentimentalo-familiale et diffusé généralement (à l'origine en après-midi) au rythme quotidien d'une demi-heure.

privée à l'intrication du social sur le privé, de la domination du champ de la parole (la tradition du « *radio-like opera* ») à une attention visuelle accrue.

On le voit, un tel projet de repositionnement du genre ne va pas sans une redéfinition des aspects formels du produit et les moyens investis vont, bien évidemment, permettre une « attractivité » plus grande de l'émission. Pour s'en convaincre, il n'est que de citer la richesse des décors et des artefacts sur lesquels la presse internationale aura longtemps glosé, l'introduction plus systématique de scènes d'action et d'extérieur afin d'alléger les incontournables champs / contrechamps des échanges interpersonnels propres au *soap* et l'insertion régulière de dépaysements exotiques²⁹. Les réalisateurs eux-mêmes insisteront sur le soin mis à la réalisation : « Nous filmons en 35 mm, 7 à 8 minutes par journée alors que le *soap* médiocre peut parfois être obligé de tourner à trois caméras vidéo en temps direct³⁰ ».

Sur le plan narratif, *Dallas* va acquérir rapidement un tempo vif et accéléré auquel la narration molle des *soaps* classiques ne nous avait guère habitués : alternant drame et détente, il propose – aux dires de ses auteurs – en un épisode ce que le *soap* quotidien mettrait des mois à raconter, en un an ce qui leur prendrait cinq années. Pour ce faire, la conception de l'épisode type sera articulée autour d'une vingtaine de séquences³¹, d'une durée maximale de deux minutes chacune, intégrant soigneusement le rythme des pauses publicitaires³² et développant pas moins de dix à onze trames narratives concomitamment! Une telle densité narrative ne peut être opérationnelle que si elle est supportée par des procédés de lisibilité maximale. On a pu relever³³ dans *Dallas* le recours systématique à des motifs synthétiques (la scène du déjeuner ou du dîner, la réunion autour la piscine) qui permettent essentiellement au spectateur de « refaire le point de la situation ». Signalons également la présence de codes de reconnaissance rapidement établis (la plongée sur SouthFork, la contre-plongée sur le building des bureaux de la

²⁹ Vienne, Paris, les Caraïbes, la Colombie et Hong-Kong, par exemple.

³⁰ Cité par Sylvie Blum : « *Dallas* ou l'univers irrésolu », *Réseaux*, n° 12, 1985, p. 31-44. Ceci peut se repérer, entre autres, à quelques indices dont des mouvements de caméras relativement soignés pour le genre (mais qui, il est vrai, s'estomperont graduellement durant les dernières années de diffusion alors que, curieusement, pas moins de sept des acteurs s'essayeront alternativement au rôle de... réalisateur). Signalons également l'engagement d'acteurs particuliers pour ce type de production (la dernière épouse d'Elvis Presley, une comédienne de Hitchcock).

³¹ Soit 20 à 30 séquences selon Ang. Dans un registre similaire, la série *Lance et Compte* qui s'inscrit dans la tradition visuelle ouverte par *Dallas* jouera autour des sept cents plans par épisode.

³² Prévoyant ainsi des points de tensions particuliers aux séquences précédant la première, la deuxième et la dernière des quatre pauses publicitaires prévues.

³³ Florence Dupont, « Homère et *Dallas* », *Les essais du XX^e siècle*, Hachette, 1990.

compagnie ou le plan frontal sur l'habitat de Cliff Barnes, etc.³⁴.

Deux autres caractéristiques du contexte particulier de la production de la série méritent d'être soulignées ici : la capacité d'adaptation aux réactions et l'entretien systématique du rapport au téléspectateur. Car ce savoir-faire à l'œuvre dans *Dallas*, se repère non seulement par l'application des principes les plus éprouvés dans l'écriture et la réalisation, mais également par la souplesse d'adaptation aux réactions du public. On oublie trop souvent que le succès de *Dallas* ne fut pas instantané aux États-Unis. Cette émission fut initialement conçue comme une série (et même une minisérie) qui serait centrée autour du personnage médiateur de Pamela Barnes-Ewing. Or, rapidement, la réécriture des épisodes subséquents aux quatre premiers pilotes s'est ajustée sur la réaction du premier public et s'est orientée de plus en plus systématiquement vers une conception feuilletonesque du récit (en perdant donc la relative autonomisation des épisodes et même des trames principales) dont le « contre-personnage » de J.R. devint le moteur central. Cette attention au spectateur va être, dans le cas de *Dallas*, méticuleusement prise en charge tant à l'interne qu'à l'externe, à la fois dans le récit et dans son contexte de diffusion. Au-delà de la stricte nécessité narrative, apparaît un jeu systématique de la tension et du suspens qui tient compte des pauses publicitaires, des fins d'épisodes mais aussi des ruptures de saisons. Le cas le plus probant aura été la diffusion de l'épisode révélant l'identité de l'assassin de J.R. L'impact de cet épisode (qui lui a valu la plus haute cote d'écoute fictive connue) aura été mis en place par la construction systématique de plusieurs culpabilités plausibles et l'arrestation de trois d'entre elles. Le tournage de la scène de la révélation a soigneusement été tenu secret : les participants n'ayant que des scénarii incomplets et plusieurs versions contradictoires ayant été captées. La large publicité de cette discrétion durant les trois mois d'interruption entre deux saisons de programmation ne faisant que redoubler systématiquement l'attente des 78 millions de spectateurs qui se retrouveront ... 100 millions pour en voir le dénouement.

La perspective sémantique

Dans une perspective complémentaire à celle du contexte de production et de diffusion, nombre de critiques et de travaux vont s'attacher davantage au récit lui-même, aux motifs thématiques de l'univers présenté et à l'imaginaire auquel ils renvoient pour essayer de rendre compte du succès de ce feuilleton.

Un des éléments clefs de l'univers de *Dallas*, le plus évident et le plus régulièrement cité, est ce recours à la tradition de la saga familiale. Comme tout

³⁴ Avec, dès qu'on quitte ce paramètre très circonscrit, des récitatifs inscrits dans l'image : « À Denver », « Vienne ».

soap, *Dallas* se construit sur le principe de l'« interpersonnalisation » de l'univers³⁵, mais il en présente l'application la plus classique : la famille dans sa dimension clanique, renouant ainsi avec une situation archétypique universelle remontant au-delà des particularismes culturels et favorisant donc des réappropriations locales diverses. L'essentiel des trames narratives du feuilleton vont décliner les aléas d'un tel projet fondateur : la rivalité clanique (entre les Ewing et les Barnes), les luttes matrimoniales autour des femmes, la quête d'une reconnaissance paternelle, les conflits au sein de la fratrie, les luttes de successions, la dimension incestueuse, l'interruption du lignage, la quête des descendants illégitimes, l'isolement des célibataires, etc. Autant de motifs séculaires, qui se retrouvent bel et bien au cœur de la plupart des mythologies culturelles particulières et dont les créateurs, autant que les analystes, rendent bien compte en référant régulièrement *Dallas* à l'opposition des Capulet et des Montaigu, à la Bible (Caïn et Abel, Isaac et Ishmael, Jacob et Isaïe) ou encore, pour demeurer dans la sphère américaine, *À l'est d'Eden* et, surtout, *Giant*³⁶.

Mais cette thématique universelle de la saga familiale sera cependant soigneusement inscrite dans un contexte aux dimensions mythiques et culturelles très localisées comme le laissait déjà évoquer la proximité des univers de *Dallas* et *Giant*. La construction patronymique du titre³⁷ a valeur emblématique : derrière *Dallas* c'est le *Texas*, le western et l'imaginaire de « la dernière frontière » qui semblent convoqués. *Dallas* s'inscrit dans le mythe d'origine qu'aime se donner la nation américaine : l'esprit fondateur de quelques pionniers entrepreneurs, la valeur familiale et le passage de la tradition à la modernité (du ranch au pétrole). Certains soulignant d'ailleurs combien le projet narratif peut s'apparenter à ce genre mythologique qu'est le western. Si les coups mortels ne s'échangent plus dans les saloons mais par téléphone au sommet de tours luxueuses, l'enjeu demeure le même : un univers extérieur de luttes impitoyables pour assurer la survie de la cellule familiale, là « où les monopoles internationaux et les règles bureaucratiques n'auraient pas encore étouffé cette valeur fondamentale américaine de l'initiative individuelle »!

L'inscription au sein de cette mythologie se cautionne par ailleurs de certains

³⁵ Disons, pour simplifier ce qui demanderait des développements plus nuancés, la reconstruction du monde autour du primat des relations interpersonnelles, excluant largement ce qui est « au-delà » et « en deçà » de cette sphère : les rapports strictement sociaux ou les situations d'introspection par exemple.

³⁶ Roman célèbre d'Edna Ferber où s'entremêlent péripéties de générations pétrolières et quêtes de la légitimité filiale.

³⁷ Ainsi, les Allemands ont préféré retitrer *Dynasty* sous l'expression « *Le clan de Denver* ». (Elihu Katz et Liebes Tamar, « Neither Here Nor There : Japanese Readings of *Dallas* », *Communications*, Juin, vol. 12, n° 2, 1991, p. 99-110).

paramètres directement issus de la réalité sociohistorique. À l'époque du second embargo sur le pétrole arabe³⁸ et à l'heure de son « président-cow-boy »³⁹, la métropole texane se perçoit comme le lieu d'un redéploiement industriel dans une économie américaine en récession, le lieu du rêve d'un nouveau départ, au croisement des oppositions traditionnelles de l'Est et de l'Ouest, du rural et de l'urbain, de la tradition et de la modernité⁴⁰. Parmi les commentaires qui cautionnent régulièrement le vraisemblable du feuilleton, il est mentionné que près d'un quart des cent plus grands promoteurs américains sont Texans et que bien des Américains ont reconnu dans J.R. le personnage célèbre de H.L Hunt⁴¹. Certes, les quelques mentions qui précèdent, demeurent extrêmement rapides et anecdotiques, elles indiquent cependant déjà comment spectateurs et critiques ont pu opérer des liens entre champ de la fiction et univers contextuel.

La réactualisation dans un contexte national d'une mythologie universelle ne suffit cependant pas à rendre compte de l'originalité de l'univers mis en avant par *Dallas*. Il n'est peut-être pas sans importance que ce feuilleton tourne essentiellement autour du personnage très particulier de J.R. à la moralité familiale et professionnelle exécrationnelle, figure maléfique de « celui qu'on aime haïr ». Ce faisant, *Dallas* n'est pas seulement un univers de transgression de l'ordre social. Certains travaux ont montré également comment il présente une sensibilité sociale particulière à l'époque : la désillusion face aux grands garants institutionnels. Si l'on a pu comparer⁴² *Dallas* à une « version soap » du film *Le parrain*⁴³, c'est en soulignant dans les deux cas, les hiérarchies familiales comme pivot central du récit, la présence des personnages omnipotents et cette persistance d'une reconnaissance paternelle et de sa vision du monde. Les deux œuvres construisent une dynamique très particulière de deux organisations aux pouvoirs illimités mais préoccupées par les liens du nœud familial. Dans les deux cas également, on se

³⁸ En 1978.

³⁹ Soit Ronald Reagan, élu en 1981.

⁴⁰ La tension traditionnelle entre la capitale texane et sa « banlieue » rivale (Forth Worth) sera systématiquement balisée dans la série par la bipolarité fondatrice des portions terrienne (Southfork) et pétrolière (les plans sur les gratte-ciel) de la dynastie Ewing.

⁴¹ « Quand je vois Hunt bluffer le Congrès à la télévision, je le comprends mieux grâce à J.R. ». Cité par Horace Newcomb (« Texas : A Gant State of Mine Channel », vol. 1, n° 1, avril-mai 1981, repris dans *Télévision, The Critical View*, H. Newcomb, Oxford University Press, 1987, p. 419-432). Selon *Libération* (« *Dallas*, ça recommence et c'est déjà fini », par G. Le fort et F. Rousseau, 18-19 septembre 1982, p. 18-22.), Hunt, « joueur de poker professionnel, bluffeur de génie qui achetait ses terrains pétrolières à crédit » fut classé en 1952 comme le plus riche au monde. Mort en 1974, sept de ses descendants légitimes et illégitimes (nous restons bien dans l'univers de *Dallas*) sont cités par la revue *Forbes* parmi les plus riches des États-Unis. À ne craindre les comparaisons par trop inégales, on pourrait avancer que *Dallas* fut à Hunt ce que *Citicorp Kane* fut à Hearst!

⁴² Mary S. Mander, « *Dallas* : the Mythology of Crime and the Occulte », *Journal of Popular Culture*, vol. 17, n° 2, 1983, p. 44-50.

⁴³ *The Godfather* de F. Coppola, sorti en 1972.

trouve face à un imaginaire qui semble vouloir entériner dans les sphères de la culture populaire la fin du classique « le crime ne paie pas⁴⁴ ». Ce n'est donc pas à l'imaginaire du banditisme classique ou romantique de *Bonnie and Clyde*⁴⁵ que *Dallas* se nourrit, mais bien d'un contexte socioculturel très daté qui va de l'affaire du Watergate⁴⁶, de la série des films à succès du *Parrain*, qui se poursuivra aussi avec *Les Ripoux*⁴⁷ et nous rejoint encore plus explicitement ces dernières années, ne fut-ce que par l'opération « Mains propres » en Italie, le « scandale Agusta » en Belgique, les « affaires » et la déchéance corrompue de Bernard Tapie en France. Si l'imaginaire du roman noir était traversé par un ressentiment contre la « société respectable », *Dallas* et *Le Parrain* traduisent davantage une désillusion sociale face aux organisations de la société libérale.

L'univers de *Dallas*, ce que Katz nomme sa dimension sémantique, semble ainsi reposer sur une articulation originale de trois niveaux : le recours à une strate archétypale de l'imaginaire, sa réappropriation au sein d'un cadre culturel déterminé et l'actualisation d'une sensibilité sociohistorique ponctuelle⁴⁸.

Vers une perspective pragmatique particulière

Au-delà de ces deux perspectives et de la pertinence de leurs lectures, certains indices devraient nous stimuler à envisager également d'autres dimensions dans le succès de *Dallas*.

À relire différentes études sur la réception de *Dallas*⁴⁹, une tendance singulière peut se décèler en filigrane : plus les publics du feuilleton sont proches de la culture télévisée occidentale, plus la réception, même favorable, se fait de manière « distanciée ». Cette perspective, nommée « critique » dans la terminologie de Katz⁵⁰, se développe davantage au sein d'un public se réclamant de cultures

⁴⁴ Ou, plus précisément, si « l'argent ne fait toujours pas le bonheur », il n'est désormais plus vrai que « le crime ne paie pas ».

⁴⁵ 1967.

⁴⁶ 1973.

⁴⁷ Sorti en 1984. « Éloge du parasitisme, fresque cocasse du cynisme ambiant, *Les Ripoux* est un film politique. On y constate la faillite du pouvoir, le naufrage des institutions. [...] *Les Ripoux* est une fable qui vaut bien des documentaires de télévision dits " d'information " », écrivait alors Jean Collet (*Études*, mai 1985).

⁴⁸ Au-delà du succès très particulier de *Dallas*, la confrontation de cette dernière hypothèse à d'autres succès médiatiques permettrait peut-être d'en jauger la pertinence heuristique.

⁴⁹ Études très variables dans leurs ampleurs, leurs objectifs et leurs méthodologies, il est vrai.

⁵⁰ Rappelons que dans sa recherche de base, Katz répartit les interventions des personnes interrogées selon leurs dimensions « référentielle » ou « critique ». Il serait plus juste de dire que cette seconde dimension prend une place plus grande sans jamais dépasser la portion des interventions de type référentiel.

« modernistes » plutôt que de cultures traditionnelles. Et dans les publics occidentaux, cette dimension est encore plus forte chez les publics des jeunes générations que chez ceux de la génération précédente⁵¹. Ainsi, c'est au sein du public américain que ce feuilleton sera pris le moins « au sérieux », qu'il sera appréhendé de la façon la moins référentielle. Certains mentionnant très clairement qu'à prendre *Dallas* au sérieux, on croirait que l'Amérique est essentiellement peuplée de pervers, alcooliques et corrompus ou, encore, que, si l'URSS avait produit ce feuilleton, elle aurait été accusée de la pire propagande simpliste.

Or, la démarcation – partielle, il est vrai – de ce type de public vis-à-vis de *Dallas* ne diminue pas nécessairement l'appréciation qu'il peut en avoir : on peut aimer *Dallas* malgré qu'on le trouve « invraisemblable⁵² ». L'existence de cette attitude, qui articule distance critique et appréciation, doit nous conduire à aller voir au-delà des schématisations souvent trop simplistes de l'identification ou de la projection pour comprendre le rapport qu'établit le spectateur avec *Dallas*. L'investissement spectatorial pourrait prendre d'autres formes : on ne désire pas nécessairement devenir J.R. ou Sue Ellen!

Du feuilleton au soap

Interroger cet investissement spectatorial, c'est revenir à un autre trait fondamental de *Dallas* : son caractère feuilletonesque et les propriétés particulières de ce type de récit. Dans le cas précis du téléroman, la tension entre les principes de résorption (tout s'arrangera bien un jour, les « bons » sentiments auront le contrôle des événements) et de procrastination (la résolution toujours reportée⁵³) suscite et exacerbe un intérêt et un investissement que Katz appellerait de niveau syntaxique : « l'attente, l'expectation, la supputation, le désir de savoir la suite maintenue systématiquement en suspens [...] ».

Mais le feuilleton télévisé possède deux caractéristiques qui permettent de le spécifier dans la pratique narrative du feuilleton en général et l'exploitation de ces deux dimensions peut, nous semble-t-il, faire basculer l'investissement syntaxique au profit d'un investissement davantage pragmatique. D'une part, le feuilleton

⁵¹ Cf., par exemple : Herta Herzog Massing, « Decoding *Dallas* », *Society*, n° 24, novembre, 1986, p. 74-77.

⁵² Ce qui est donc très différent des attitudes de rejet dans certaines contrées comme le Japon (Elihu Katz et Liebes Tamar, « Neither Here Nor There : Japanese Readings of *Dallas* », *loc. cit.*) On peut même dire que le public le plus proche de l'univers de référence de *Dallas* est celui qui l'apprécie, mais de façon plus distanciée.

⁵³ Que ce soit dans le cas d'un feuilleton de type classique, « monotramé », ou sous les formes plus contemporaines du feuilleton télévisé « polytrame » : *Dallas* convoie pas moins de 10 trames narratives conjointement.

télévisé peut accéder à une certaine longévité (plusieurs centaines d'épisodes), offrir une densité d'écriture (jusqu'à une dizaine de trames simultanées), et s'inscrire dans une concurrence médiatique forte (qui oblige les produits à se démarquer, à faire « leurs marques »). Ainsi, il se peut que l'originalité des situations et de leurs résolutions cède peu à peu le pas à la récurrence, que la linéarité des grands classiques du feuilleton littéraire se colore de plus en plus de redites et de circularité. L'expectation du public n'y tient plus uniquement à la seule reconstruction de la plausibilité événementielle des épisodes précédents, elle relève davantage de la prévisibilité des motifs antérieurs chez l'auteur. Le plaisir n'y serait plus tant d'apprendre la suite que de se voir confirmer (ou infirmer) la suite⁵⁴.

D'autre part, il existe une rupture fondamentale entre le feuilleton écrit et le *serial* télévisé, qui relève de la nature même du matériau de l'expression et vient renforcer cette idée d'un déplacement des attentes. Contrairement à l'univers livresque, le feuilleton télévisé se réalise à partir d'acteurs en chair et en os dont les aléas personnels (la maladie, la mort) ou professionnels (la reconduction ou non du contrat, les exigences particulières concernant le développement du rôle proposé, etc.) sont connus et rapportés par la presse. Ce qui, dans le cas du film, n'a qu'un rôle secondaire sur l'œuvre, peut, dans le cas du *serial*, devenir significatif. En effet, sur sa longue durée de vie et avec le développement d'une culture paramédiatique, cet aspect « extra-diégétique » devient une réalité intermédiaire entre l'auteur et le spectateur, celui-ci utilisant dorénavant ces informations dans sa « lecture » de l'œuvre : comment l'auteur va-t-il intégrer la fin du contrat de Patrick Duffy ou comment parviendra-t-il à nous faire avaler le retour d'un personnage déclaré mort?

La présence de ces deux traits vient quelque peu déplacer le rapport du spectateur à l'univers du téléroman et lui donner une dimension pragmatique⁵⁵ plus large. Les recherches récentes ont montré combien toute production média est tramée par un « contrat de lecture » implicite. Ce contrat comporte des dimensions propres

⁵⁴ « La série fait plaisir à l'usager parce qu'elle récompense ses capacités prévisionnelles : ce dernier est heureux de se découvrir capable de deviner ce qui se passera [...]. Ce n'est pas, néanmoins, nécessairement à la structure du récit qu'il attribue cette retrouvaille, mais bien à ses excellentes capacités prévisionnelles ». (U. Eco, « Le temps de l'art », *L'art et le temps*, sous la direction de Michel Baudson, Albin Michel, Paris, 1985.)

⁵⁵ Sans s'attarder outre mesure sur ce qui demanderait des développements plus raffinés, précisons que Katz reprend la classique trilogie des dimensions syntaxique, sémantique et pragmatique; cette dernière s'attachant surtout au rapport entre l'auteur et le spectateur dans un contexte de production particulier et ferait partie de ce que certains nomment aussi le « contrat de lecture » de l'œuvre. C'est une perspective assez semblable, mais sous une forme plus ludique, que développe Tonino Benacquista dans son roman *Saga* (Gallimard, 1998) à propos des séries télévisées.

au genre auquel elle appartient⁵⁶, au créneau de diffusion⁵⁷, mais aussi à sa particularité même : la façon dont elle se démarque des autres produits concurrents (phénomène de singularisation). Dans le cas de *Dallas*, nombre d'indices laissent croire à une volonté délibérée de jouer sur ces contingences de la redite et de l'extra-diégétique pour établir un rapport particulier au spectateur, proche du registre ludique.

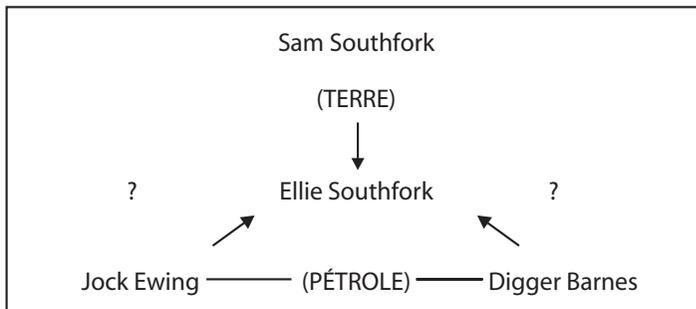
Un espace clos

Malgré le nombre impressionnant de ses épisodes, la galerie imposante de ses personnages et la relative complexité des intrigues, l'univers diégétique proposé par *Dallas* reste néanmoins un monde clos aux règles précises.

D'emblée, ce qui frappe le spectateur de *Dallas*, c'est la façon dont il se singularise en transgressant deux des principes généralement admis du *soap* familial : les variations sentimentales doivent rester dans des limites décentes et le « mauvais » être extérieur au milieu familial central. Or, ici, le pivot central n'est autre que J.R., personnage démoniaque qui introduit une « nouvelle dimension narrative, l'exaspération » (Bianchi, 1984). La formule qui est rapidement devenue sa publicité (« celui qu'on adore haïr ») montre déjà le décalage par rapport à une identification projective simple et l'introduction du recul.

Dallas s'inscrit aussi dans les schémas fondamentaux du récit mythique classique : la rupture de l'ordre initial (à l'origine le patriarche Ewing a dérobé femme et pétrole à son associé Barnes) et les luttes séculaires entre les deux clans jusqu'au retournement final : au dernier épisode, un Barnes possède le pétrole, et J.R. est dépossédé de sa femme (Schéma 1).

1. Les paramètres originaux



⁵⁶ Dans le cas du téléroman, on peut parler entre autres des principes de résorption (*cf. supra*) et d'interpersonnalisation (la réduction de l'univers aux logiques des relations interpersonnelles).

⁵⁷ Pas de sexe, une violence modérée et la religion non explicite pour le *Prime Time* de CBS.

2. Le déséquilibre initial

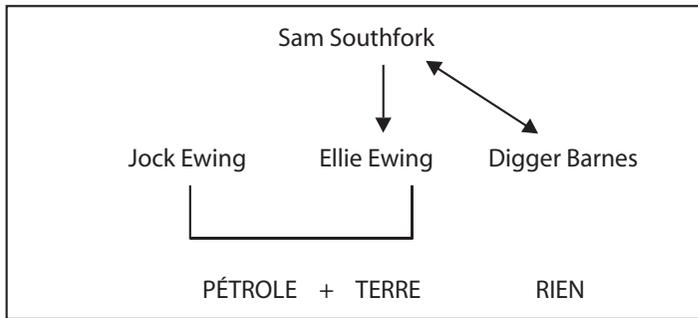


Schéma 7-1 : La rupture fondatrice de l'univers de *Dallas*.

À l'origine de *Dallas*, un déséquilibre fondamental. Jock et Digger, copropriétaires de champs pétrolifères, soupirent après la main d'Ellie, héritière des grandes propriétés de son père. Digger séduit l'héritière mais trahit une promesse que celle-ci fit à son père en forant sur les terres ancestrales. Révolté, Jock parviendra, par une manœuvre douteuse, à évincer son rival dans le cœur d'Ellie et dans la propriété des pétroles. Le couple Jock / Ellie Ewing se trouve ainsi triplement valorisé du bonheur conjugal, de la possession de la terre et des profits pétroliers tandis que Digger Barnes se retrouve dépouillé de tout. Ce déséquilibre initial mettra 357 épisodes à se rétablir.

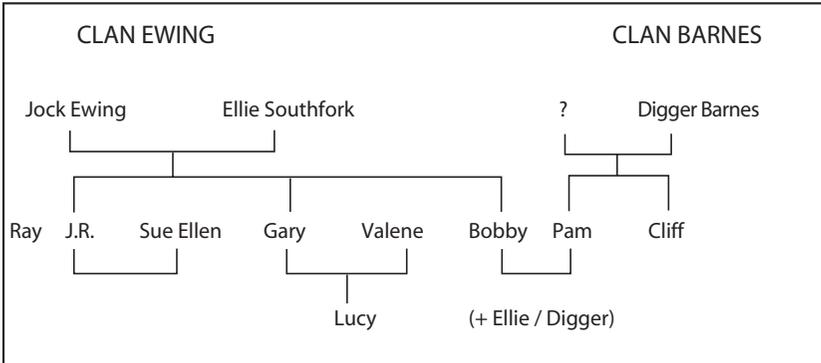
On a pu même montrer⁵⁸ que les péripéties de cette saga s'organisaient autour de deux principes complémentaires : la recherche d'une fidélité (verticale) entre les générations et leurs descendances d'une part, la rivalité sans pitié au sein des fratries.

Une lecture attentive de *Dallas* permet cependant de repérer une logique beaucoup plus précise encore dont les règles ne pouvaient manquer de devenir de plus en plus apparentes aux spectateurs fidèles. Ainsi, l'ensemble des événements qui relancent régulièrement la saga, les éléments clefs à la base des intrigues et des trames narratives, ce qui constitue de fait le paradigme des « menaces » à la paisibilité de l'univers familial, se révèle très étroit et très déterminé. L'univers de *Dallas* s'alimente en effet largement à ce qui semble le parcours systématique et récurrent des transgressions du modèle de l'ordre familial dominant. Un relevé des intrigues, même fragmentaire, permet notamment d'en repérer quelques traits.

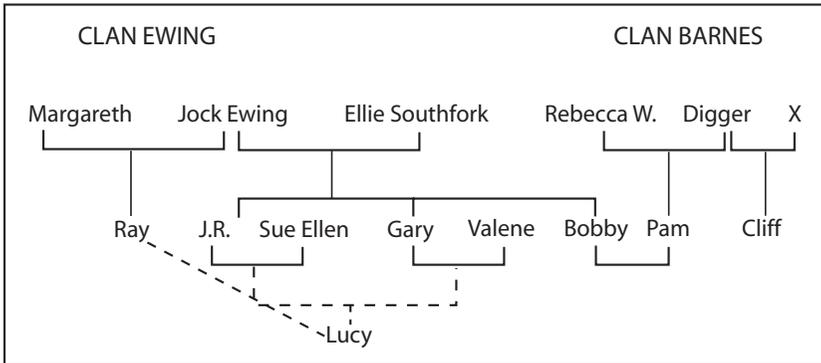
⁵⁸ Elihu Katz, « Neither Here Nor There : Japanese Readings of *Dallas* », *loc. cit.*

Au-delà des nombreuses relations sentimentales « classiques » des deux principaux personnages⁵⁹, on retrouve dans *Dallas*, en élargissant la définition de la relation incestueuse aux oncles, aux beaux-frères et belles-sœurs, au moins 10 occurrences sur ce thème. Bien davantage encore, si on élargissait la catégorie à la rivalité entre père et fils pour la même conquête amoureuse (Schéma 2).

I. Premier épisode : la généalogie explicite



2. Premier épisode : la généalogie implicite



⁵⁹ Qui, au passage, en termes de récurrences, se permettent d'épouser, divorcer, « ré-épouser » et reperdre leur première femme.

3. Seconde saison : extrait de la généalogie

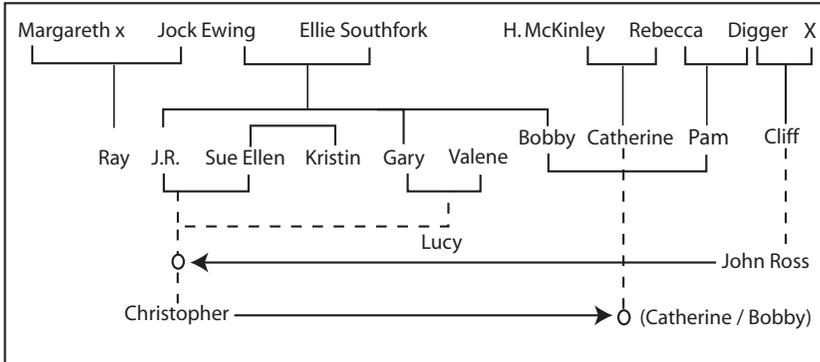


Schéma 7-2 : Les généalogies de *Dallas*.

Ainsi, derrière la généalogie très classique du premier épisode, se cachent déjà trois filiations implicites : paternités non reconnues pour Ray et Lucy, et maternité non reconnue pour Pam. Ce faisant, Lucy entretient une relation sentimentale avec son oncle. Une saison plus tard, le tableau se corse encore davantage en introduisant des sororités non reconnue (Catherine) ou ignorée (Kristin) et deux enfants détournés de leurs pères : John Ross, fils de Cliff est élevé par J.R., tandis que Christopher, fils de J.R. avec sa belle-sœur, sera élevé par Bobby et Pam.

Tout aussi caractéristique, sur les quinze « enfants potentiels » de la troisième génération dont nous parlera la saga, aucun ne vivra entre son père et sa mère légitimes et nous assisterons à la déclinaison des variations de la filiation problématique⁶⁰. À ce titre, le tableau des rapports de J.R. avec sa descendance est un véritable cas d'espèce :

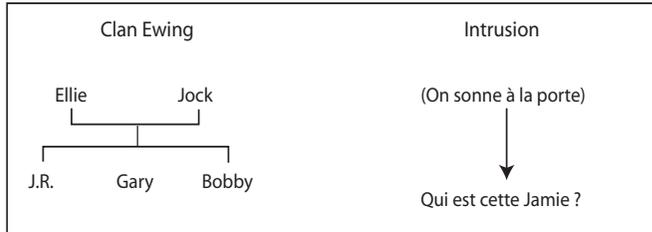
1. J.R. renie Lucy, l'enfant qu'il a eue avec sa 1^{re} belle-sœur (Valene)
2. Il se croit le géniteur d'un enfant (John Ross) de sa 1^{re} épouse (Sue Ellen) mais qui est, en réalité, l'enfant de son ennemi.
3. Il ignore l'enfant (Christopher) qu'il a eu avec sa seconde belle-sœur (Kristin) et qui sera adopté par son frère Bobby.
4. Il a cru avoir un descendant (grossesse feinte) de sa seconde épouse, Cally.
5. Il se découvre un fils de 20 ans (James) d'une ancienne relation (Vanessa Beaumont). Ce fils flirtera avec sa belle-mère Cally et se découvrira lui-même un fils ignoré (Jimmy).
6. J.R. voit lui échapper son seul enfant « légitime » (celui avec Cally), lorsque, enceinte, elle le quitte pour un autre homme.

Tableau 7-3 : *Dallas* : la descendance problématique : (déclinaisons sur) le cas J.R.

⁶⁰ Une fausse-couche, une grossesse feinte, une mort-née, dix paternités non reconnues, dont certaines « incestueuses » (avec des belles-sœurs), un abandon, une adoption qui échoue, etc. La seule – heureuse – exception est une reconnaissance de paternité... au tout dernier épisode.

Signalons encore comment le principe d'élargissement de l'univers semble se faire par une accumulation systématique de situations de réapparition des « familles dans le placard ». Une part impressionnante des nouveaux personnages qui viennent régulièrement se greffer au récit au cours des épisodes, proviennent de la sphère familiale élargie, et toujours dans une relation secrète et souvent perturbée. Ainsi, plus de trente-trois nouveaux membres familiaux vont venir s'ajouter (frères, soeur, père, demi-frère, ancienne épouse, ancienne relation...), soit pas moins d'une occurrence tous les quinze épisodes. Étudiant le feuilleton littéraire et la littérature populaire du 19^e siècle, Umberto Eco a déjà souligné l'importance cardinale du motif de l'agnition⁶¹. Cet artifice narratif, réduit à la sphère du familial, est un des moteurs réguliers de la série. Le cas de Jamie (schéma 4) illustre bien ce principe de « cooptation familiale » : son intégration au récit (en 1984) va successivement entraîner la « création » de son père, un frère ignoré de Jock, de son propre frère (1985), de la femme de celui-ci (1986), puis de la soeur de cette dernière (1987), etc. chacun de ces nouveaux personnages impliquant *de facto* une redistribution complète des rapports financiers et sentimentaux du feuilleton.

1. Phase initiale :



2. Phase développée

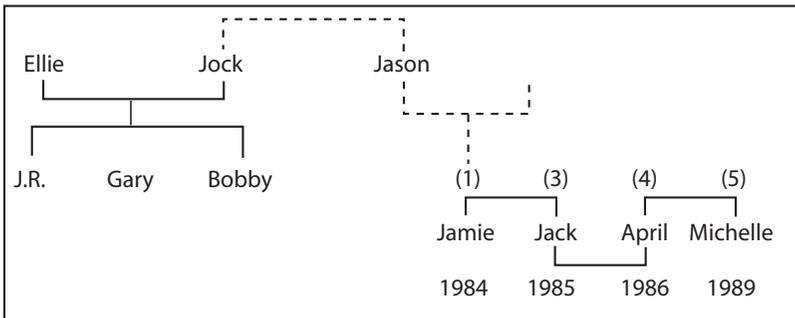


Schéma 7-4 : La narration par « cooptation » familiale : « la preuve par Jamie ».

⁶¹ L'agnition : note pour une typologie de la reconnaissance, *De Superman au surhomme*, Grasset 1993, p. 29 à 38. L'auteur y présente l'agnition comme la reconnaissance par un personnage – ou par le lecteur – de l'identité réelle d'un autre personnage. Le topos du « faux inconnu » en est une des versions les plus fréquentes. Dans le cas de *Dallas*, il s'agirait surtout d'agnitions contrefaites.

L'introduction du personnage de Jamie en 1984 aura donc entraîné la création d'un frère oublié de Jock, puis un frère Jack (1985), l'ex-épouse de celui-ci, et la sœur de cette dernière, ceci sans parler de leur mère, et d'un enfant problématique. Chaque apparition permettant une redistribution complète des prétentions à la propriété des actions de la compagnie Ewing et une nouvelle combinatoire des relations sentimentales.

Cette description de la singularité de l'imaginaire de *Dallas*⁶² ne vise pas à suggérer l'attrait particulier d'un tel univers (qui justifierait un investissement sémantique) mais vient plutôt souligner la prévisibilité qu'elle induit (qui elle, relèverait davantage d'un investissement pragmatique).

Le jeu avec les conventions

Parallèlement à cet imaginaire relativement rigide, *Dallas* va se permettre une série d'écartés aux standards du vraisemblable téléromanesque afin d'intégrer diverses réalités et pressions extradiégétiques.

On peut relever, par exemple, nombre de marques qui vont à l'encontre de l'homogénéité de l'univers présenté et demandent donc au spectateur un élargissement du contrat de vraisemblable : on assiste à un changement important de décor pour Southfork entre les quatre premiers épisodes et la suite de la saga, trois personnages vont changer d'acteur durant les saisons, un personnage s'« offrant » même trois actrices successives⁶³; enfin, un des personnages principaux (Miss Ellie) sera jouée temporairement par une autre actrice, le temps d'une saison (et de la maladie de la titulaire du rôle)⁶⁴.

Mais suivre *Dallas* aura aussi exigé de la part de son spectateur un élargissement de la « plausibilité diégétique ». Autour des contingences internes (la relance du récit) et externes (l'interruption de contrat ou la mort des acteurs par exemple), cette série nous aura donné une déclinaison systématique des

⁶² Notons que le roman, écrit légèrement après le début de la série, cautionne et accentue ces dimensions en tranchant là où subsistait un doute (John Ross n'est pas le fils de J.R.), en explicitant des implicites (Lucy est la fille de J.R.) et en inventant, rétrospectivement, une justification générique du rapport de J.R. aux femmes (une relation malheureuse qu'adolescent il aurait eue avec une femme adulte. Là aussi on retrouve un retournement de situation dans sa relation avec la jeune Cally). Par ailleurs, il n'est peut-être pas inopportun de rapprocher l'existence d'études structurales (au sens « lévi-straussien » du terme) de *Dallas* à cette clôture très stricte de son imaginaire. Pour ce point, voir les travaux de Baier.

⁶³ Jenna Wade jouée successivement par Morgan Fairchild (78), Francine Tacker (80) et Priscilla Presley (83-88). Ces changements d'acteurs ne sont bien sûr en rien justifiés par un « vieillissement » du personnage.

⁶⁴ Avec cependant la même voix, pour ceux qui suivaient les versions traduites!

stratégies narratives face à la disparition et à la réapparition des personnages⁶⁵ au point d'y jouer avec le spectateur par presse interposée. Poursuivant les réflexions d'Eco sur le motif d'agnition, il est tentant – et plaisant –, dans le cas de *Dallas*, d'avancer le terme de « réagnition » pour désigner ces artifices narratifs qui visent à réintroduire – et donc à faire reconnaître – un personnage diégétiquement disparu. À ce sujet, *Dallas* peut se présenter comme une véritable anthologie des procédés narratifs qui permettent à un auteur de réintroduire un personnage diégétiquement disparu. N'en citons que quelques-uns. *Dallas* aura sans doute été la seule série à véritablement ressusciter quatre personnages diégétiquement morts⁶⁶. L'explication est alors celle de la « fausse mort » dans un accident qu'on s'était bien gardé de révéler plus tôt afin de ne pas faire souffrir les proches qui ont refait leur vie, ou encore pour échapper à un jugement. Peut-être en réaction à ces réintroductions « brutales », on pourrait citer les « manœuvres préventives » qui permettent d'utiliser ultérieurement l'événement de diverses manières : Pam disparaît du feuilleton, sans que jamais Bobby ni le spectateur ne sachent pourquoi, ni où (on pourra donc réutiliser éventuellement le personnage); de même nous n'avons jamais vu l'image de cadavre du J.R. après son suicide final (une suite à *Dallas* n'est donc pas à exclure). Mais le personnage disparu peut aussi revenir sous forme de sosie et il faudra à Bobby (et au spectateur) près d'une saison pour s'assurer que ce n'était pas Pam qui le hantait mais une personne très semblable physiquement. Le plus simple reste évidemment de proposer un successeur au personnage disparu, suffisamment proche pour endosser tel quel le rôle et en reprendre les fonctions narratives propres : Jock meurt, on trouve un nouvel amoureux assez proche dans sa manière : Clayton Farlow. Une autre variante du genre est celle qui prévoit l'apparition du remplaçant physique : le personnage revient mais physiquement transformé (le nouveau contremaître à Southfork ne serait-il que Jock Ewing méconnaissable à la suite des chirurgies dues à ses brûlures?) Même mort, un personnage peut rester narrativement actif : il s'agit alors de développer une stratégie du « fantôme » : Jock est mort mais on lui invente un passé insoupçonné : il agit encore à distance par vieilles lettres interposées⁶⁷. On a déjà évoqué le procédé de substitution : un autre acteur reprend momentanément le rôle (Miss Ellie, par exemple) le temps d'une maladie. Mais ce tableau resterait incomplet si on ne rappelait l'artifice le plus « audacieux », celui qui aura marqué *Dallas*. Désireux de réintroduire le personnage de Bobby, bien qu'étant déclaré mort dans un accident d'automobile, la production a joué avec un appel public de « solutions » pour oser proposer... un simple cauchemar de son épouse qui couvrirait une période diégétique assumée par pas moins de 31 épisodes!

⁶⁵ Transgressant par là des règles de plausibilité internes implicites au genre telles que celles que Van Dine avait pu énoncer pour le roman policier : pas de jumeaux, etc.).

⁶⁶ Il s'agit de Dusty Farlow, Kristin Shepard, Mark Graison et Bobby Ewing.

⁶⁷ La quête de Pam en Colombie relève également d'une manœuvre de ce type.

Ici non plus il ne s'agit d'essayer d'expliquer l'attrait du feuilleton par la présence de ces procédés, l'accumulation de telles coïncidences étant rarement le critère d'une qualité particulière. Par contre, ces élargissements de la plausibilité permettent de mieux comprendre le glissement qui s'opère peu à peu dans la relation au spectateur, la dimension très particulière du rapport pragmatique proposé par *Dallas*. Par exemple, comme tout épisode de feuilleton classique, l'épisode 223 s'achève sur un suspens. La dernière séquence de l'épisode montre J.R. murmurant qu'il faut s'occuper rapidement d'un personnage qui semble vouloir le contrarier. Ce suspens, déposé explicitement par les auteurs, crée chez le spectateur cette expectation propre au récit feuilletonesque, une attente que Katz nommerait syntaxique. Or, pour un spectateur assidu, la véritable attente n'est pas créée par cette dernière séquence (on a compris que J.R. va nous mijoter un de ces mauvais coups dont il a l'habitude) mais dans l'avant-dernière séquence, là où Ray, contremaître au ranch des Ewing, annonce qu'il va se lancer dans sa propre entreprise en précisant qu'il trouvera un remplaçant fiable. Et la matriarche Ewing de bien insister : « Oui, oui, je sais que tu nous trouveras quelqu'un de très bien ». Dialogue explicitement anodin mais qui conduit un spectateur de *Dallas* à supputer que le projet de Ray n'est sans doute qu'un artifice des auteurs pour ménager la place pour un nouveau personnage dans le feuilleton. En soulignant les qualités nécessaires du futur candidat et en connaissant la propension du feuilleton pour ces « familles dans le placard » et les phénomènes de « réagnition », le spectateur se met à jouer avec l'identité du nouvel arrivant⁶⁸. Ce faisant, l'attente n'est plus de la même nature, elle n'est pas supportée par la seule dimension diégétique mais par une connaissance des règles implicites de la construction de cet univers : le classique « suspens syntaxique », se double d'un « suspens pragmatique ». L'accentuation du rapport pragmatique acquiert donc, dans *Dallas*, une dimension notablement ludique.

Une telle hypothèse se confortera encore des nombreuses situations qui se donnent à lire comme autant de clins d'œil aux conventions narratives. Pour faire court, qu'il nous suffise d'en énumérer quelques types.

L'incipit de l'épisode d'ouverture n'avait-il déjà pas l'allure d'une citation détournée, rappelant, en la retournant, les *happy ends* des films hollywoodiens des *sixties*? Là où, au terme de péripéties diverses, les jeunes mariés quittaient leurs familles attendries et s'éloignaient confiants sur l'autoroute de leur bonheur, le feuilleton réplique en débutant par l'arrivée sur l'autoroute de ce jeune couple de mariés, inquiets de la réaction mitigée de leurs familles respectives et des

⁶⁸ Qui, de fait, se révélera être, le temps d'une saison, le possible retour du patriarche déclaré mort mais peut-être défiguré.

péripéties qui peuvent s'ensuivre⁶⁹.

À diverses reprises, le feuilleton s'est permis des mises en abîme de plus en plus précises sur l'univers de la télévision et même du téléroman. Le premier épisode toujours, nous introduisait aux affaires de la compagnie Ewing par télévision interposée : on assistait, avec J.R.⁷⁰ à la retransmission en direct de la commission sénatoriale. Ces allusions à la réalité de l'univers de la télévision reviendront épisodiquement tout au long du feuilleton : plus tard, la seule ruse que trouvera Sue Ellen pour empêcher définitivement J.R. de chercher à lui nuire, sera de lui annoncer qu'elle a écrit, produit et mis sous scellés une fiction télévisée présentant ses odieuses manigances : rien d'autre donc qu'un *Dallas* dans *Dallas*. Le dernier épisode de la série ne fera pas moins que présenter une longue séquence mettant en scène la production d'un téléroman avec ses arrières-fonds de négociations financières et de rivalités entre actrices cautionnant ainsi les données extradiégétiques que rapportaient régulièrement la presse spécialisée à propos de *Dallas* lui-même.

Dallas a pu jouer aussi de l'effet de détournement des conventions narratives. Par exemple, le personnage d'April Stevens meurt au cours d'un épisode de la dernière saison. Mais le générique du feuilleton, qui est constitué de très brefs extraits d'épisodes divers, continue à montrer une apparition d'April avec un nouveau-né alors qu'elle n'a pas encore eu d'enfant. Le spectateur qui sait donc n'avoir pu voir cette scène dans le déroulement de l'histoire, et qui s'est habitué aux phénomènes de réapparitions propres à *Dallas*, attend et guette les signes précurseurs de sa réintroduction. De fait, dans la saison qui suit nous aurons droit successivement à une vision muette (une illusion due à un sosie), puis une illusion parlante (mais c'était un rêve) et enfin la séquence en question qui, par un fondu enchaîné, se révélera être une image projective faite sur une autre femme. En insérant ainsi au sein du générique du fictif fantasmé⁷¹, l'auteur ne propose rien d'autre qu'un détournement du rapport pragmatique instauré par la série, un jeu sur le jeu.

Cette mise en avant des conventions narratives n'aura peut-être jamais été aussi directement explicite que dans l'ultime épisode de la série et sa perspective nettement autoparodique. Cet épisode était essentiellement atypique à la série

⁶⁹ C'est bien pourquoi le rapprochement thématique – toutes proportions gardées – de *Dallas* et de *Roméo et Juliette* ne se comprend que si on considère l'un comme l'alternative de l'autre : et s'ils s'étaient épousés, que se serait-il passé?

⁷⁰ Lors de cette première apparition, le personnage était évidemment de dos redoublant ainsi dans l'écran la position du spectateur que nous étions à ce moment : tous deux nous regardions *Dallas* à la télévision.

⁷¹ Du « fictif-fictif » parmi du « fictif-réel » en quelque sorte.

et en rupture avec tous ceux qui l'ont précédé. D'une durée exceptionnellement longue, il introduisait des éléments nettement fantastiques dans un univers qui se voulait jusque-là exclusivement réaliste⁷². En outre, il était, en quelque sorte, diégétiquement inutile : entre la dernière image de l'épisode précédent et l'ultime image de la série, rien de « nouveau » ne se sera passé. Il serait même malaisé de soutenir que l'épisode puisse motiver le coup de feu du suicide. Par contre, dans cet épisode de deux heures, les auteurs semblent s'amuser à déconstruire systématiquement nombre de conventions antérieures propres à la série elle-même. Recourant à l'artifice narratif de cet être étrange qui permet à J.R. de visualiser ce qu'aurait été l'univers de Dallas sans sa présence maléfique⁷³, le feuilleton va ainsi nous proposer une suite de séquences où les personnages de *Dallas* nous sont présentés dans des trajectoires, voire des personnalités radicalement différentes de celles auxquelles 14 saisons d'écoute nous avaient habitués. Il y a un effet extrêmement déroutant de voir ainsi Gary le faible devenir subitement un homme aux succès professionnels et sentimentaux éclatants; le bon, le loyal et vertueux Bobby se transformer en joueur compulsif lâche, veule et irresponsable. Ces diverses séquences intégrant d'ailleurs des effets de surprises ou de clins d'œil⁷⁴. Ce qui est mis ainsi à nu, c'est, bien sûr, la confusion entre acteur et personnage qui supporte toute fiction, mais aussi l'infini et l'arbitraire des possibles narratifs dans un tel univers. Nous assistons avec les auteurs à l'évocation de tous ces « téléromans » auxquels nous avons échappé. Cette activité autoparodique prendra une tournure véritablement jubilatoire dans cette séquence déjà évoquée où Sue Ellen joue le rôle d'une actrice. Non seulement y réintroduit-on l'univers de la télévision dans la télévision et même des conditions de production de la fiction téléromanescque, mais cette séquence présente une habile caricature de l'écriture romanesque et de ses procédés tels qu'ils furent mis en œuvre dans les centaines d'épisodes de *Dallas*. Par une série étourdissante de retournements de situations, cette séquence joue littéralement avec la perception du spectateur pour qui rien ne peut plus être tenu pour définitif. Dans un premier temps, Sue Ellen y est présentatrice vedette au faite de sa notoriété (perception valorisante de la situation du personnage : +) mais qui se voit contrainte de laisser la place à une plus jeune compétitrice (retournement : la situation apparemment heureuse est, en fait, malheureuse : -). Un recul de caméra nous montre que tout cela n'est qu'une

⁷² D'une durée de deux heures au lieu d'une, l'épisode final mettait par exemple en scène un personnage d'ange-démon permettant de se rendre invisible et d'entrevoir une réalité alternative.

⁷³ Notons qu'il s'agit donc d'une situation d'uchronie par rapport à un univers premier qui est déjà fictif par lui-même.

⁷⁴ Ainsi, dès que la logique du retournement simple (le bien en mal, le mauvais en bon) devient trop prévisible, d'autres variations apparaissent comme la surenchère : Cally, femme malheureuse avec J.R., aurait pu être... encore beaucoup plus malheureuse avec un autre; Cliff, l'éternel perdant semble gagner et même subitement devenir... président des États-Unis (relançant sur le mode parodique la proximité de *Dallas* avec la mythologie « kennedienne ») ou les compromis : Ray aurait été plus minable (professionnellement) et plus heureux (familialement), etc.

situation d'un téléroman qui se tourne et que, si Sue Ellen quitte la série, c'est pour un projet de film plus valorisant (retournement de situation : +), sauf que ce projet de film se révèle dès les minutes qui suivent un projet bidon qu'elle doit rejeter (retournement : -), alors que son mari lui annonce avoir abandonné son emploi pour pouvoir la suivre lors de son tournage (situation aggravée : -). Mais leur nouvelle liberté professionnelle leur semble finalement une occasion inespérée de vivre quelques moments de leur bonheur conjugal (retournement : +)⁷⁵.

La pragmatique ludique du téléroman

Au terme de ces quelques digressions, le succès exceptionnel de *Dallas* nous semble redevable de divers facteurs, de nature et d'effets complémentaires. La situation économique particulière du marché des biens culturels et le recours à un univers basé sur un imaginaire qu'on a parfois pu qualifier d'universel auront pu aider à la diffusion internationale de la série. L'inscription de cette thématique dans des codes nationaux, la présence d'une sensibilité très ponctuelle à l'« air du temps », dans un produit à la mouture technique et formelle rehaussée, rend probablement compte d'une partie de son succès dans les publics nord-américains et occidentaux. Mais l'appréciation de cette série par un public qui la perçoit pourtant largement comme caricaturale et sans grande vraisemblance nous conduit à souligner la singularité de son rapport au spectateur. À l'instar de toute production feuilletonesque, *Dallas* doit tenir compte de la relative prévisibilité de ses agencements et de ses effets sur la nature de l'attente du spectateur. Loin de nier cette dimension, la série semble au contraire avoir réussi à la prendre en charge sur le mode d'une relation proprement ludique qui nous fournit peut-être quelque indication pertinente sur les tendances à l'œuvre dans la culture médiatique contemporaine.

⁷⁵ On notera également dans cette séquence la mise en abîme de l'action de l'extradiégétique sur l'univers diégétique : Sue Ellen, désireuse de quitter le téléroman où elle joue, celui-ci doit prévoir une péripétie impliquant sa disparition de la diégèse.

***E.R.*, laboratoire narratif**

Depuis quelques années déjà, le panorama des recherches dans le domaine de la production culturelle s'est élargi pour, peu à peu, y inclure davantage le phénomène des séries télévisées. Certes, dès le déploiement moderne des industries culturelles et sous l'impulsion du groupe de l'École de Francfort, nombre d'études avaient pointé l'importance de cette production symbolique sur l'imaginaire social. Mais, au-delà du rôle de défricheur, de la pertinence de leurs intuitions et des incitations à les poursuivre, la majorité de ces recherches abordait la culture télévisuelle essentiellement en tant que phénomène global. Ainsi, par rapport aux fictions télévisées, nombreux furent les travaux qui se sont attachés à évaluer les impacts idéologiques de leur représentation du monde, des rapports sociaux, familiaux et interpersonnels. Cependant, les thématiques propres à certaines séries, leur travail formel au niveau de la construction audiovisuelle, la prise en charge du rapport pragmatique lié à la diffusion télévisée ne semblent avoir guère figuré parmi les orientations prioritaires de ces recherches. Une ampleur croissante et la volonté d'ajouter des analyses ponctuelles de certaines séries importantes caractérisent les travaux actuels du secteur. De telles monographies permettent d'évaluer la dynamique de *conformité* et de *singularité* qui traverse toute production sérielle. Ou, en d'autres mots, la tension entre le respect de certaines logiques propres au « genre » et les modalités par lesquelles chaque série parvient néanmoins à marquer sa spécificité dans le marché audiovisuel du moment.

Largement anglo-saxon dans un premier temps, plus récemment francophone, cet intérêt a franchi les étapes classiques de la reconnaissance culturelle : travaux de recension de la part de passionnés et de fans (qui, depuis quelque temps, sortent de l'anonymat grâce au support Internet), compilations et premiers ouvrages panoramiques sur le phénomène (histoires, encyclopédies) et, enfin, l'analyse spécifique de certaines des œuvres selon diverses perspectives (sociologique, esthétique, communicationnelle). De tels indicateurs attestent que les séries télévisées semblent avoir réellement acquis leur droit de cité dans le champ des « intérêts académiquement admissibles ». Ouverture au sein de laquelle les quelques notes qui suivent entendent s'inscrire.

Stratégies narratives et stratégies d'analyse

Dans le panorama des productions télévisées de ces dernières années, la série américaine *E.R.* (pour *Emergency Room*) s'est rapidement fait remarquer au niveau international pour la qualité de son élaboration thématique et formelle. Elle constitue surtout un cas exceptionnel pour qui s'intéresse à la dimension des *formats* narratifs.

E.R.

Titre québécois : *Salle d'urgence*¹

Titre français : *Urgences*

Série feuilleton : pilote : 90' et 158 épisodes de 44' (en 2002).

Diffusion aux États-Unis : NBC depuis septembre 1994.

Créée par Michael Crichton.

Producteur : Warner Bros.

Producteurs exécutifs : Michael Crichton, John Weels.

Diffusion en France : France 2, depuis juillet 1996.

Tableau 8-1 : La série *E.R.*

D'entrée, une précision s'impose : les observations qui suivent ne visent pas à rendre compte de cette série au niveau de ses propos (par exemple *la vision du monde* véhiculée, l'image et la représentation du corps médical) ni de son style (rythme des plans, jeu sur la profondeur de champ, virtuosité de certains mouvements, travail de la trame sonore). Bien que ces deux dimensions mériteraient assurément des études appropriées, l'objectif de cette analyse se situe ailleurs. Deux perspectives motivent la démarche. Il s'agit, d'une part, de souligner l'éventail des *stratégies narratives* qu'offre le format de la série mixte² dans le cadre de la production télévisée. Le second objectif découle du premier : tenter d'*élaborer et de tester un outil* (un mode de schématisation) qui permette d'appréhender au mieux les dimensions les plus significatives de ces stratégies narratives en action.

On le sait, l'analyse de tout objet requiert des outils d'appréhension adaptés à l'aspect visé. Étudier les formes et l'impact des structures narratives que nous avons déjà désignées comme « polytramées³ » nécessite donc l'identification de critères appropriés au format de ces productions. La schématisation et le découpage à la base de la plupart des recherches sur les narrations à prédominance audiovisuelle

¹ La loi de la concurrence médiatique s'appliquant en force dans le domaine des productions sérielles, deux ans après le début du succès d'*E.R.*, une chaîne télévisée québécoise proposera, dès 1996, sa propre série *Urgence* en réponse au succès de *Salle d'urgence* (version traduite d'*E.R.*) qui, la même année, s'affichera *Urgences* en France!

² Sur la définition de la « série mixte », voir le chapitre 6 du présent travail : *Le genre et le format. Note pour une catégorisation des « séries » télévisées.*

³ *Ibid.*

s'appuient généralement sur des paramètres techniques (le plan) ou sémantique (la séquence). Dans la perspective privilégiée ici, la notion de « fenêtre narrative » (*narrative window*) telle que développée, entre autres, par Marie-Laure Ryan nous servira de point de départ : « *I would call "window" a group of images transmitted by the same camera. If the camera goes off-line and control is transferred to another camera, a window-shift occurs*⁴. »

Cette première perception qu'en propose l'auteure doit se comprendre comme métaphore. En effet, *la fenêtre* (l'écran pour d'autres qui veulent ainsi souligner la parenté de cette formulation avec la production multimédiatique et la modélisation par « page-écran ») désigne une portion du défilement narratif, soit *la narration comprise entre deux ruptures dans l'ordre diégétique*. Une rupture diégétique se manifeste lorsqu'il est demandé au spectateur (au lecteur) de « sauter » d'un cadre diégétique défini par un espace-temps à un autre : « [...] *the concept of window refers to that part of the reference world of a story which can be shown without referential break*⁵ ».

Cette notion d'écran se démarque donc du *plan*. En effet, si un changement de plan peut entraîner un changement de fenêtre narrative et si une fenêtre narrative peut se construire sur un seul plan, *tout changement de plan n'implique pas de facto, une alternance de fenêtre*. La portion narrative comprise au sein d'une fenêtre articule la plupart du temps un enchaînement de multiples plans. La *séquence* semble intuitivement plus proche de ce que veut désigner la « fenêtre narrative ». La séquence, malgré la latitude de son emploi dans plusieurs recherches, désigne la plupart du temps une *portion de la diégèse*, découpée selon une unité d'action inscrite dans un déroulement global. Mais, là encore, si la fenêtre narrative peut couvrir une séquence narrative dans sa globalité, toute fenêtre ne répond pas forcément à ce critère. En effet, une séquence (la « séquence de la fuite », par exemple) peut se voir tressée d'extraits de séquences parallèles ou analeptiques. Chacune de ces alternances signifiant le passage d'une fenêtre à une autre. Toujours dans cette perspective, la notion de fenêtre ou d'écran ne correspond pas davantage à celle de *la focalisation*. Un changement de focalisation peut entraîner un changement de fenêtre, mais une fenêtre narrative peut comprendre une alternance de focalisation (le fugitif et ses poursuivants dans l'exemple cité) sans pour autant rompre l'unité spatio-temporelle du niveau diégétique proposé.

Le découpage plan par plan d'un épisode de l'émission *E.R.* aurait sans doute permis d'intéressantes observations sur sa structure formelle. La vivacité

⁴ Marie-Laure Ryan : « On the Window Structure of Narrative Discourse », *Semiotica*, 64, 1/2, 1987, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

du rythme et le jeu d'alternance des cadrages montrent en effet toute l'attention apportée à l'opération du montage. Néanmoins, l'ampleur d'un tel découpage n'aurait été que d'un faible apport pour étudier la singulière intrication narrative que propose cette émission. De même, un découpage selon les séquences narratives, s'il est approprié dans la plupart des séries monotramées (ou s'en rapprochant) s'avère ici peu opérant. En effet, le seul repérage des séquences narratives qui s'échelonnent au sein d'un épisode ne permettrait guère de rendre compte ni de leur intrication mutuelle, ni des effets produits par cette dernière.

En proposant ce critère de découpage des fictions, la visée première de M.-L. Ryan était surtout de pouvoir opposer les modèles de narration plus traditionnels (dans lesquels l'éventail des fenêtres narratives se voyait réduit) à certaines œuvres plus contemporaines⁶ dont la structure s'avérait davantage « *multi-window narrative* ». Elle ne se proposait cependant pas d'analyser *les implications et les modalités* de ce foisonnement de perspectives dans la narration.

Pour essayer de rendre compte des choix et de leurs effets potentiels, bref des stratégies narratives propres à ce type de fiction, un autre protocole de schématisation des *narrative windows* s'avère nécessaire. Il doit être à la fois plus aisé⁷ dans sa lecture et plus affiné dans son appréhension de la section.

Nous proposons donc de tester une schématisation du tissu narratif basée sur les consignes suivantes :

1. L'épisode sera découpé chronologiquement selon la succession des différentes fenêtres narratives qu'il propose. Sur le même axe (horizontal) s'inscriront les pauses publicitaires. Les sections, (les fenêtres) seront numérotées dans leur ordre de succession.
2. Un axe vertical alignera (dans l'ordre de leur apparition) les différentes trames narratives sur lesquelles repose l'intrication complexe du niveau sémantique de l'épisode. Une trame narrative est définie selon la proposition avancée auparavant : *la trame narrative réfère à un ensemble de séquences construisant une suite événementielle possédant sa propre logique et ses étapes, disposant donc, à elle seule, des critères attachés au récit en tant que tel*⁸.

⁶ Des récits tels que *Les Faux-Monnayeurs* (Gide), *Le sursis* (Sartre), *Le château des destins croisés* (Calvino), *L'emploi du temps* ou *La modification* (Butor), par exemple.

⁷ La mise en application des procédures de schématisation proposées par M.-L. Ryan s'avère rapidement assez lourde et malcommode dès que le nombre des intervenants prend quelque ampleur.

⁸ En réalité, il s'agit d'une définition (« *a process involving a certain cast of characters* ») écartée

3. Un indice pointera l'inscription d'une section dans une trame narrative. Il est possible qu'une section (les événements présentés au sein d'une fenêtre narrative) participent de plusieurs trames narratives; les indices pouvant ici se cumuler verticalement.

4. Les indices se déclineront selon les paramètres suivants :

a) + / - : selon que les événements de la fenêtre concernent surtout (+) ou de manière plus discrète (-) une trame. Il s'agit là d'une perception davantage d'ordre quantitatif (la place occupée par la trame dans la section) que qualificatif (l'importance de l'événement sur le déroulement de la trame).

b) [,], [] : Les crochets seront utilisés pour désigner ce qui semble débiter une nouvelle trame ([), la première mention d'un développement potentiel d'une trame en soi; ce qui semble clôturer une trame amorcée antérieurement (]) ou ce qui semble se constituer en trame autonome, ouverte et clôturée au sein d'une section ([]).

5. Enfin, les sections seront chronométrées.

L'analyse proposée ici porte sur un épisode de la série. *La vie continue* fut diffusé en français au Québec au mois de janvier 1996. Malgré la relative latitude dans la construction de chacun des épisodes de la série (sur laquelle nous reviendrons), *La vie continue* n'est en rien un épisode se démarquant significativement du standard moyen offert par la série. Nous répartirons les quelques observations qui suivent selon les dimensions thématique, syntaxique et pragmatique.

Au niveau thématique

Salle d'urgence n'est certes pas la première production télévisuelle reliée à l'univers hospitalier. Elle s'inscrit dans une tradition longuement établie et qui, dans l'univers de la critique télévisée, correspond quasi à un genre en soi. Le « *soap hospital* » possède dorénavant ses grands classiques depuis les *Doctor Kelby* et autres produits semblables, jusqu'aux plus récents succès de *St Elsewhere*, *China Beach*, *Chicago Hope*, en passant par des productions aussi diversifiées que *M.A.S.H.*, *Docteur Sylvestre* ou *Médecins de nuit*.

par M.-L. Ryan dans son étude (*op. cit.*, p. 64) et qui marque la distance que nous prenons avec sa perspective. Ici encore, il faut avoir à l'esprit la distinction entre trame et péripéties évoquée au chapitre 6 (*Le genre et le format. Note pour une catégorisation des « séries » télévisées*). On pourrait même ajouter que la schématisation permettrait justement de les distinguer ou de souligner comment une trame peut devenir péripétie au sein d'une autre trame.

La qualité scénaristique de la série a été soulignée par plusieurs observateurs⁹. Ils auront mis en avant l'importance du travail de documentation à la base de la série. Ce sera l'occasion de rappeler la formation médicale de l'auteur à Harvard, le réalisme des anecdotes glanées dans les salles d'urgence de tout le pays, l'authenticité du vocabulaire et des techniques¹⁰.

On l'a mentionné, notre perspective ne se situe pas tant au niveau thématique que de son traitement syntaxique et de ses impacts pragmatiques. On peut cependant remarquer au passage l'opportunité du cadre choisi pour le format de la série mixte. Par nature, le service des urgences propose au scénariste une série de cas affichant des caractéristiques appréciables : ils sont diversifiés, se doivent d'être traités simultanément et (habituellement) s'étendent sur une courte période. Cette situation, où l'on voit se côtoyer des histoires courtes et d'intérêt professionnel (ici autour des multiples patients avec des histoires longues et d'ordre sentimental autour du personnel stable) semble bien être une constante des séries télévisées mixtes. La salle d'urgence s'inscrit ainsi aux côtés d'autres lieux pourvoyeurs privilégiés d'anecdotes professionnelles comme le bureau d'avocats (*L.A. Law*), le commissariat de police (*Hill Street Blues*), voire le salon funéraire (*Six pieds sous terre*).

Même si nous aurons à y revenir plus en détail, on peut déjà, à ce stade, signaler la dynamique particulière qui relie le spectateur à telle mise en scène. Les entrevues menées par Sabine Chalvon-Demersay le montrent à nouveau : un jeu subtil de tensions entre l'ordinaire et l'extraordinaire se trouve à la base des identifications spectatoriennes dans ce type de format fictionnel. Comme les patients victimes d'incidents qui débarquent aux urgences, le spectateur passe de l'ordinaire de son quotidien à l'extraordinaire d'un milieu et à des situations exceptionnelles pour lui. Dans un mouvement de régulation inverse, les réalités humaines qui habitent et travaillent les opérateurs (médecins et personnel soignant) de ce monde hors du quotidien insisteront sur les dimensions *ordinaires* de leur vie privée rejoignant par là la quotidienneté des téléspectateurs.

⁹ Voir notamment : Sabine Chalvon-Demersay, « La confusion des conditions, une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, n° 95, CNET/Hermès Science Publication, Paris, 1999, p. 235-283; Martin Winckler, « Urgence », *Les nouvelles séries américaines et britanniques 1996-1997*, Alain Carrazé et Martin Winckler [éd.], Huitième art / les Belles Lettres, Paris, 1997 et Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Éditions du CÉFAL, Liège, 2000.

¹⁰ Authenticité renforcée par l'utilisation régulière de véritables soignants des urgences comme figurants dans la série télévisée.

La dimension syntaxique

Les premières constatations

Le découpage de l'épisode montre vingt-neuf « fenêtres narratives ». Ce décompte exclut la salve de brefs rappels qui ouvre l'émission et dont chaque plan pourrait, à la limite, être considéré comme une fenêtre distincte¹¹. Les fenêtres se répartissent autour de quatre pauses publicitaires. L'espace entre deux pauses publicitaires n'est pas stable, il tend à s'allonger au fur et à mesure que l'épisode avance¹². La variation du nombre de fenêtres, elle, affiche un rythme alterné : 8-6-8-6.

Annexe 1 : Tableau 8-2 : E.R. (*La vie continue*)
Découpage des fenêtres et des trames narratives

La durée des fenêtres varie largement

Le tissu narratif de cet épisode semble tressé autour d'un nombre important de trames. Autrement exprimé, on peut dire que les événements rapportés dans cette narration viennent alimenter un nombre considérable de microrécits (Benazzi), même s'ils restent en constante interrelation. Identifier ces trames peut entraîner quelques hésitations quant à leur nombre et leur désignation mais sans jamais affecter réellement le sens et la portée des observations qui suivent.

Le tableau permet également de confirmer une des modalités annoncées : les événements d'une fenêtre peuvent concerner plusieurs trames narratives et, dans le cas de fenêtres plus complexes, il est même possible d'affiner le dispositif de schématisation et de baliser le déroulement interne de la diégèse par un parcours fléché. La dixième fenêtre est exemplaire à ce sujet. Cet exemple permet d'ailleurs de mesurer la spécificité de la perspective proposée ici par rapport aux découpages classiques, qu'ils soient formels ou séquentiels. En effet, cette portion de l'épisode, qui ne comporte pas moins de trente-quatre plans, serait difficilement identifiable en termes de séquence narrative comme telle (nous y reviendrons) mais alimente pas moins de cinq trames narratives.

Annexe 2 : Tableau 8-3 : E.R. (*La vie continue*)
Découpage de la fenêtre narrative n° 10

¹¹ Ainsi que les brefs extraits du prochain épisode qui suivent la cinquième pause publicitaire.

¹² Soit, respectivement, des durées de 4'17", 6'41", 7' 21", 11' et 11'26".

Tout en demeurant dans une continuité temporelle et au sein d'un même cadre, le spectateur recevra diverses informations qui contribueront à alimenter certaines trames en cours et même d'en ouvrir une nouvelle. L'attention est surtout attirée à l'introduction d'une péripétie supplémentaire dans la vie du service: l'infirmière Hattaway annonce en grande pompe à son équipe l'arrivée de matériel longtemps attendu par le service. Ce nouveau chariot d'intervention, ultérieurement, entraînera la jalousie des autres services et une « mission périlleuse » pour récupérer le bien convoité. L'importance de ce sujet dans la fenêtre est identifiable par l'ampleur de sa présence (80 % du temps alloué à la fenêtre). Cependant, le plan rapide qui ouvre la fenêtre montre discrètement un Doug en train de chercher, bâton de golf à la main, un crotale toujours en liberté (trame V). Après la présentation d'Hattaway, l'image nous rappelle que le reptile n'est toujours pas retrouvé (trame V), l'interruption de Chan nous ramène à la rivalité implicite avec Carter (trame 1), la discussion entre Mark et Suzan réinscrit leur conflit latent (trame 5) et cette fenêtre s'achève sur une altercation énervée entre le Dr Benton et une infirmière du service (trame 9).

La nature des trames et leur équilibre

La plupart des trames présentes semblent bien pouvoir se ranger en deux grandes catégories suivant la nature des intrigues qui les traversent. Certaines trames s'organisent essentiellement autour de l'agir professionnel des personnages en présence alors que les autres privilégient les ressorts liés à leur vie privée (avec une prédilection pour la dimension sentimentale). Ce critère d'ordre thématique ne joue évidemment pas de manière exclusive et encore moins tranchée. Il désigne par contre la perspective dominante au sein des événements construisant une intrigue, selon que l'intérêt narratif est davantage lié aux défis de l'agir professionnel (malgré ses répercussions sur les relations humaines) ou sur les tribulations des vies privées (affectées régulièrement par les événements d'ordre professionnel). Il s'agit donc ici d'une démarcation de *perspective*, plus précisément que de thématique. À ce niveau, déjà, deux remarques peuvent être apportées.

On ne peut pas noter un important déséquilibre entre ces deux catégories de trames dans l'épisode. Au contraire, la dizaine de trames professionnelles (numérotées ici en chiffres romains) sont entrelacées d'à peu près autant de trames privées (en chiffres grecs). Cet équilibre semble également respecté en ne retenant que les trames les plus lourdes dans chacune des deux catégories.

Mais la caractéristique importante, celle qui ressort surtout de cette première répartition d'ordre thématique, se rapporte à leur déroulement. Toutes les trames professionnelles sont des trames « complètes » : elles offrent (même

à l'état elliptique) un déploiement narratif qui les rend autonomes en elles-mêmes. En d'autres termes, elles s'amorcent et se clôturent dans le cadre même de l'épisode, se constituant ainsi en véritables minirécits et relèvent donc de la dimension « *série* » de cette émission de « *série mixte*¹³ ». À l'inverse, les trames d'ordre privé s'avèrent plus amples que l'espace de l'épisode lui-même. La plupart ont été amorcées auparavant et se poursuivront ultérieurement. De ce fait, elles relèvent davantage de la dimension *serial* de cette série mixte¹⁴.

Le recours au découpage selon le critère des fenêtres narratives permet également de relever, puis d'analyser, différents paramètres des stratégies narratives utilisées dans la conception des séries mixtes. Notamment au niveau de l'amplitude des trames, de leur espacement et du *tressage*.

L'amplitude

L'*ampleur* d'une trame peut se mesurer à sa *durée* dans le cadre de l'épisode, mais également au *nombre de fenêtres* requises pour son exposition. La moyenne pour les trames présentes dans l'épisode analysé est de 3,2 fenêtres par trame. Quelques trames se moulent quasi à cette amplitude moyenne (c'est le cas, par exemple, des trames 7, 9, 10 et IX). Mais de nombreuses trames s'écartent significativement de cette moyenne, dans un sens ou l'autre. Un certain nombre de trames sont plus « *sobrement* » traitées en une ou deux fenêtres. Certaines de ces fenêtres, il est vrai, soit ne consistent qu'en de furtifs rappels de trames antérieures ou en cours (trames 4, 11, 12), mais d'autres trames, autonomes, peuvent n'être présentées qu'en deux fenêtres (trame IV). Certaines scènes d'une fenêtre peuvent se constituer en « *quasi-trame* ». Il en va ainsi de la trame II, mais le meilleur exemple du procédé est sans doute ce clin d'œil des auteurs (à la fenêtre 12) qui nous fait croiser ce préposé qui conduit une patiente déguisée

¹³ Ceci appelle deux précisions. D'une part, signaler ce qui peut paraître comme des exceptions : les deux plans brefs insérés dans le défilement du pré-générique et se rapportant à des opérations antérieures. Mais, le fait que ces trames ne se poursuivent pas dans l'épisode en cours montrent bien que leur fonction est davantage signalétique (du contenu de la série) que narrative. D'autre part, il va de soi que les trames que nous « *clôturons* » d'un crochet ne peuvent l'être que dans la mesure où elles ne seront pas reprises ultérieurement. Telle présupposition se base non seulement sur la connaissance acquise par la fréquentation de la série (ces trames ne sont quasi jamais poursuivies), mais également par le fait, d'ordre discursif lui, que le schéma narratif déployé par la trame a accompli les cinq étapes requises et que toute « *suite* » potentielle ne sera sans doute qu'une forme de réactivation par une nouvelle mise en intrigue. (À cet égard il faut rappeler que, par nature, les patients des services des urgences n'y sont présents qu'un laps de temps relativement restreint, avant d'être dirigés vers d'autres services).

¹⁴ On pourrait aussi, pour poursuivre ces remarques, préciser encore qu'on relève, parmi ces trames *serial*, une trame proprement sentimentale (3), trois trames insistant sur l'impact des relations interpersonnelles sur la vie professionnelle (4, 9, 10), deux trames misant sur l'impact de la vie professionnelle sur la vie interpersonnelle (5 et 6) ou encore, que l'épisode se ouvre avec six trames entamées et se clôture avec six trames en cours (six trames anciennes, moins une fermée, plus une autre, ouverte), que deux trames ne jouissent ici que de très brèves allusions, rappels discrets de trames en latence (7, 11).

en Viking et nous avertit : « Ne me demandez rien ! ». Une « trame » (potentielle) vient de nous glisser sous les yeux et nous n'en saurons rien de plus.

À l'autre extrémité, quatre trames comportent six ou sept fenêtres et, parmi les deux plus fournies, on retrouve une trame *feuilleton* (1) et une autre, autonome, qui donne son titre à la série (VI). Une trame, rappelons-le, n'est pas lourde du seul fait de sa fréquence, son poids narratif peut également provenir de la durée de certaines de ses fenêtres. C'est le cas de la trame I qui est présentée en une seule fenêtre mais accapare une durée de près de quatre minutes. Il en va de même pour les fenêtres 16 et 24.

L'espace

Outre le nombre de fenêtres narratives utilisées pour mener une trame à terme, le mode de schématisation proposé ici permet également d'en évaluer l'espace. Cet aspect, mesure de la scansion selon laquelle se livre une trame au spectateur, n'est pas sans incidence au niveau proprement pragmatique comme nous aurons l'occasion de le souligner ultérieurement. Les fenêtres narratives qui constituent une trame peuvent être très rapprochées (c'est le cas de la trame VIII qui se livre en deux fenêtres séparées seulement par une autre fenêtre) ou, au contraire, très éloignées (les deux fenêtres de la trame IV semblent même vouloir encadrer l'épisode en entier, telles les signes d'une mise entre parenthèses. Certaines trames proposent une scansion relativement régulière comme la trame VI dont les fenêtres se livrent par intervalles de deux ou trois fenêtres. D'autres, à l'inverse, procèdent par bonds très irréguliers : la trame V (dite *du crotale*) se répartit d'abord sur cinq fenêtres quasi consécutives puis ne revient qu'après un intervalle de neuf autres fenêtres et une pause publicitaire.

Le tissage

Même du seul point de vue « syntaxique », les dimensions de l'ampleur et de l'espace ne suffisent guère à rendre compte du traitement des trames narratives dans une série mixte. La façon dont elles s'interpénètrent (leur tissage mutuel) nous semble mériter d'être analysée. Sans entrer dans les détails, il est possible de « polariser » l'éventail des possibilités et de noter comment certaines trames semblent :

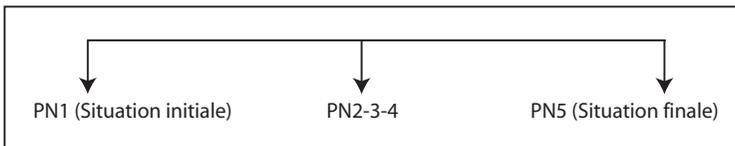
- davantage *autonomes* dans la mesure où les événements qui les constituent ne renvoient et n'alimentent que secondairement les autres trames qui partagent l'espace de l'épisode. C'est le cas, par exemple des trames I, IV ou VIII.
- davantage des *trames-tremplins* dans la mesure où leurs propres péripiéties semblent secondaires (–) par rapport aux trames qu'elles

servent à nourrir (+), comme dans le cas des trames II ou IX.

- davantage *équilibrées*, comme pour le cas des trames III, V ou VI dans lesquelles la portée des événements présents se répartit autant au niveau autonome qu'à celui de tremplin.

Cet aspect du tressage pointe un des défis de l'analyse des séries mixtes au niveau de leur structure narrative. Un exemple suffira à en montrer la complexité. Si l'on s'en tient au schéma nodal proposé par Jean-Michel Adam pour l'analyse du récit, un épisode au complet de *E.R.* pourrait aisément remplir les conditions liées aux 5 propositions narratives exigées. Soit un schéma du type :

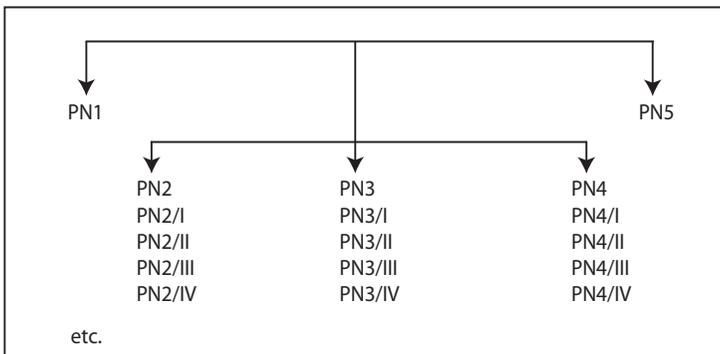
a. Structure globale :



Pour le *schéma quinaire*, PN1 correspondrait ici à « Un intervenant hors de l'Urgence » ou « l'Urgence en rythme de fonctionnement *normal* ». PN 2-3-4 seraient essentiellement (pas exclusivement) constituées des patients et de leurs malheurs (PN2 : irruption des patients, PN3 : actes d'intervention et PN4 : succès ou échec de l'intervention. PN5 verrait la fin d'un *chiffre* de travail et le retour à la vie privée, ou le retour de l'Urgence à un rythme plus normal (ou tout aussi agité).

b. Structures particulières :

Comme dans tout récit, il est possible de retracer des microrécits dans le récit central et, dans notre cas, il serait tout aussi possible de raffiner le schéma ci-dessus de la manière suivante :



c. La fenêtre narrative :

Si nous quittons le seul niveau du découpage propositionnel pour essayer de l'articuler avec celui des fenêtres narratives, il est alors possible de mettre au jour la complexité du dispositif de tressage du niveau syntaxique. Ainsi, par exemple, la construction particulière de la 12^e fenêtre pourra s'identifier de la façon suivante :

$$\text{Fn12} = (\text{PN2/6+}) + (\text{PN4/III-}) + (\text{PN3/V-}) + (\text{PN2/VII-}).$$

Ce qui, en d'autres termes, signifie : le contenu événementiel de la 12^e fenêtre narrative (FN 12) contribue à la deuxième proposition narrative (PN2 = élément déclencheur : proposition d'un nouveau poste au Dr Green), de la 6^e trame (la relation délicate au sein du couple Green), et ce, de manière importante (dans le temps alloué : +), tout en contribuant aussi à la trame III (*L'embolie*) dont on apprend ici, mais secondairement, l'issue heureuse (-), et ainsi de suite.

Les lignes qui précèdent ne se sont attachées qu'au seul niveau des fenêtres narratives et de leur traitement dans le cadre d'un épisode, notamment en regard de leur nombre, leur durée, leur ampleur, leur espacement et le tressage qui les réunit. Mais le succès de la série s'explique sans doute également par des qualités formelles que les approches traditionnelles du récit audiovisuel permettraient d'analyser en détail. Ainsi, le rythme de l'émission a souvent été souligné pour le nombre élevé de plans, des réparties en saccades, mais aussi une certaine « densité » de l'image présentant régulièrement une simultanéité d'événements significatifs en avant et en arrière-plan. Tempo soutenu autant par la composition de l'image¹⁵, les trames musicales soignées¹⁶, ou la chorégraphie de certains mouvements de caméra étonnants¹⁷.

La dimension pragmatique :

Tout format narratif comporte des incidences au niveau de son appréhension. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner certains des enjeux que le format de la série mixte ouvrait au niveau de sa réception¹⁸. Il s'avère donc pertinent

¹⁵ Par exemple, le jeu de reflets entre des scènes de vie et de mort dans la porte de la patiente atteinte de cancer.

¹⁶ Musique triomphante à la réussite d'une opération, compatissante lors du décès de la patiente atteinte de cancer, musique d'harmonica pour la séquence burlesque du chariot à récupérer.

¹⁷ Ce savoir-faire formel trouve son pendant dans nombre de détails soigneusement mis en tension au niveau scénaristique (Mark Green mange lorsque l'avenir de Carter est évoqué, ce sera en mangeant que son propre avenir sera évoqué; l'épisode débute sur des remarques « machistes » du Dr Green et s'achève sur une remise à sa place, c'est bien l'écran de présentation que Chan parvient à rétablir en équilibre contrairement à Carter qui annonce le *renversement* de situation dans cette trame, etc.).

¹⁸ Voir le chapitre 6 : *Le genre et le format. (Note pour une catégorisation des « séries »*

d'essayer de repérer les choix stratégiques opérés par la série *E.R.* à ce niveau. Faute de place, nous n'aborderons ici que deux de ces aspects : la composition et l'agencement du « menu narratif » au travers des trames en présence.

La composition : les trames et leur visée

Dans sa description de la série, Winckler nous avertit : « Ce qui est vertigineux dans *E.R.*, c'est l'accumulation des histoires, parfois très sèches dans leur brièveté, parfois pesantes du poids de souffrance ou de malheur que les gens trimbalent avec eux, parfois hilarantes, parfois stupéfiantes. », ajoutant un peu plus loin : « *ER.* est une série pédagogique¹⁹ ». Ce que pointe cette constatation, partagée par plusieurs observateurs de la série²⁰, c'est bien *la variété dans le mode d'appréhension proposé* des trames présentes. Il ne s'agit plus ici de leur traitement formel mais de leur « visée ».

Les multiples trames qui s'entremêlent ou alternent au sein de *La vie continue* affichent différentes « tonalités ». Visiblement, la portée de ces trames, l'effet recherché par l'auteur à travers elles, varie largement. Certaines surprennent, choquent ou font rire. Tel effet ne semble pas lié à la seule marge subjective de la réception, mais se laisse également retracer dans les modes de traitement des intrigues suivant certains modèles de genres culturellement établis. Sans vouloir proposer une nomenclature exhaustive, et en tolérant une certaine latitude dans leur dénomination, il est possible d'en relever quelques exemples au niveau des trames professionnelles.

La séquence d'ouverture de l'épisode, on l'a vu, propose un récit complet en soi. Le thème (une intervention mouvementée lors d'un accident sur une autoroute), les ingrédients (foule et confusion, danger, déplacement hélicoptère), mais surtout le traitement formel (montage saccadé, grande variété de plans brefs, trame sonore soignée, etc.) inscrivent cette trame dans la tradition des films d'action²¹ et procurent à cette fenêtre-incipit une dimension phatique importante.

L'embolie pulmonaire autour de laquelle se construit la trame III est l'occasion pour l'émission de nous initier aux possibilités techniques de l'apparoscopie. La portée pédagogique de cette trame est mise en évidence par le scénario qui voit

télévisées).

¹⁹ Voir Martin Winckler : « Urgence », *Les nouvelles séries américaines et britanniques, 1996-1997*, op. cit.

²⁰ Voir, entre autres, Sabine Chalvon-Demersay, « La confusion des conditions, une enquête sur la série télévisée *Urgences* », op. cit.

²¹ Sans doute plus apparentée à *M.A.S.H.* (Altman) qu'à *Mission impossible*.

les deux jeunes stagiaires se faire initier au procédé²². L'ignorance que partage le spectateur moyen avec ces deux personnages, la visualisation de l'opération sur écran moniteur (véritable mise en abyme), le commentaire simultané (en voix-*off*) des intervenants seniors, rapprochent quelque peu cette portion de l'émission du modèle des documentaires.

La trame importante qui justifie le nom de l'épisode porte sur les dimensions éthiques d'une intervention médicale dans le domaine de l'euthanasie. Débat de société. L'analyse de la construction de cette trame au travers des sept fenêtres où elle se développe a pu montrer la volonté d'y déployer les étapes d'une exposition argumentative. Nous reviendrons plus en détail sur la construction de cette trame.

La visée de la trame dite « des chariots », quant à elle, se démarque nettement par sa charge humoristique. Légèreté des enjeux, ruses relationnelles et quiproquo des situations certes, mais également mimiques codées des comédiens, appui musical de circonstance qui nous ramènent au beau temps de la comédie burlesque.

Deux autres trames possèdent une charge humoristique. La recherche du crotale égaré, pour drôle qu'elle puisse apparaître (à nous, spectateur), est cependant traitée davantage sur le mode du récit de suspens.

Si la rivalité entre les deux jeunes stagiaires pour se faire remarquer (trame 1) entraîne également le rire du spectateur à certaines occasions, elle est davantage construite selon les ressorts habituels de la comédie de situation. Dépôt d'une tension sous forme d'alternative (fenêtre 2 : Carter ou Chan ?), engagements vers une résolution (6, 7, 10 : Carter semble décidément en meilleure posture), retournement (16) et morale conclusive (22).

Concentrée en deux fenêtres relativement denses et proches (13-15), l'irruption de ce jeune adolescent vengeur dans le service des urgences crée une tension dramatique d'autant plus importante qu'elle laisse le spectateur (comme les intervenants) sur un questionnement du contexte social à l'origine de telles situations.

Si nous ajoutons à ce premier relevé la plupart des trames sentimentales qui, par définition, relèvent du *soap opera*, on peut se rendre compte que l'épisode analysé propose au spectateur un panorama en réduction des principaux genres

²² Non seulement expriment-ils leur désir d'y assister, mais encore se font-ils explicitement interpellé (comme nous) : « Venez voir! ».

fictionnels. Toutes les séries mixtes et même tous les épisodes de la série *E.R.* n'affichent pas nécessairement un éventail de visées narratives d'une telle ampleur. Mais l'exemple de l'épisode analysé ici laisse deviner les stratégies possibles basées sur la mise en avant de certaines trames, la cohabitation des trames, le dosage et l'alternance des affects recherchés. Stratégies de l'agencement des trames entre elles.

L'agencement des trames

Une pareille multiplication des trames narratives, au sein d'un épisode aux dimensions habituelles, présentait d'évidence de sérieux défis au niveau de sa réception. De fait, le risque d'une complexité, voire d'une confusion qu'entraînerait une telle « surcharge » de fils narratifs aura longtemps fait hésiter les producteurs face à ce genre de projet. L'analyse de la « prise en charge » du téléspectateur dans la conception des épisodes de la série s'avère donc particulièrement opportune.

Derrière l'hétérogénéité des trames entrelacées, un principe d'unité se laisse deviner : chaque épisode en effet, est construit autour d'un quart de travail au service des urgences. L'épisode débute avec l'arrivée d'un membre du personnel soignant aux urgences et s'achève au terme de la période de travail avec le retour à la vie privée extérieure à l'hôpital. Cette construction, non seulement propose une unité au niveau thématique (une journée de travail), mais établit un parallélisme intéressant avec la situation du spectateur qui dans son parcours télévisuel va entrer dans cette émission et en sortir pour une autre à la fin de l'heure. Ce détail vient s'ajouter aux autres remarques en ce sens et montre le soin mis par la production pour prendre en charge la posture du spectateur. Le spectateur quitte son quotidien et s'introduit dans cet univers avec un membre du personnel; avec les patients, il vivra l'angoisse de situations qui peuvent nous arriver; on lui explique certains éléments de cet univers comme le font les mentors pour leurs internes; le spectateur vit la même frustration que les urgentologues de voir défiler des patients et des drames dont les tenants et aboutissants lui échapperont souvent²³. En même temps que le personnel, le spectateur quittera cet univers pour réintégrer son environnement familial.

Cette volonté d'ajuster le menu narratif au format propice à sa réception se laisse encore retracer à certains procédés d'homogénéisation. Parmi ceux-ci, la « mise entre parenthèses » : le dépôt et la reprise de marques thématiques ou formelles, inversées, au début et au terme de l'épisode. Au niveau événementiel, on vient de le signaler, nous entrons aux service des urgences avec Mark Green et

²³ « Fidèle à la réalité – chaque médecin voit de nombreux patients dans une même journée. Il les voit à plusieurs reprises, est interrompu, repart, revient, etc. – le déroulement de chaque épisode laisse un sentiment de frustration qui s'apparente à celui des soignants ». Martin Winckler, *op. cit.*, p. 167.

nous en sortons (fenêtre 29) avec le Dr Benton. Au niveau formel d'ailleurs, cette dynamique est finement reprise dans les échos de plans semblables : le premier plan est celui d'une double porte d'ambulance, le dernier celui de la double porte du salon de Benton²⁴. Au niveau thématique, d'autres renvois sont repérables comme nous l'avons déjà relevé²⁵. Même la gestion des trames peut s'aligner sur cette volonté de baliser l'épisode. Ainsi, dès les premières minutes, la 4^e fenêtre propose brièvement une amorce de trame (*le fou aux draps*) qu'on ne retrouvera, tout aussi brièvement, que dans l'antépénultième fenêtre.

Les grandes variations relevées au niveau du traitement des trames narratives et de leur durée, leur ampleur, leur espacement ou encore leur tressage se justifient en grande partie par la portée pragmatique recherchée.

La visée phatique de la première fenêtre narrative s'impose tant au point de vue thématique que formel. Microrécit complet en lui-même, cette fenêtre est également la plus longue de toute l'émission. Scène d'extérieur à grand déploiement, ambulance, accident sur l'autoroute congestionnée, déploiement des forces de police et de pompier, héliportage, sa facture est impressionnante : montage au tempo vif, cadrage de divers plans d'actions simultanées, trame sonore chargée. Ces caractéristiques lui assurent une portée d'incipit en forme de véritable coup de poing : l'attention ne peut qu'être éveillée. Non seulement cette section établit-elle en force le contact, mais elle lui notifie à nouveau certains éléments du contrat de lecture établi par la série, tant au niveau formel de sa facture qu'au niveau thématique. En effet, cette séquence parvient à mettre en scène le spectaculaire et la dimension humaine, l'expertise professionnelle et les tensions personnelles (elle parvient à insérer deux brefs rappels de trames plus personnelles : le cadeau offert par Suzan, traces de deux relations amoureuses déçues et la préoccupation de Carter pour son choix de carrière). Cette fenêtre conclut donc la première section de l'émission qui se donne pour priorité de « calibrer » le spectateur au produit et à ses caractéristiques. Elle s'inscrit à la suite de la très brève séquence de plans rapides résumant chacun l'état des trames en cours.

Le corps de l'épisode est constitué de quatre grandes sections balisées par les pauses publicitaires. La gestion narrative des trames semble y répondre à une double logique. Une logique d'*intrication* d'abord, qui, au nom d'un principe d'économie narrative, tente de poursuivre plusieurs trames dans une même fenêtre narrative (la majorité des fenêtres comportent ce que nous avons appelé des « trames-tremplin »). Cette logique d'intrication se double d'une logique de *répartition*

²⁴ Ces deux plans de portes (à l'extérieur du service) ne sont évidemment pas sans rappeler la véritable scansion des doubles portes du service que l'on pousse sans arrêt.

²⁵ Les remarques déplacées du Dr Green en ouverture.

visant à assurer la portée et gérer les effets d'une trame. Ainsi, la succession des trames laisse facilement entrevoir un principe d'alternance : un problème personnel (la carrière du Dr Green : 12) est suivi d'une menace surprenante (13), l'agonie d'une cancéreuse (23) fait place au burlesque de l'expédition aux chariots perdus (24), etc. Alternance du drame au sourire, du défi professionnel à la tension interpersonnelle, du geste à l'émotion, qui tente de balancer la nature des affects sollicités.

Telle cohabitation des trames n'a de sens, évidemment, que si chaque trame parvient à assurer sa portée, sa visée, qui peut avoir ses exigences propres au niveau du rythme. Par exemple, l'efficacité dans la gestion de la trame du crotale échappé apparaît nettement dans le découpage que propose le tableau. La trame se répartit sur cinq fenêtres (8-9-10-12-22). Dans un premier temps (fenêtre 8), elle occupe le devant de la scène (le spectateur assiste au motif d'ouverture de la trame : la consultation d'un adolescent qui amène avec lui le crotale qui l'a mordu et les réactions apeurées du personnel). Immédiatement après (fenêtres 8 et 9 et 10), la trame se poursuit, mais sur un mode mineur (inserts brefs, en arrière-plan d'une scène plus importante sur les recherches entreprises). Ce ne sera qu'à la 22^e séquence, après un intervalle de plus de 20 minutes comportant notamment deux pauses publicitaires, et alors qu'il a été soumis entre-temps à l'émergence de cinq nouvelles trames narratives, que le spectateur renouera avec l'« histoire » du crotale. Cette répartition particulière des séquences aura pour effet d'atténuer le souvenir de cette trame toujours en suspens, autant chez le spectateur que pour les personnages submergés par le flot de nouvelles interpellations professionnelles. De ce fait, à la découverte inopinée du reptile, le spectateur sursautera de la même façon que le jeune Carter dans l'épisode, parce qu'il aura été placé dans une posture relativement identique²⁶. Le fait que cette trame se clôture sur la découverte et non pas la capture de l'animal confirme bien cette visée.

Le drame de la jeune femme en phase terminale de cancer (trame VI) s'inscrivait dans une perspective quasi argumentative du débat de société autour de la mort assistée. Telle visée exigeait l'exposition des divers aspects en jeu, appelait un temps de réflexion. L'analyse de la construction de cette trame au travers des sept fenêtres où elle se développe montre la volonté d'y déployer les étapes d'une exposition argumentative.

Annexe 3 : Tableau 5-4 : E.R. (La vie continue)

Découpage de la trame narrative n° 6

²⁶ Il s'agit donc davantage d'un effet de surprise que de suspens, même si la dénomination de « *film de surprise* » n'existe pas. Par ailleurs, l'efficacité du procédé se confirme par le maintien de l'effet de surprise auprès de spectateurs, même lors de reVISIONNEMENTS ultérieurs!

L'étalement ample de cette trame permet d'exposer, mais surtout de « vivre avec » les divers aspects impliqués dans telle prise de décision. Les événements retenus et présentés ont essentiellement une portée « informationnelle » : leur fonction première est d'ajouter au fur et à mesure les données nécessaires pour justifier un choix dans ce champ encore controversé. Cette dramatisation *étalée* prend alors tout son sens dans l'ellipse de la décision attendue puisque la décision du Dr Green (Pn4 de cette trame) nous restera à jamais inconnue²⁷.

Le rôle des pauses et le « viol pragmatique »

Dans cette perspective de « gestion pragmatique » des trames, un aspect demeure encore trop souvent négligé dans les différents travaux d'analyse : le rôle des pauses publicitaires. Or, dans le cours du visionnement, la pause elle-même se comporte en quelque sorte comme une fenêtre narrative²⁸ : elle impose une rupture forte entre les univers diégétiques auxquels le spectateur se voit soumis. L'impact potentiel de telles ruptures peut être pris en charge par le réalisateur. Plusieurs observateurs de la scène médiatique nous avaient déjà rapporté l'intégration de cette réalité dans la phase d'écriture de certaines séries²⁹. Évidemment, la présence de pauses publicitaires au sein de l'épisode peut varier selon les contextes de diffusion. Certaines chaînes ou pays, comme certains supports (la reprise en DVD, par exemple) n'y ont pas recours. De ce fait, la pause publicitaire ne peut être réellement considérée comme facteur constitutif de l'épisode, ni de son analyse. Que la diffusion d'un épisode intègre ou non la publicité importe moins que le fait qu'à l'origine sa conception ait tenu compte de ces interruptions. Quelques indices permettent de repérer les logiques qui accompagnent l'insertion des quatre pauses publicitaires présentes dans l'épisode analysé³⁰.

Les quatre pauses ne s'intercalent jamais entre deux fenêtres d'une même trame. De ce fait, elles n'interrompent jamais « une trame en cours », mais se

²⁷ Comme à ses collègues, ce qui vient confirmer ce que nous disions sur la posture mise en place pour le spectateur. Par ailleurs, dans la ligne du phénomène d'agencement, il n'est pas inutile de relever le jeu d'échos contraires entre la remarque de la patiente « Tirez-moi dessus » qui suit de peu le passage où un jeune cherche à abattre un autre jeune qui vient de se faire *tirer* dessus.

²⁸ Il serait, bien entendu, plus exact de mentionner que la pause publicitaire est composée de multiples « fenêtres narratives », mais elles partagent la caractéristique de s'opposer au récit dont elles interrompent le cours. En ce sens, elles constituent une *section* du visionnement. C'est davantage cette homogénéité de rupture que nous voulons souligner ici.

²⁹ Voir Ignacio Ramonet, *Le chewing-gum des yeux*, Éd. Moreau, Paris, 1980.

³⁰ Faute de place, nous ne pouvons nous étendre ici sur les dimensions strictement commerciales de l'insertion des pauses (leur positionnement, la durée de l'espace entre deux pauses, leur amplitude, les liens entre les produits commerciaux et les thématiques de l'épisode), mais uniquement sur leur prise en charge dans les enjeux narratifs.

faulent dans un changement de trames³¹.

Les deux fenêtres qui encadrent la pause publicitaire affichent un hiatus important. Celui-ci peut relever autant de la thématique que de la visée des trames ainsi séparées. La première pause s'aligne avec le générique formel de l'épisode. Elle est précédée de deux sections que nous avons déjà mentionnées : un pré-générique visuel et sonore et une fenêtre en forme de microrécit. La présence du générique identificateur (nom de la série, de l'épisode et des auteurs) aux côtés de la pause, se justifie pleinement puisque l'insertion de cette délimate clairement deux espaces : à l'extérieur de l'hôpital et à l'intérieur du service des urgences lui-même où se déroule l'entrée du Docteur Green accompagnant la civière au service des urgences.

Ce qui caractérise les trois autres pauses publicitaires, c'est sans doute la rupture de visée des fenêtres qui les enserrant. Toutes trois suivent des fenêtres au contenu dramatique très chargé. La rupture qu'elles opèrent chaque fois joue donc vraisemblablement sur la charge émotionnelle proposée. La deuxième pause intervient à la suite de la 9^e fenêtre qui expose au spectateur le drame de cette jeune femme condamnée par le cancer. Au retour de la pause, c'est une tout autre trame qui s'ouvre sous nos yeux, dont on a signalé la visée « burlesque ». Dans ce passage, la pause joue un rôle de sas (violent d'une certaine manière) et intervient dans le mouvement d'alternance et de balance des affects recherchés par l'agencement des trames. Il n'est donc pas surprenant de constater que la dernière pause (P4) intervient de manière semblable en se positionnant à nouveau entre deux fenêtres de ces mêmes trames (23 et 24), mais dans une chronologie inversée. De même, la 15^e fenêtre qui a laissé le spectateur sous le choc de ce très jeune adolescent qui a tenté de tuer par balle un rival dans l'enceinte même du bloc opératoire fera place, à la suite de la troisième pause, à une trame où la rivalité professionnelle sera traitée sur le mode plus léger du *sitcom*.

L'importance pragmatique du phénomène de la pause dans les séries conçues en fonction de leur insertion se laisse donc pressentir. Pour s'en convaincre, il n'est que d'imaginer l'épisode sans l'espace de ces pauses, sans, justement, les pauses qu'elles obligent³². Le rythme s'en trouverait affecté, soit par un effet de saturation (tempo vif trop soutenu entre les fenêtres 1 et 20), soit par une cohabitation probablement trop antinomique (entre les fenêtres 9 et 10, 15 et 16, 23 et 24). Nous ne disposons malheureusement pas de données comparatives précises sur

³¹ Même si, entre les fenêtres 9 et 10, une trame se poursuit très discrètement en arrière-fond.

³² Umberto Eco a déjà souligné comment, même défilée à la vitesse rapide par la pratique des enregistrements magnétoscopiques, la pause publicitaire joue son rôle par la violence de la rupture entre le thème des images, leur vitesse et, surtout, l'obligation des gestes de la part du spectateur.

la réception de la série, avec ou sans pauses publicitaires. Par contre, certaines pratiques semblent significatives à cet égard. La série conçue dans le cadre des réalités du marché télévisuel américain propose en moyenne 44 minutes de récit. En regard d'une grille de programmation télévisuelle, ce format prévoit donc un espace publicitaire de 12 minutes environ. En tant que tel, le format de 44 minutes est malcommode à gérer pour un responsable de grille de programmation qui aime scander ses émissions aux heures ou aux demi-heures. Il est alors plus simple de combler l'espace par un court-métrage, un dessin animé ou un court-métrage. À moins d'imaginer d'autres subtilités... De se rendre compte, par exemple, que deux épisodes sans pauses publicitaires, mais accolés l'un après l'autre, proposaient un format proche de celui d'un long-métrage! Ainsi, lors de sa diffusion sans pauses publicitaires (en 1999, du moins) par la chaîne française France 2, on pouvait visionner deux épisodes de *E.R.* d'affilée et sans pauses. Non seulement le tempo initialement conçu entre les sections d'un épisode se voyait ainsi bousculé, mais l'adéquation des rythmes événementiel et pragmatique que nous avons soulevée plus haut disparaissait. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de certaines des réactions de ce public, décrivant telle « surcharge événementielle », un bombardement quasi insoutenable d'affects, bref, une « exagération sensationnaliste » de la série³³!

Ouvertures conclusives

Les notes qui précèdent conduisent à quelques remarques en guise d'« ouvertures conclusives ».

Sur la série *E.R.*

L'analyse proposée ci-dessus ne reposait que sur un seul épisode de cette série qui s'est poursuivie des années durant. Aussi conforme cet épisode puisse-t-il être aux standards de la série, la valeur des observations en reste largement affectée. Ceci étant, les écarts potentiels entre des épisodes viendraient confirmer une des données les plus significatives de l'analyse. En effet, il n'est guère malaisé de deviner comment le type de construction narrative mise au jour permet (et encourage?) une grande variété de composition des épisodes en jouant sur la modulation des composantes internes. Modulation quantitative (le nombre de trames en présence) tout autant que qualitative (les types de trames et leurs imbrications singulières).

³³ Les cinéphiles fustigent à juste titre le véritable viol culturel des chaînes de télévision qui se permettent des insertions publicitaires lors de la diffusion d'un long-métrage, véritable « *saucissonnage contre nature* » d'une œuvre engendrant une situation de réception totalement étrangère à son projet initial. De même, il y aurait lieu de poursuivre la réflexion et de s'interroger plus sérieusement sur l'incidence de la suppression de telles pauses au sein de produits qui ont été conçus en fonction de leur présence. Une telle remarque ne peut que stimuler à nouveau l'étude de l'impact du médium (plus exactement du cadre institutionnel créé autour d'un support technique) sur les pratiques narratives.

Ce potentiel modulable, la série y aura eu largement recours et une analyse longitudinale de son parcours au fil des saisons nous la révélerait en tant que véritable « laboratoire narratif ». Qu'il suffise, ici, d'évoquer deux exemples.

Plusieurs épisodes de la série n'ont pas hésité à se présenter sous un format diamétralement opposé à celui que nous venons de schématiser. Leur construction, essentiellement monotramée (le plus souvent, dans une perspective sentimentale ou strictement interpersonnelle), se déroulait à l'extérieur du Cook County Hospital et s'attachait au devenir d'un seul des personnages récurrents³⁴. Exceptionnels, ces « épisodes solo » (pour reprendre l'expression proposée par Winckler) n'en rythmaient pas moins la programmation coutumière de la série.

Un autre épisode est devenu célèbre dans les annales de la production télévisée. En effet, l'épisode *Ambush* (Embuscade) a été filmé et diffusé en direct durant la saison d'automne 1997. Le prétexte était relativement simple : une équipe de télévision débarquait dans le service des urgences du Cook County Hospital pour un reportage *live*. L'émission à laquelle assistait le téléspectateur n'était nulle autre que le reportage en train de se faire. Au-delà de la prouesse et des défis techniques que posait ce projet unique (répétitions nombreuses, problèmes techniques ou de jeu), c'est à un véritable exercice métaréflexif que se prêtait la série. En effet, ce qui se mettait ainsi en scène à travers l'œil de la caméra mobile, soulignait plus que jamais la posture du spectateur. Les questions du reporter sur les actes techniques, les interviews et les éclaircissements demandés sur leur comportement étaient bien ceux que nous nous posions. De même, les portes qui se fermaient devant la caméra lors de certaines opérations ou les gestes d'impatience, pouvaient être les attitudes réservées à un visiteur, même privilégié. Ce jeu adroitement balancé entre confidences inhabituelles et drames qui nous échappaient plus que de coutume stigmatisait aussi de manière saisissante l'emprise déterminante du modèle narratif dans notre appréhension de la réalité (fictionnelle, dans ce cas-ci) : le récit nous « résistait ».

Sur la grille

La notion de « fenêtre narrative » semble bien être opérationnelle dans cette perspective d'analyse des fictions audiovisuelles polytramées. Là où les modes classiques de segmentation et de schématisation pouvaient s'avérer trop lourds ou relativement inopérants, une codification des fenêtres narratives permet de

³⁴ Ce fut le cas avec l'infirmière Hattaway prise comme otage dans un hold-up, le Dr. Benton (*Middle of Nowhere*) lors d'un remplacement dans une bourgade du Mississippi, de Mark Green en visite chez ses parents éloignés ou encore de Doug Ross, sauveteur providentiel d'enfants coincés dans des égouts.

mesurer nombre des paramètres investis. Le nombre et la nature des trames, leurs visés et leurs agencements, bref leur « gestion narrative », semblent bien pouvoir être ainsi identifiés avec quelque pertinence. Pédagogiquement, au cours de diverses saisons de programmation télévisée, ce mode de schématisation nous aura permis de souligner la « signature personnelle » propre à chacune des fictions proposées, d'en jauger les stratégies narratives mises en place et leurs enjeux.

Sur le genre : la série mixte et le médium télévisé

Si les narrations polytramées sont relativement exceptionnelles en dehors du médium télévisé, le format de la série mixte lui semble bien exclusif. Cette singularité laisse supposer un ajustement étroit du produit culturel aux contraintes et aux spécificités du médium. Plusieurs facteurs pourraient jouer en ce sens.

Le développement de la série mixte repose, à l'instar de la plupart des productions sérielles continues, sur une fidélité du consommateur. Cette fidélité est largement favorisée par l'accessibilité du support télévisuel. Celle-ci ne réside pas uniquement dans la banalisation du récepteur au sein de nos sociétés occidentales, mais également par son accessibilité immédiate qui ne requiert aucun engagement personnel supplémentaire (de déplacement ou d'achat, par exemple) à chaque nouvelle occurrence (chaque épisode).

La nature même du matériau sémiotique mis en jeu par la technique télévisée (celle de l'image sonorisée) permet une « efficacité » énonciative et descriptive que le scriptural à lui seul ne peut offrir. L'efficacité pointée ici ne renvoie bien évidemment qu'à la dimension temporelle de la réception. Là où de multiples chapitres exigeant temps et attention soutenue auraient été nécessaires, la perception globale de l'image tolère plus aisément les sauts fréquents de trames narratives.

Ainsi jumelées, les deux remarques qui précèdent permettent de comprendre les potentialités du format standard de la plupart de ces émissions (44 minutes) qui offrent au consommateur un produit incomparablement plus « économique » au niveau de son propre investissement que ce que peuvent offrir d'autres supports médiatiques tels que la scène théâtrale, la salle de projection, le livre ou la publication quotidienne. Telle constatation ne peut qu'encourager à poursuivre l'analyse des spécificités pragmatiques des différents supports médiatiques actuels.

Images du récit

Tableau 8-2 : E.R. (La vie continue). Découpage des fenêtres et des trames narratives.

	0	1	P1	2	3	4	5	6	7	8	9	P2	10	11	12	13	14	15	P3	16	17	18	19	20	21	22	23	P4	24	25	26	27	28	29	P5				
TRAMES																																							
Durée	3'	4'	1'	1'								3'	Z	52"	1'	36"	55'	53"	1'	3'	3'	1'	1'	1'	57"	04"	Z	55"	3'	3'	1'	2'	2'	2'					
1	33"	47"	15"	25"	02'	32"	33'	46"	21'	46"	16'	04"	05"								+																		
-					+			-	-																														
*																																							
3																																							
4						+					+												+																
5																																							
6															+																								
*																																							
I																																							
Urgence (Autoroute)																																							
7																																							
Carter Suzanne (Amour déçu)																																							
Urgence																																							
II																																							
(Ventre gonflé)																																							
III																																							
Urgence (Embolie)																																							
IV																																							
Urgence (Fou sous le drap)																																							
V																																							
Urgence (Le crotale)																																							
VI																																							
Urgence (Cancer terminal)																																							
X																																							
Les nouveaux chariots																																							
Urgence (Une Viking)																																							
VIII																																							
Urgence (Jeunes de gang)																																							
IX																																							
Urgence (Hockey)																																							
XI																																							
Doug et une ex-amie																																							

Tableau 8-3 : E.R. (*La vie continue*). Découpage de la fenêtre narrative n° 10.

	TRAMES	10
	Durée	2'05"
1	<i>Avenir de Carter</i>	-
-	<i>Avenir de Chan</i>	
*	Urgence X	↑
3	<i>Doug et l'administratrice</i>	
4	Marc et Suzan (<i>Le respect</i>)	+
5	Benton et sa mère (<i>Sa disponibilité</i>)	
6	Mark et sa femme (<i>Choix de carrière</i>)	
*	Urgence Y	
I	Urgence (<i>Autoroute</i>)	
7	Carter Suzanne (<i>Amour déçu</i>)	
II	Urgence (<i>Ventre gonflé</i>)	
III	Urgence (<i>Embolie</i>)	
IV	Urgence (<i>Fou sous le drap</i>)	↓
9	Benton et l'infirmière	+
V	Urgence (<i>Le crotale</i>)	
VI	Urgence (<i>Cancer terminal</i>)	↓
10	<i>Les nouveaux chariots</i>	[+ --] ↑
VII	Urgence (<i>Une Viking</i>)	
VIII	Urgence (<i>Jeunes de gang</i>)	
IX	Urgence (<i>Hockey</i>)	
11	<i>Doug et une ex-amie</i>	

Tableau 8-4 : E.R. (*La vie continue*). Découpage de la trame narrative n° 6.

F.N.	Événements	Portée dramatique	Schéma narratif
9	Introduction du cas : une femme de 36 ans atteinte du cancer au sein se trouve en phase terminale. Augmenter la morphine pour soulager la douleur pourrait entraîner sa mort. Sa demande : « <i>Pitié, laissez-moi mourir</i> ».	* Tensions entre la vie (jeunesse) et la mort, entre soigner ou aider à mourir. * Les coordonnées du dossier sont résumées (au spectateur) via l'infirmière qui l'accompagne.	PN2 Irruption du problème
11	Le Dr Green informe la patiente des trois possibilités offertes par la médecine (un catéter, la section du nerf, le recours à la morphine) et leurs limites. (Une défaillance respiratoire serait à craindre à la suite d'une dose plus forte de morphine). Face à la demande de « <i>Ne plus avoir mal</i> », la réponse « <i>n'est pas si simple</i> ». Il se résoud à ajouter quelques médicaments sans augmenter la dose de morphine.	* Exposé didactique sur les alternatives (techniques) médicales. * Renforcement de la tension entre la demande et la réponse.	PN3 (1) P r e m i è r e réponse : essayer
14	Le traitement s'avère inefficace et la douleur de plus en plus forte. Elle insiste « <i>Tirez-moi dessus</i> ».	* Mise en perspective de la tension entre deux attitudes possibles : l'impuissance (légale) ou l'humanité (illégal).	PN3 (2) Échec du traitement
17	La patiente semble aller un peu mieux. On apprend qu'elle a déjà fait ses adieux à son mari et à sa fille avant d'entrer à l'hôpital. La douleur reprend de plus belle : « <i>S'il vous plaît : tuez-moi</i> ».	* Confirmation de la lucidité de la jeune femme qui est « prête » à ce qu'elle demande.	
21	Le Dr Green consulte sa collègue sur l'attitude à prendre : « <i>Que ferais-tu?</i> » « <i>Je n'en sais rien</i> ».	* Dans l'entretien avec sa collègue Suzan, le spectateur assiste à un rappel des données techniques et déontologiques en la matière. * Aucune décision particulière n'est explicitement prônée.	PN3 (3) Faux espoir
23	La patiente semble plongée dans un coma douloureux. Par la fenêtre, on aperçoit un enfant jouer dans la cour de l'hôpital. Le Dr Green la quitte.	* Le traitement plastique (plan avec jeux de reflet dans la fenêtre de la porte, trame sonore soignée) renforce la portée dramatique entre la vie joyeuse (dehors) et la mort imminente.	PN3 (4) Rappel des d o n n é e s contextuelles
25	La patiente est morte. Le rapport nous apprend qu'il s'agit d'une « défaillance respiratoire ». « <i>La vie continue Mark</i> »!	* La cause mentionnée laisse bien croire à une intervention de la part du Dr Green, mais le spectateur, tout comme les collègues, ne le sauront jamais. Cela demeurera sa décision personnelle.	PN5 « Résolution » du problème initial

Partie 4 : *Supports du récit*

Les ruses du photo-roman contemporain

Photo-roman : une paralittérature de la paralittérature?

Soulignera-t-on assez l'effet paradoxal qu'occasionna l'introduction de la notion de paralittérature dans le champ des études culturelles? Conçue dans une volonté de reconnaissance des spécificités et des enjeux d'un domaine aux marges des balises institutionnelles, elle aura cependant cautionné cet écart évaluatif que des décennies de recherches et de polémiques n'auront pas réussi à contourner définitivement. Aborder la paralittérature semble encore, pour une large part, impliquer un a priori de justification.

L'univers des productions culturelles n'en demeure pas moins travaillé par les mouvances sociales et leurs effets. Déboitements dans le jeu du tissu social, mouvements d'émulation, interpellations des créations et effets de mode s'articulent dans cette dynamique particulière qui constitue l'essence du *marché des biens symboliques* analysé depuis quelques décennies déjà¹. Au sein même de l'espace paralittéraire, subsistent ainsi des écarts évaluatifs et des hiérarchies dont l'évolution demeure un objet de recherche privilégié. Certains secteurs se sont peu à peu dotés des signes extérieurs propres à la reconnaissance institutionnelle : les chroniques spécialisées, les colloques, recherches, essais, revues savantes, prix, enseignements universitaires viennent dorénavant cautionner les produits et les acteurs sociaux impliqués (auteurs, lecteurs et chercheurs). Si, par exemple, le roman policier se trouve désormais bien installé au sein de ces pratiques², il n'en va guère de même pour l'ensemble des phénomènes relevant du domaine paralittéraire: aux yeux de l'opinion – tant académique que publique – le photo-roman occupe une position résolument peu valorisée. Une « paralittérature de la paralittérature », en quelque sorte.

S'interroger sur les causes de cette disqualification culturelle conduit rapidement à pointer l'uniformité de sa production, que stigmatise une indigence au niveau de la réalisation. Même en signalant l'existence de photos-romans dans les sphères du récit policier et d'espionnage ou à des fins pédagogiques, voire

¹ Sur ce point particulier, on consultera notamment les textes fondateurs de Pierre Bourdieu : « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, 1966, n° 246 ; « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. XXII, Paris, 1971.

² Avec des exemples étonnants de franchissement des espaces institutionnels. Le cas des écrits de Pennac est significatif à cet égard : passant rapidement de la collection *Série noire*, à celle des prestigieuses couvertures chamois de Gallimard pour s'autoriser ensuite un saut dans le métatextuel le temps d'un essai.

publicitaires, le constat est évident : l'industrie photo-romanesque se cantonne encore largement dans la thématique du récit sentimental. Les diverses études qui se sont consacrées au phénomène ne pouvaient que constater l'ampleur inégalée de ce qui se nomme souvent le « modèle italien du photo-roman³ ». Pour beaucoup donc, l'anathème lapidaire de Barthes aura clos le débat : « le photo-roman serait condamné à ressasser sans originalité ni véritable expressivité la ritournelle d'un topo sentimental des plus simplistes »⁴. Cette prégnance thématique aura produit un singulier amalgame et, dans le langage courant comme dans les études culturelles, le phénomène photo-romanesque renvoie désormais à un *genre* de récit plutôt qu'à l'organisation singulière de matériaux d'expression qui définit un *médium* dans son irréductibilité propre.

Un parcours de la production photo-romanesque n'aurait pu que confirmer ce triste pronostic si, ces dernières années, diverses expériences, relativement isolées, n'obligeaient à réinterroger autrement le phénomène. Quelques œuvres de la décennie, notamment celles qui sont issues de la collaboration de Marie-Françoise Plissart (photographies) et de Benoît Peeters (scénario), s'affirment résolument en rupture de la production courante. Elles auront conduit la critique à redéployer autrement l'approche réflexive du médium photo-romanesque. Ce sera dans la lignée, désormais incontournable des travaux de Jan Baetens⁵ que ces quelques lignes veulent s'inscrire.

Pour une « matériologie » du photo-roman

L'étroitesse thématique et l'indigence de réalisation du photo-roman ne sont pas aisément explicables. Évoquer l'impact des exigences économiques de son industrie ainsi que les caractéristiques sociologiques de son lectorat ne sont que les leurres habituels à toute réflexion sérieuse sur le sujet. Ces deux données doivent être davantage considérées comme les éléments d'un processus circulaire. Ainsi positionnée, la question devient plutôt : *qu'est-ce qui aura empêché le photo-roman de s'adjoindre d'autres publics, de se donner d'autres exigences esthétiques?* Aux cotés des perspectives historiques et culturelles, la question de la nature même du photo-roman, sa couche matérielle, les bases de son expressivité, commence enfin à être prise en compte⁶.

³ Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, Larousse, Paris, 1979.

⁴ Roland Barthes, « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, notice, p. 59-60.

⁵ Ces quelques notes se sont régulièrement nourries – quoique très librement – des écrits de Jan Baetens. On trouvera une bonne introduction aux travaux de ce chercheur dans son ouvrage synthèse : *Du photo-roman*, Médusa-Médias et Les Impressions Nouvelles, Paris, 1992 ainsi que dans le recueil qu'il a dirigé avec Ana Gonzalez : *Le roman-photo*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996.

⁶ Nous nous inscrivons de ce fait à un niveau *matériologique* de la narratologie, celui que Philippe

C'est en Italie, dans l'immédiat après-guerre (1947) que le photo-roman est né, au croisement de deux traditions : le cinéma et la bande dessinée. Le legs du cinéma est multiple : outre ses caractéristiques techniques de reproduction photographique, c'est le *topos sentimental* du bonheur individuel en vogue dans la production cinématographique américaine d'alors que reproduira le photo-roman dans la foulée du succès des cinéromans. De la bande dessinée, par contre, le photo-roman croit pouvoir reprendre l'efficacité d'une technique de découpage et de présentation du récit⁷. Trop longtemps, on aura attribué essentiellement au parrainage d'une production cinématographique sentimentale, la rigidité des créations photo-romanesques. Peu se sont interrogés sur le poids réel du recours aux techniques d'expression propres à la bande dessinée. Or, pour mieux saisir la nature spécifique de l'expressivité photo-romanesque, il devient impératif de la comparer avec les caractéristiques de la bande dessinée.

Ce qui frappe dès l'abord, c'est à la fois l'écart de qualité des productions de ces deux médias et la relative proximité des moyens d'expression dont ils disposent. La bande dessinée a longtemps partagé avec le photo-roman cette confusion entre *genre* et *médium* que nous signalions plus haut – la bande dessinée devenant, elle, synonyme de récits d'aventures ou d'humour. Mais, à l'inverse de sa consœur, la bande dessinée s'est acquis ces dernières années une reconnaissance culturelle et académique qui venait entériner, aux côtés de la production standardisée, une réelle diversité thématique et esthétique. Cet écart se marque tant au niveau de la littérature critique, que dans ses rituels ordinaires : expositions, colloques et *merchandising*⁸.

Pourtant, les deux médias disposent d'un support aux bases relativement proches. Ainsi, et pour faire bref, tous deux ont recours à la page imprimée de format assez semblable; leur narrativité s'exprime à travers la séquentialisation d'une série de vignettes; ces images articulant une sémiotique complexe d'iconique et de linguistique.

La grande différence entre les deux médias réside bien évidemment dans la

Marion désigne aussi comme le niveau de la *médiativité* de la narratologie médiatique. Sur ce point, voir Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, Université catholique de Louvain, p. 61-87, ainsi que le premier chapitre du présent travail.

⁷ Voir : Philippe Sohet, « Le photo-roman ou le langage javellisé : Mine de rien, essai sur la violence symbolique », en collaboration avec Jean-Pierre Desaulniers, éd. Albert Saint-Martin, Montréal, 1982, p. 59-73.

⁸ Pour mesurer la dynamique de cette reconnaissance sociale, il n'est que de comparer l'écart entre les études de Boltanski et de Maigret à près de 20 ans de distance. Luc Boltanski : « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n° 1 ; Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, n° 67, Paris, 1994.

nature de la substance iconique: graphique d'une part, photographique de l'autre. Cette différence dans la nature de l'image engendre des conséquences multiples sur les modalités et les potentialités narratives. Les effets de la « prégnance lourde » d'un référent préexistant à l'image photographique sont nombreux. Parmi les plus évidents, citons la restriction des champs thématiques (science-fiction, *péplums* guerriers et reconstitutions historiques deviennent moins aisément accessibles) mais aussi la dominance du registre de l'expression réaliste (sur les possibilités du fantastique ou de l'onirique, par exemple)⁹. Les effets de cette différence s'inscrivent également sur l'organisation interne de l'image. Le tracé graphique de la bande dessinée peut se permettre de hiérarchiser les éléments figuratifs et il n'est pas rare d'épurer une surface pour mettre en valeur un détail (« oublier » les briques d'un mur pour mieux identifier une silhouette au loin, par exemple), de recréer, par simple décalage dans les coloris, des atmosphères (nocturnes notamment) qui autorisent une lisibilité inaccessible autrement¹⁰. En outre, la bande dessinée s'est très rapidement dotée de tout un registre de signes non figuratifs mais hautement signifiants comme ces « gouttes de peur », cette « corolle de petits traits d'étonnement » et autres du même acabit.

Pour évidente et cruciale qu'elle soit, cette différence dans la nature de l'image ne doit pas minimiser un autre saut qualitatif, au niveau de la composante linguistique cette fois. Comparer l'inscription de la lettre au sein de ces types de narration révèle au moins deux grandes fractures. L'une au niveau de la pratique, l'autre au niveau de l'essence même du matériau. Dans la bande dessinée, l'articulation de l'iconique et du linguistique ne relève pas de la simple juxtaposition, mais d'une dynamique plus complexe, plus graduelle, qu'il est sans doute plus approprié de désigner comme un phénomène d'« interpénétration ». Car l'iconique ne se réduit pas à la seule fonction représentative des éléments présentés dans la vignette, il « pénètre » le registre du linguistique et rend signifiants la forme des bulles, les appendices de raccords, le type de lettrage, son format, son épaisseur, sa disposition, etc.¹¹. La pratique du photo-roman traditionnel semble renoncer à ces dispositifs d'expression, le caractère de la lettre y est *mécanographiquement*

⁹ Il va de soi que, dans les notes qui suivent, nous envisageons le photo-roman dans sa production la plus courante. Effets de collages, trucages ou de travail de « postcaptation » sont possibles mais très rares ou, justement, inscrits dans le cadre d'un renouveau du médium que nous aborderons plus loin.

¹⁰ Ce que, dans une formule heureuse et documentée, Jan Baetens résumera : « À un niveau très général, on dira que là où l'image dessinée *produit* un référent de façon *analytique* (trait par trait, couleur par couleur), c'est *synthétiquement* (par l'exposition intégrale d'un fragment de pellicule) qu'une portion de réel est *reproduite* par le photographe »; « Du même à l'autre : pour une comparaison du roman-photo et de la bande dessinée », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 74, mars-avril, 1987, p. 92.

¹¹ De même on peut dire que le linguistique s'inscrit dans l'iconique et, surtout, l'oblige à être pensé en fonction du linguistique selon la longueur du texte à inclure afin de lui prévoir des espaces sémantiquement peu significatifs pour y apposer la bulle.

homogène et donc neutre, sans variation interne; la bulle se voit réduite le plus souvent à un simple angle de lignes, avec un appendice de forme unique¹² et une absence de couleur de fond. Ce choix n'est pas sans conséquence sur la narration et, ainsi que le soulignait déjà Yves Kobry : « En délestant ainsi le ballon, le P.R. [photo-roman] perd le bénéfice de sa dimension métalinguistique qu'implique sa substance iconique¹³ ».

L'autre grande distinction ne relève plus de la pratique, mais de la nature même des supports, elle ne concerne pas tant le registre du linguistique que le rapport entre les deux registres (linguistique et iconique). Dans le cas de la bande dessinée, les deux registres d'expression partagent une même origine : la trace graphique. Il y a homogénéité du matériau d'expression : lettres ou représentations de personnages et d'objets sont dessinées. Dans le cas du photo-roman, à l'inverse, les deux registres relèvent de deux procédés et deux matériaux distincts. L'impression mécanographique vient se surimposer à l'exposition chimique du cliché. Il y a dès lors rupture, hétérogénéité dans les matériaux d'expression. Et il est probable que cette distinction de nature soit à l'origine de la différence de pratique. En effet, rien, a priori, n'empêchait le photo-roman d'user des artifices graphiques au niveau de la lettre et de la « mise en bulle » de celle-ci¹⁴. Pourquoi alors une telle discrétion expressive à ce niveau? La pratique traditionnelle du photo-roman tend à réduire au minimum l'irruption de cette matière imprimée sur le matériau photographique. En soi, la coexistence de divers niveaux matériels n'est pas nécessairement un obstacle à l'expression narrative : le cinéma parlant allie image et son dans une volonté de recréation synthétique du réel¹⁵. Mais, dans le cas du photo-roman, tout se joue au contraire comme si le lettrage venait rompre l'illusion de la représentation photographique, la parasiter au lieu de la compléter comme dans le récit filmique. Alors que dans la bande dessinée, le contrat de lecture, d'emblée, soumettait le lecteur à la logique du graphique, avec le photo-roman, on assiste à un aller-retour incessant entre la « réalité » de la photo et l'artifice d'un système d'inscription du linguistique :

En s'efforçant de restreindre à sa plus simple nécessité l'emploi d'un système de signes surimposé à la transcription du verbal, le P.R. [photo-roman] manifeste sa volonté d'éviter l'usage trop apparent d'un code qui se donnerait pour tel. Il dissipe l'artifice pour accréditer la fiction¹⁶.

¹² Seules véritables variations, le photo-roman conserve l'appendice en formes de petites bulles (pour indiquer une modalité onirique) ou encore en forme d'éclair (pour les conversations téléphoniques).

¹³ Yves Kobry, « Le langage du photo-roman », *Revue d'esthétique*, n° 3-4 (« L'art de masse n'existe pas »), 1974, p. 176 (repris en 10/18, n° 903).

¹⁴ Il s'agira même d'une des marques d'écart que pratiqueront certaines productions du photo-roman actuel. Nous y reviendrons.

¹⁵ Le cas des trames musicales relève, il est vrai, d'une autre logique.

¹⁶ Yves Kobry, *loc. cit.*, p. 177.

Ces traits, caractéristiques de la couche matérielle à la base de l'expression du récit photo-romanesque, peuvent-ils rendre compte à eux seuls de la rigidité étroite de sa production? Certes non et, parmi certaines œuvres récentes qui visent à un renouveau du genre, on peut rencontrer des photo-romans qui ne se distinguent guère par une utilisation très différente de cette base expressive¹⁷. Par contre, il apparaît éminemment significatif qu'une large part de cette nouvelle production se caractérise précisément par une réflexion et une pratique quasi exploratoire des articulations entre les registres linguistique et iconique au sein de l'expression photo-romanesque.

Un florilège d'expériences

Sans prétention exhaustive et sans vouloir réduire la variété des productions actuelles aux quelques exemples présentés, il est néanmoins possible de repérer les principales stratégies actuellement mises en place pour aborder l'hétérogénéité matériologique dans le récit photo-romanesque.

Depuis longtemps, certains récits photographiques ont retravaillé les rapports du texte et de l'image dans la perspective de minimiser, en quelque sorte, les différences entre bande dessinée et photo-roman. De ces travaux, deux tendances principales émergent : celle de l'insertion et celle de l'altération.

La stratégie d'insertion. La tentation était puissante et nombreux sont les créateurs qui s'y essayèrent : peut-on « enrichir » le récit photo-romanesque en dotant le matériau linguistique des mêmes caractéristiques qu'il affiche dans le domaine de la bande dessinée? Les plus connus sont peut-être les courts récits de Gébé et Kenz (parus dans *Hara-Kiri*) et ceux de Bruno Léandri qui ont participé au succès de la revue *Fluide glacial*.

Le texte des dialogues s'y manuscrit, on joue de l'épaisseur et du caractère de la lettre, la bulle prend des contours signifiants. Dans la brèche ainsi ouverte, certains n'hésitent pas à ajouter également d'autres traits graphiques présents dans la bande dessinée (lignes de vitesse, nuages de déplacements, etc.). En réalité, ces multiples travaux viennent confirmer *a contrario* le motif de la discrétion iconique du texte qu'ils prétendaient dépasser. Car, loin d'étoffer le matériel photographique, les ajouts graphiques ne parviennent le plus souvent qu'à souligner et exacerber la coprésence de deux niveaux matériologiques distincts. Les récits en deviennent inévitablement caricaturaux. Profitant de cet état de fait et du glissement qu'il induit

¹⁷ Ainsi en est-il de *Chausse-trappes*, d'Edward Lachman et Elieba Levine, (avec une préface d'Alain Robbe-Grillet), Editions de Minuit, Paris, 1981.

dans le contrat de lecture, ce sera « tout naturellement » qu'ils s'orienteront, quasi sans exception, vers le genre humoristique et parodique.



Illustration 9-1 : Bruno Léandry, *La grande sieste*, 1996, vignettes 3:3 et 3:5. © Bruno Léandry et Audie éditions, 1996.

La stratégie de l'altération. Abordant le défi en inversant la perspective, certains auteurs comme Jean-Claude Claeys et Jean Teulé vont tenter de réduire la différence de nature des registres photographiques et graphiques. Dès les premiers épisodes de *Foolishbury* et *Magnum Song*¹⁸, Jean-Claude Claeys a travaillé à partir de photos, originales ou empruntées, et souvent collées. L'impression en noir et blanc, la grosseur du grain, les retouches manuelles et l'évidement de certaines surfaces, y rendent les traces graphiques moins étrangères.

¹⁸ Jean-Claude Claeys, « 1934 : A Raincoat Odyssey », (*À SUIVRE*), n° 6-7, Casterman, 1978; « East Side Story », (*À SUIVRE*), n° 8, Casterman, 1978; *Magnum Song*, Les romans (*À SUIVRE*), Casterman, 1981.



Illustration 9-2 : Jean-Claude Claes, 1934 :
A *Raincoat Odyssey*, 1978, vignettes 10 :13.
© Jean-Claude Claes et Casterman, 1978.

Si Claes semble avoir opté pour un travail sur l'effacement et l'élimination, Teulé, lui, privilégie davantage le détournement, le baroque de la surenchère d'effets. D'album en album, il aura mis au point un style unique dont il décrira la base technique au début de *Copy-rêves*¹⁹.

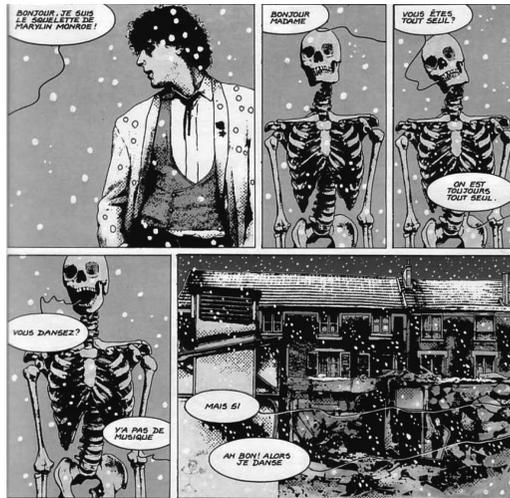


Illustration 9 -3 : Jean Teulé, *Filles de nuit*,
1985, vignettes 9 :1-5
© Jean Teulé et Glénat, 1985.

¹⁹ Jean Teulé, *Morsures*, L'écho des savanes / Albin Michel, Paris, 1982; *Copy-rêves*, Glénat, Grenoble, 1984; *Filles de nuit*, Glénat, Grenoble, 1985; *Gens de France*, Casterman, Tournai, 1988.

Avec lui, c'est un véritable camouflage de l'origine « chimico-imprimée » de l'image photographique qui résulte des opérations multiples. À force de jouer sur les collages, les sous- ou surexpositions, les passages au trichlore, les tirages photocopiés ou par ordinateur, les ajouts de trames, de couleurs, de traits graphiques, l'image acquiert un statut indéfini. La variété et la richesse des procédés lui permettent surtout de se moduler remarquablement sur une large gamme de registres : caustique (*Morsures*), onirique (*Filles de rêves*), policier (*Bloody Mary*) ou même des récits d'obéissance quasi journalistique (*Gens de France*). Les récits qui naîtront de ces diverses tentatives d'altération occuperont une place tout à fait singulière, aux marges de la bande dessinée et du photo-roman.

Dans une tout autre perspective, diverses productions récentes s'écartent davantage du dispositif de la bande dessinée et tentent d'explorer de nouvelles articulations entre ces registres linguistiques et iconiques.

Stratégie esthétique. La parution de *Fugues*²⁰ en 1983 constitua rapidement un événement singulier par plusieurs de ses aspects. Qu'une maison d'édition réputée pour ses récits littéraires de recherche consentit à publier un photo-roman suggérait déjà la portée exemplaire de ce volume. *Fugues*, en effet, se démarque des productions traditionnelles du photo-roman populaire par la qualité de son projet. Qualité du scénario d'abord qui, sur un thème aux marges du policier et de l'espionnage, prend un motif relativement banal (la filature) pour travailler subtilement une suite de perspectives à chaque fois décalées selon les acteurs. À ce niveau déjà, ce motif central de la « lecture plurielle » et l'acuité spéculaire de certaines séquences²¹ révèlent un souci prononcé de réflexion sur la pratique du médium qui se répercute sur l'ensemble de sa réalisation concrète. Les traits les plus marquants de ce volume se rattachent sans doute à la qualité de réalisation du matériel photographique. On y rencontre une nette volonté de s'écarter de la photo stéréotypée, surchargée et strictement illustrative de la plupart des récits photo-romanesques classiques. *Fugues* y parvient par un travail sur la variation des formats, des plans et des points de vue. Mais, au-delà de la photo elle-même, c'est aussi par l'emphase mise sur la séquence plus que sur la simple juxtaposition d'images et, surtout, l'utilisation des possibilités de la mise en page (réurrences, prolongements et dynamiques des motifs représentés d'une photo à l'autre, d'une page à sa page jumelle, etc.)²² que *Fugues* s'est fait remarquer.

²⁰ Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters : *Fugues*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

²¹ Car cette filature est une aussi filature « photographique ». On peut d'ailleurs y voir un des protagonistes étaler sur une table (dans une disposition qui rappelle celle d'une page), des photos qu'il a prises – et que le lecteur revoit avec lui – pour essayer de s'y retrouver dans le déroulement des événements tout comme le lecteur dans son parcours de lecture.

²² Quelques lignes rapides qui ne rendent certes pas justice à la finesse de ces procédés qui se sont mérités des études plus circonstanciées. Voir notamment : « Des mots dans la photographie », Jan



Illustration 9 -4 : Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Fugues*, p. 51.
© Marie-Françoise Plissart et Les éditions de Minuit, 1983.

Dans la perspective qui nous occupe, la dynamique du rapport texte / image, *Fugues* semble se conforter dans une stratégie essentiellement « esthétique ». Par discrétion d'abord : la partie textuelle est à première vue plus réduite dans son ensemble (de nombreuses séquences ou portions de séquences se passent du texte) comme dans ses parties (la dimension plus généreuse des photos réduit la portion occupée en leur sein par la cartouche textuelle). Par variation ensuite : l'inscription du littéral dans la photo ou en marge des photos (dans les interstices intericoniques) permet aux auteurs de signifier les différents niveaux de focalisation narrative (celles du trio pris dans la filature, celle du trio qui doit comprendre ce jeu des filatures). Par modulation formelle, enfin : Jan Baetens²³ aura pertinemment relevé comment la forme, la taille et la disposition des cartouches sur le matériel photographique étaient régulièrement organisées selon des logiques de parallélismes, de formes croissantes ou décroissantes, voire de « rimes » visuelles. En s'articulant ainsi aux logiques du registre photographique (construction formelle de la page, dynamique visuelle des composantes d'image à image), la matérialisation de la partie textuelle profitait de cette stratégie globale d'esthétisme avec pour effet d'amoindrir, par cette mise en évidence de l'acte énonciatif, la tension entre les deux registres dont souffrait le photo-roman traditionnel.

Baetens, *Conséquences*, n° 4, 1984, p. 63-74; et Jean Ricardou, « Nouvelles aventures du triangle », *Conséquences*, n° 1, s.d., p. 83-84.

²³ Jan Baetens, « Des mots dans la photographie », *loc. cit.*

Stratégie d'éviction. Des récits comme *Droit de regards*²⁴ ou *Et les Dieux firent l'amour...*²⁵ explorèrent d'autres avenues. Puisque l'expression matérielle du linguistique venait rompre l'illusion de transparence du photographique, pourquoi ne pas tenter de s'en passer? Tous deux présentent ainsi des récits exclusivement photographiques. L'enjeu étant de mesurer la capacité d'un matériel photographique à soutenir à lui seul les exigences d'une trame narrative. Si *Et les Dieux firent l'amour...* rassemble une série de courts récits, *Droit de regards*, lui, est une ambitieuse histoire qui s'étend sur une centaine de pages. L'audace de cette œuvre a déjà entraîné nombre de commentaires et d'analyses²⁶; aussi n'en relèverons-nous ici que les seuls aspects qui concernent notre propos sur les bases matériologiques du photo-roman. Cette stratégie d'éviction du linguistique dans l'expression photo-romanesque nous paraît avoir eu deux conséquences déterminantes : l'investissement majeur de la forme narrative et le retour du linguistique au travers de métaphores visuelles.

Le registre linguistique est-il réellement évincé ? En apparence oui, malgré la présence centrale d'une page manuscrite de ce qui pourrait être un texte de Borges, véritable commentaire emblématique sur la thématique du récit en cours. Car ce texte n'est pas « nécessaire »²⁷, la simple représentation de l'acte d'écriture eût probablement supporté à elle seule la fonction narrative de cet élément. Par contre, il n'est peut-être pas inopportun de remarquer comment le linguistique peut opérer un retour dans le narratif via, non plus l'inscription de texte sur l'image, mais par certains procédés de métaphores visuelles. Derrida aura basé l'essentiel de son commentaire sur la polyvalence de cette séquence où des fillettes *jouent aux dames* comme métaphore du thème même du récit. D'autres mises en images de cette sorte semblent travailler *Droit de regards*, par exemple celles du *récit à tiroir*, *briser la glace*, *sortir du cadre*. Ce qui, curieusement, aura fait dire aux auteurs que « *Droit de regards* reste une œuvre très littéraire [dont Derrida] a souligné les articulations linguistiques de la mise en séquence, les jeux de mots sous-jacents²⁸ ».

²⁴ Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Droit de regards*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

²⁵ Jean-Pierre Mühlstein, *Et les Dieux firent l'amour*, Éditions du Square, Paris, 1979.

²⁶ Ne fut-ce que la lecture de Jacques Derrida publiée à la fin de *Droit de regards* (*op. cit.*), les multiples travaux conduits par Jan Baetens : « Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters », *À la recherche du photo-roman*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987 ; « Texte et image dans le roman-photo moderne », *Word & Image*, 1988-1, p. 170-176 ; *Du photo-roman, op. cit.*; *Le roman-photo, op. cit.*

²⁷ Et Jan Baetens, d'ailleurs, d'en regretter la présence (*À la recherche du photo-roman, op. cit.*, p. 36-37).

²⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

Mais, au-delà de ces recours indirects à la lettre, l'essentiel de la qualité narrative de *Droit de regards* provient davantage d'un travail sur les possibilités narratives de la mise en forme. En effet, *Droit de regards* se présente à une première lecture comme un véritable labyrinthe tant les chassés-croisés des personnages, des lieux et même des actions se répètent tout en variant certains de leurs paramètres. Ce ne sera qu'au sortir de plusieurs parcours de lecture qu'apparaîtra sa construction complexe en forme de quasi-palindrome. Peu à peu vont se délimiter des suites photographiques concentrant des personnages dans un ou des lieux communs autour d'actions relativement identifiables. Par après, c'est l'articulation singulière de ces séquences qui se laissera deviner. À partir d'un axe focal situé au cœur du récit (à la 50^e page exactement), il est possible de reconstruire cette logique de symétrie doublement inversée qui constitue la dynamique narrative de ce récit. De part et d'autre de cette image nodale, les pages se répondent d'amont en aval, rejoignant dans une chronologie à rebours certaines séquences antérieures. Mais l'inversion agit également sur des paramètres de la mise en scène : un lieu éclairé pour un lieu sombre, un escalier à monter pour un autre à descendre, une tenue blanche pour une noire, une mise en page travaillant l'horizontalité pour sa correspondante en verticalité. Cette inversion peut aussi concerner la thématique même des séquences. On le voit, la forme du récit, son architecture non linéaire, visent à jouer un rôle majeur dans la capacité expressive de *Droit de regards*.

Une telle articulation n'est possible qu'à une double condition : une composition (et une lecture) minutieuse de l'image, d'une part, la création de procédés visuels d'expression de la logique narrative, d'autre part. Pour arriver à une telle signification narrative de l'image, un contrôle total sur les éléments qui la composent est rendu nécessaire et devient la condition impérieuse pour en délimiter les séquences. Une lecture à laquelle la fatuité et l'envahissement des gros plans de visages du photo-roman traditionnel n'ont guère habitué le lecteur²⁹. En outre, l'expression des liens entre les séquences, liens temporels (avant / après) mais aussi modaux (vécu / fantasmé, par exemple) nécessitait des marqueurs nouveaux entièrement photographiques. Dans *Droit de regards*, deux grands types d'opérateurs sont déployés : la mise en page et les images charnières. La rupture organisée dans la mise en page devient un indicateur efficace des niveaux narratifs. Une petite photo seule au centre de la page, sa répétition régulière toutes les deux pages, en agrandissant progressivement le format et en poursuivant un léger mouvement de recul (et sa reproduction inversée plus loin, diminution progressive du format, mouvement de rapprochement, vue de face et non plus de dos), circonscrivent nettement un niveau diégétique au sein du labyrinthe des séquences. Dans plusieurs cas, les liens entre séquences s'opèrent par le procédé de la mise en abyme. Des

²⁹ C'est d'ailleurs sur l'exploitation d'un tel procédé que Robbe-Grillet attire notre attention dans sa préface de *Chasse-trappes* (op. cit.).

images charnières, véritables « passe-partout » en sont les *enclencheurs*.



Illustration 9-6 : Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Droit de regards*, p. 38.
© Marie-Françoise Plissart et Les éditions de Minuit, 1985.

Dans ce récit, en effet, la photographie revient régulièrement comme motif. Photos dans la photo, elles deviennent le lieu d'« embranchements narratifs ». Par deux fois, la contemplation d'un cadre par un personnage ouvre sur une séquence qui « donne vie » au représenté encadré et se clôt sur un autre cadre du même type. Ailleurs, la présence en photo encadrée d'une scène antérieure peut venir marquer la rupture (temporelle ou modale) entre deux séquences et la reconstruction d'une scène à partir d'un fragment de photo déchirée peut ouvrir une nouvelle séquence.

Stratégie d'alternance : Avec *Prague*³⁰ les mêmes auteurs explorent une autre tangente. Ici, les éléments textuels et iconiques voisinent mais sans s'imbriquer. Le mécanographique du textuel n'empiètera plus sur le photographique. Se trouve-t-on encore dans une logique du photo-roman? Le produit ne paraît pas tant vouloir explorer des alternatives nouvelles que de rejouer, à la moderne, la

³⁰ Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Prague, un mariage en blanc*, Éd. Autrement, Paris, 1985.

logique du livre illustré. En effet, au-delà de la qualité et de la force de l'appareil iconographique, l'ensemble de la partie textuelle est largement autonome et peut se comprendre sans un recours systématique aux éléments visuels. Mais, comme dans le cas du récit illustré, l'inverse n'est pas réalisable. La dynamique de ces niveaux matériologiques y apparaît donc bien pauvre³¹.



Illustration 9-7 : Christian Bruel et Xavier Lambours : *La mémoire des scorpions*, p. 31. © Christian Bruel et Xavier Lambours &, Gallimard, 1991.

Par contre, un ouvrage ultérieur de Bruel et Lambours, *La mémoire des scorpions*³² propose de poursuivre cette logique de cohabitation des matériaux expressifs de nature différente dans une perspective renouvelée. Ici également, textes et images ne se contaminent pas, mais ils s'articulent plutôt selon une logique d'alternance entre les deux registres. La composition des pages témoigne d'une recherche rhétorique évidente. Les photos sont de formats très variables (de la photo en double page aux suites de photos beaucoup plus réduites). La lecture passe du noir et blanc aux photos en couleurs ou simplement retouchées, des photos cadrées aux motifs découpés ou aux montages divers. Ailleurs, des photos ou parties textuelles s'impriment sur fond noir ou sur fond blanc, etc. Mais, au-delà des effets esthétiques que permettent ces modalités de présentation, l'élément novateur dans notre perspective est cette alternance dans la prise en

³¹ Ce que, dans une lucidité métatextuelle, venait souligner le sous-titre : *un mariage en blanc*.
³² Christian Bruel et Xavier Lambours : *La mémoire des scorpions, Le sourire qui mord*, Gallimard, Paris, 1991.

charge du récit. Si quelquefois l'iconique peut sembler encore illustrer certaines portions textuelles, le plus souvent le cours du récit passe par la succession des séquences textuelles et des séquences visuelles sans que jamais l'un des deux registres ne puisse prendre une dominante décisive. Inhabituel, cet entrelacs des deux registres sur une page n'est parfois pas sans dérouter le parcours du lecteur et l'obliger ainsi à bien identifier les apports et les logiques complémentaires de ces niveaux.

Stratégie d'opposition. Dans un autre de leurs travaux, le tandem Plissart-Peeters est revenu sur ce parti pris de cohabitation non imbriquée des éléments textuels et iconographiques, mais, dans ce cas précis, ils vont tenter de pousser à son paroxysme la tension entre les deux registres. Car ce qui frappe d'emblée à la lecture du *Mauvais œil*³³, c'est le décalage systématique et antagonique entre le texte et l'image. Dans ce livre, des photos sont présentées à quelqu'un qui est sommé d'en rendre compte, d'y revenir, de les réorganiser et construire finalement un récit dont la cohérence (?) toujours échappe³⁴.



- Rien que l'ordinaire. La routine...
- C'est ce que je me tue à vous dire.
- Suffit ! A la dernière image, elle rit. Pourquoi ?
- J'avais dû dire quelque chose de drôle.



Illustration 9-8 : Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters :
Le mauvais œil, p. 63.

© Marie-Françoise Plissart et Éditions de Minuit, 1986.

³³ Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters : *Le mauvais œil*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.

³⁴ Il y sera d'ailleurs question d'un livre dont on aurait arraché les dernières pages...

Contrairement à *Fugues*, l'élément textuel est ici présent et important sous la forme de dialogues encadrés. Cependant, quelques caractéristiques viennent lui donner un statut particulier et donc une dynamique particulièrement originale et inattendue. D'une part, les portions textuelles sont toutes situées à l'extérieur des icônes photographiques. Elles ne viennent donc pas se surimposer et briser l'homogénéité du matériel photographique. De plus, elles se voient délimitées d'un fin cadre noir identique aux encadrements des éléments photographiques qui participent également à la narration. Telles quelles, ces séquences dialoguées ne se présentent guère (à quelques hésitations près) en tant que dialogues illustrés par les images. Il s'agit plutôt d'un dialogue entre un personnage et deux interlocuteurs indécidables et potentiellement extradiégétiques par rapport aux scènes figurées par la partie photographiée. Ce faisant, les portions textuelles acquièrent un statut non plus de simples indications complémentaires internes aux scènes figurées, mais de composantes en dynamique (parfois conflictuelle) avec le matériel photographique: les informations visuelles et textuelles ne paraissent pas tant se compléter que se questionner mutuellement, voire se contredire. En réalité, *Le mauvais œil* ne cherche pas à minimiser l'hétérogénéité matériologique du photo-roman mais, au contraire, à en exacerber les dimensions dans une dynamique permanente³⁵. Ce dialogue omniprésent pourrait tout aussi bien être celui de l'interrogatoire d'un suspect par un enquêteur, les échanges entre un analyste et un analysant, ou le questionnement d'un lecteur à l'auteur, voire encore, de l'auteur à son personnage (n'y évoque-t-on explicitement pas la métalepse?) Les dialogues textuels deviennent ainsi la base d'un dialogue plus fondamental : celui qui s'établit entre les matériaux utilisés pour la narration. Ce faisant, les apports respectifs de l'iconique et du textuel dans la construction même d'un récit qui sont questionnés. Dans cette perspective, *Le mauvais œil* inscrit la dynamique de base entre image et texte dans une perspective métatextuelle en interrogeant les conditions minimales de narrativité: que peuvent prendre en charge l'un et l'autre, à quelles conditions se construit un récit³⁶?

Stratégie d'incorporation. La piste amorcée avec *Droit de regards* se poursuit avec *Aujourd'hui*³⁷ et prend de nouvelles dimensions. Présentant cet ouvrage comme une « suite photographique » plutôt qu'un photo-roman afin de mieux souligner la nature véritablement visuelle de cette fiction, Benoît Peeters

³⁵ Qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la procédure qui fut à la base de leurs premiers travaux rassemblés dans *Correspondance* (Éd. Yellow Now, Liège, 1980).

³⁶ On relèvera de nombreuses portions de dialogues en ce sens : excluant la description du textuel (« Pas de description! Nous avons des yeux », p. 26), soulignant l'autonomie visuelle et muette de certaines séquences amoureuses (« Et puis? », « Et bien que se passe-t-il? » p. 49-57) ou encore l'écart des perspectives entre auteur et personnage (pour qui un récit n'est « même pas une histoire – mais une succession de hasards malheureux et d'incidents anodins », p. 6-7).

³⁷ Marie-Françoise Plissart, *Aujourd'hui*, éd. Arboris, s.l., 1993 (scénario de Benoît Peeters).

en précise le défi : « L'image n'illustre pas le récit. Elle le crée³⁸ ». Par contre, ce qui distingue cet album de *Droit de regards* est sa stratégie de prise en charge des éléments de nature linguistique. Alors que *Droit de regards* procédait par une (quasi) exclusion de la lettre, ici on pourrait parler d'une stratégie d'incorporation du matériau linguistique dans le photographique. Le procédé vise à réduire l'hiatus entre les deux strates matériologiques en incorporant l'une (le linguistique) dans l'autre (le photographique). L'élément textuel ne sera pas surajouté à la photo, il « précédera » l'acte photographique en faisant partie de la portion de réalité prise en charge par le cliché. Le textuel apparaît ainsi *via* le photographique. L'effet n'est pas réellement nouveau et on pouvait le rencontrer dans certaines des œuvres précédentes sous la forme, par exemple, d'une présentation du contenu d'une lettre (*Fugues*) ou de cette page manuscrite, centrale dans *Droit de regards*. Mais ce qui caractérise *Aujourd'hui* est la forte présence du procédé, la variété de ses manifestations et l'exclusivité qu'il détient pour exprimer le registre du textuel. Ainsi y rencontrera-t-on de nombreuses photos de traces d'écritures diverses : billet manuscrit, extraits de journaux personnels, pages imprimées d'un livre, notice météorologique tirée d'un quotidien, horaire des marées ou calendrier des saints³⁹.

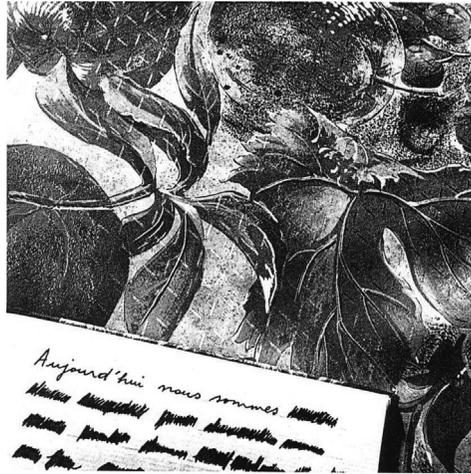


Illustration 9-9 : *Aujourd'hui*, p. 88.
© Marie-Françoise Plissart et Arboris, 1993.

³⁸ Marie-Françoise Plissart, *Aujourd'hui*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

³⁹ Notons également, même si cela ne relève pas directement de notre propos, la présence de photos d'autres « écritures », d'autres traces de langages : pictural (reproduction de tableau, dessins) et musical (partitions manuscrites) .

À vrai dire, une telle perspective ne fait sans doute que développer une donnée « naturelle » de la photographie : de tout temps en effet, l'image photographique peut se voir greffée – volontairement ou non – de traces textuelles présentes sur l'objet ou le décor captés. *Fugues*, par exemple, est parsemé de graffiti divers, d'affichettes politiques, de panneaux publicitaires, de marques de compagnies, plaques de voitures et autres traces linguistiques dont un décor urbain est inévitablement chargé. Un souci de gestion stricte des éléments textuels dans des volumes comme *Droit de regards* et *Aujourd'hui* aura conduit les auteurs à en éliminer soigneusement les occurrences – difficilement contrôlables – de ce type. Même s'il a déjà été relevé⁴⁰ comment, prises en compte, certaines de ces traces peuvent se voir insérées dans la stratégie narrative afin de se faire l'« écho » (par renforcement ou calembour) de certaines situations.

Repenser le photo-roman

Même partiel, un tel éventail révèle l'effervescence des tentatives en cours et ne peut que marquer l'écart radical de ces œuvres avec la production traditionnelle. À l'instar de la plupart des productions paralittéraires, le photo-roman aura vu son existence longtemps soumise aux aléas de la logique mass-médiatique⁴¹. Dans l'intention de répondre plus efficacement aux attentes d'un imaginaire teinté par l'idéologie du bonheur individuel, un secteur de la presse hebdomadaire de l'après-guerre aura contribué à l'apparition d'un nouveau mode d'expression, au croisement des pratiques de la bande dessinée et de la photographie. Avec le recul, l'impact de ces contraintes économiques, thématiques et techniques s'est révélé particulièrement lourd. Il aura fallu attendre près d'un demi-siècle – et après une première vague de productions iconoclastes, transgressives et parodiques – pour qu'émerge un noyau d'auteurs qui parviennent à déjouer les attentes héritées du carcan mass-médiatique et revendiquer le passage de la paralittérature au statut d'œuvres d'auteurs.

Ce faisant, ces quelques travaux permettent surtout de mieux cerner les déterminations à la base du genre photo-romanesque dominant. L'homogénéisation désolante de sa production traditionnelle ne peut dorénavant plus être simplement rattachée au vice congénital d'une thématique qui en invaliderait a priori toute singularité qualitative. D'autre part, la déception de certains travaux aura prouvé qu'il ne suffisait pas de raffiner ou d'élargir la gamme des situations et des univers

⁴⁰ Voir Jan Baetens : « Des mots dans la photographie », *loc. cit.*

⁴¹ L'ouvrage de Paul Bleton et Christian-Marie Pons (*De Bécassine à Délirius*, p. 20-38), propose une schématisation éclairante de la fonction « *matricielle* » de l'instance mass-médiatique et de ses contraintes lourdes. Essentiellement appliquée au phénomène de la bande dessinée, elle n'est cependant pas sans points communs avec l'histoire du photo-roman.

représentés pour extirper le photo-roman de sa sclérose. Un ouvrage comme *Chausse-trappes*⁴² s'apparente ainsi davantage à la tradition du cinéroman dans ses versions récentes (qui se donnent essentiellement une fonction de conservation d'un récit premier, le film, en subissant les contraintes⁴³ sans jamais trouver une expressivité propre). Le principal mérite des productions contemporaines sera d'avoir mis au jour l'impact réifiant qu'aura entraîné l'extrapolation non réfléchie d'une technique narrative dans un autre cadre matériologique. Les tentatives de renouveler l'expression photo-romanesque, on vient de le voir, n'ont été possibles que par une remise en cause fondamentale de ce legs malencontreux. C'est par une réflexion soutenue sur les contingences matériologiques de son expression que le photo-roman aura pu mettre en place de nouvelles stratégies. Il ne faut, par ailleurs, confondre ce niveau d'exploration avec le formalisme d'une recherche esthétique : au-delà de leurs qualités plastiques, ce n'est pas tant vers un *art* de la photo que tendent ces œuvres mais vers une reformulation des conditions de rencontre entre photographie et narrativité.

À cet égard, les quelques avenues répertoriées ici ne sont pas sans entraîner nombre d'interrogations sur leur réel potentiel narratif. La volonté d'évincer l'élément textuel comme dans *Droit de regards* peut-elle soutenir d'autres réalités que des situations muettes élémentaires ainsi que le regrettaient déjà les auteurs eux-mêmes⁴⁴? L'incorporation utilisée dans *Aujourd'hui* devra-t-elle toujours recourir à une sorte de récit second (la photo d'un récit déjà inscrit sur papier), les dialogues en sont-ils définitivement exclus? Ou, encore plus fondamentalement, des explorations telles que *Droit de regards* et *Le mauvais œil* peuvent-elles conduire à des récits et à des lectures plus « fluides » ou sont-elles condamnées à une tendance « métatextuelle » : récits en forme de réflexion sur le récit? Aborder ces questions mériterait certes une étude plus généreuse que les quelques lignes précédentes.

Dans l'idée de ce survol, nous nous sommes restreints au seul critère du rapport entre le photographique et l'expression du linguistique. Il offrait la commodité de souligner ce qui, par-delà les recherches et innovations thématiques ou formelles, constituait la clef d'un renouveau de la production photo-romanesque : la prise en compte de sa base matériologique. Un tel choix permettait en outre de laisser émerger l'enjeu fondamental qui se réactive également au sein de ces tentatives. Car, il ne faut pas se le cacher, ce que de telles démarches révèlent en creux, c'est également l'extrême difficulté de sortir de la dominance discursive sur le visuel,

⁴² Edward Lachman et Elieba Levine, *Chausse-trappes*, *op. cit.*

⁴³ Par exemple, une relative immuabilité du format des vignettes.

⁴⁴ Marie-Françoise et Benoît Peeters, *À la recherche du photo-roman*, *op. cit.*, p. 9.

de l'écrasement du photographique par le texte dans le photo-roman traditionnel, digne héritier en cela du logocentrisme de notre société⁴⁵. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que ce soit vers la recherche d'une véritable « narrativité visuelle » que s'orientent les travaux en cours⁴⁶. Peut-on, avec Robbe-Grillet⁴⁷, en déduire que le photo-roman est un genre radicalement nouveau? Vérité malheureusement encore trop optative pour être proprement inchoative.

⁴⁵ Voir Jan Baetens : « Texte et image dans le roman-photo moderne », *op. cit.*

⁴⁶ Et pour lesquelles d'aucuns préfèrent dorénavant la notion de « roman-photo ».

⁴⁷ Dans la préface de *Chasse-trappes*, *op. cit.*

Le récit du temps

Il n'y a pas de récit hors du temps : rare certitude en ce domaine actuellement bousculé. *Mimésis de la praxis*, le récit ne peut se réaliser que sur tel horizon. Tout aussi vrai : le temps ne suffit pas au projet narratif. Encore lui faut-il une configuration spécifique : une figure, une tension, le *muthos* aristotélien. Mais encore: de quel temps, au juste? Temps de l'énoncé, du déroulement diégétique, du déploiement des transformations de l'agir, certes. Mais qu'en est-il du temps pragmatique, celui de l'énonciation, de la réception? Pourrait-il, non seulement ancrer, mais soutenir en lui-même le projet narratif? Tel est, curieusement, le questionnement qui émerge de deux pratiques de l'image aussi distantes qu'une photo dédicacée et une installation vidéo contemporaine. Derrière la singularité de ces exemples, c'est pourtant l'horizon du récit qui se laisse percevoir car, on le sait, il n'est parfois d'approche plus opportune d'un phénomène que par ses marges, par le jeu de reflets contrastés.

Elle est là. Le visage estompé d'ombres, la tête très légèrement penchée sur la gauche. À me regarder. Les yeux à peine clos, comme pour souligner l'intention de ce regard. La bouche entrouverte d'une mimique fugace, éternellement fugace. L'attente d'une réponse à son regard. Elle est là sur mon bureau, photographie que je traîne depuis près d'une vingtaine d'années, rescapée du grenier d'une gentilhommière européenne à l'abandon. Visage inconnu, empreinte sur ce papier jauni aux bords désuettement découpés. Mais une main, à larges traits, a marqué le sépia : « *Pour quand je serais oubliée. N. Juin 933* ». Au dos, une signature, illisible, probablement russe, qui excuse la faute de conjugaison.

« *Pour quand je serais oubliée* »



Illustration 10-1: *Pour quand je serais oubliée*, anonyme, 1933.

Drame imminent ou romantisme sans objet précis, pourquoi quelqu'un a-t-il éprouvé l'envie, le besoin de cette phrase? Dans quel contexte autographié-t-on ainsi son portrait? Pour qui ce visage, pourtant jeune, a-t-il tracé ce message? Et de lire, plus d'un demi-siècle plus tard, ces mots tracés sous ce regard persistant qui restera définitivement anonyme, fait de moi l'interlocuteur désigné d'une singulière relation, par-delà l'absence, l'oubli, la mort.

Nous avons eu déjà l'occasion, ailleurs, de rappeler l'imaginaire mortifère et les rituels particuliers associés, dès sa naissance, à la pratique photographique¹. Le paradoxe photographique bien connu veut qu'avant de « vaincre la mort », la photographie commence par « tuer ». Pour rendre permanent le présent, l'acte photographique commence par figer, réifier le vivant, capter au vol le mouvement dans cette infime fraction de temps qui le gèlera à jamais. Des premiers récits anthropologiques témoignant de la peur d'être figé sur papier jusqu'aux spéculations sur l'optogramme, de tout temps la réification photographique aura marqué les mentalités². Le spectre mortifère de l'acte photographique trouve désormais ses icônes dans les images du moment fatal, lorsque le déclenchement de l'obturateur coïncide avec l'ultime souffle. Qui ne se souvient du combattant républicain espagnol, touché mortellement dans son élan ou de ce résistant vietcong tiré à bout portant dans les rues de Saïgon. Valeur emblématique de ces photos légendaires où le *c'est en train de* tend à recouvrir le *ça a été* de la photo testimoniale.

Paralysante, sinon « meurtrière », comment l'émulsion photographique pourrait-elle prétendre rendre compte du mouvement propre au récit? Nous en avons évoqué les limites et l'anathème de Metz à son sujet « *Une photo isolée ne peut rien raconter; bien sûr!*³ ». Et, même si quelques clichés (comme celui de Cappa durant la guerre d'Espagne) peuvent sans doute être rapprochés de la logique (quasi) narrative de *l'instant prégnant* évoqué jadis par Lessing, le calme du portrait de notre inconnue ne peut guère s'en revendiquer. Néanmoins, notre encyclopédie historique actuelle ne peut manquer d'inscrire cette trace dans le tissu social du siècle, de rapprocher la date aux mouvances totalitaires qui se mettaient en place, le lieu de sa découverte avec les familles réfugiées qui y séjournèrent. Cette photo ne peut plus guère, désormais, échapper à une *lecture virtuellement narrative*. L'action du temps aura érigé un « arc narratif » entre le cliché et celui qui est confronté aujourd'hui. Arc fantasmatique, aux conclusions non précisées,

¹ « L'imaginaire mortuaire de la photographie », *Frontières*, hiver 1990, p. 52-53, (en collaboration avec C. Saouter).

² Certains esprits du siècle dernier ont vu dans l'œil des propriétés quasi photographiques et ont tenté, en découpant et photographiant la rétine des victimes d'assassinats d'y retrouver, imprimée, la dernière image enregistrée par ces yeux: la figure de l'assassin. Sur cette pratique de l'optogramme, voir D. Didi-Huberman, « L'optogramme, arrêté sur la dernière image », *Revue belge de cinéma*, été 1983, n° 4.

³ Voir le chapitre 2 : « L'image narrative ».

certes. Mais qui, toujours, sera hanté du modèle des nombreux récits qui balisent dorénavant cette époque : récits tragiques de la destination vers les camps ou récits salvateurs au travers des filets de l'épuration totalitaire.

TV-Buddha / Paik : l'autre du temps

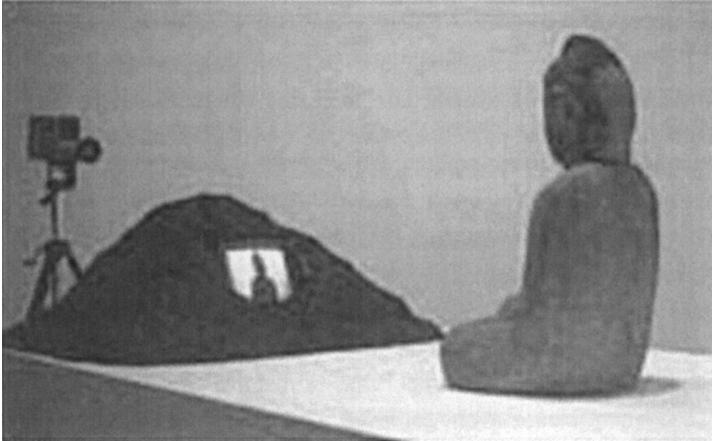


Illustration 10-2 : *TV-Buddha*. © Nam June Paik, 1982.

Une statue de Bouddha assis. Terre cuite apparemment séculaire. En face, en monticule, de la terre sablonneuse, sombre. Au centre de cette pyramide, tel un œil entrouvert, un moniteur de télévision. Couleur bleutée de l'image électronique, inclinée comme pour rencontrer le regard figé de la statue. À l'arrière de la scène, une caméra vidéo sur pied. Dirigée sur le Bouddha, elle renvoie au moniteur un plan de buste que semble regarder inlassablement la statue. Une installation vidéo de Nam June Paik relativement simple et apparemment anodine.

Pourtant, le fait qu'elle soit rapidement devenue un classique, non seulement de son travail mais aussi d'un mouvement plus général, incite à y voir une œuvre doublement exemplaire.

Exemplaire du travail de Paik, bien sûr. De production en production, déroutant, ironique et provocateur, Paik construit depuis plus de quarante ans une œuvre en constante réélaboration, perpétuel *remake* (souvent auto-citativ) d'un même projet. Essentiellement par des stratégies de détournement, de confrontation, et de recomposition, Paik tente de cerner l'univers de la télévision et de l'image électronique. Les diverses versions de cette installation⁴ témoignent

⁴ Les notes qui suivent se basent principalement sur la variante présentée à la Galerie Espéranza, dans le cadre du colloque *Vidéo 84* à Montréal.

bien des multiples possibles, autant de façons qu'il a de questionner. Mais le statut de *TV-Buddha* comme référence privilégiée dans l'univers de la vidéo, indique que l'installation produit également du sens au-delà de son projet propre : elle serait significative d'une visée plus globale. Opérant désormais comme matrice d'interrogations non tant sur l'œuvre que sur le champ, non tant sur la réalisation que sur le possible: la vidéo elle-même.

D'emblée, l'installation joue de confrontations, de dualités qui se relancent mutuellement et renvoient aux contextes biographique, culturel et social de sa production. Le titre la dépose, marque majeure de cette dualité : *TV-Buddha*, dont le tiret pointe l'étonnant rapprochement.

Affrontement de deux univers aussi distanciés que celui de la tradition orientale et de la technologie industrielle. Distance de deux univers qui n'est pas sans rappeler ce tracé biographique que l'auteur nous propose régulièrement entre cette photo (arché)typique de sa famille coréenne du début du siècle, mandarine, « ethnographique » et les portraits le mettant en scène dans des compositions résolument plus « avant-gardistes », techniciennes, depuis l'époque du groupe Fluxus jusqu'à présent. Mais l'installation active aussi une série de glissements : le renvoi du matériel (la terre) à l'objet produit (la terre cuite) : *processus de transformation*. Glissement encore, de l'objet (le Bouddha) à sa représentation (l'image télévisée): *processus de transfiguration*. L'évocation, toujours, d'un glissement de société traditionnelle, rituelle (celle du contexte religieux lié à la statue) à une société postmoderne, culturelle (société du spectacle télévisé, par exemple) : *processus de transition*.

Mais cette confrontation, cette coprésence d'une dynamique de renvois incessants n'opère pas tant sur le mode agonistique que sur une inextricable imbrication. Si terre et terre cuite endossent l'opposition entre nature et culture, c'est au sein d'un projet éminemment culturel; si la statue s'oppose à sa représentation, c'est en oubliant que la statue est déjà, en elle-même, représentation et si les modèles de société se voient stigmatisés c'est aussi pour mieux souligner le questionnement identique qui les traverse de tout temps.

On le voit, plus qu'une opposition d'univers, la statue et la caméra apparaissent davantage comme les conditions (l'objet et la technique de représentation) de leur production conjointe : l'image. Statue et caméra agissent comme les balises, véritables *parenthèses génériques* de leur conjonction: la pyramide crevée d'un moniteur. Légèreté de l'image électronique, ensevelie du poids de son enveloppe de terre: curieuse analogie morphologique avec l'œil (paupières et pupille). D'un œil qui, étrangement, montre, donne à voir.

Illusion du double

Ce que peut « voir » ce Bouddha songeur n'est autre que sa propre image, non plus en un nombrilisme méditatif (d'intériorité) mais en un spectre référé (d'extériorité). Tout comme ce que cette caméra donne à voir au spectateur de l'installation, via le moniteur, n'est autre que l'image d'un objet qu'il aperçoit déjà, en même temps. L'installation *TV-Buddha* construit donc, apparemment, un dispositif de dédoublement de l'objet par son image. Ce thème du double, qui traverse la plupart des travaux de Paik sous des formes multiples, rhizomatiques (du *TV-penseur* jusqu'à l'ahurissant *Allen et Allan's Complain*), constitue en réalité un des axes cruciaux de la pratique artistique contemporaine. Les techniques de reproduction de l'ère industrielle ont remis en question l'unicité, l'originalité de l'œuvre dans des doubles multipliables à l'infini⁵ et le raffinement des technologies de représentation permet de proposer des versions analogiques du réel – des doubles – de plus en plus troublantes.

C'est dans cette mouvance que de nouvelles pratiques émergent, questionnent et construisent de nouveaux enjeux. Nul étonnement dès lors, que la problématique du double et le mécanisme aient engendré divers travaux et quelques productions parmi les plus riches et les plus lucides au sein de la pratique vidéographique⁶. Vito Acconci, dans *Air Time*, se filme, et, micro à la main, parle à cette image de lui qui apparaît en direct sur le moniteur. S'instaure alors l'impossible dialogue de cet être bispectral (de dos et de face) qui parle à cette image de soi et réagit à l'image de soi parlant que renvoie l'écran. Spirale d'un dialogue abyssal de soi parlant à soi, de soi parlant à soi de soi... en quête de cette fusion à jamais forclose. Dispositif identique dans *Boomerang* de Serra où Holt parle en entendant ses propres paroles avec un léger décalage et nous confie en direct ses impressions sur ce retour, la parole et son double, langage et métalangage qui se superposent peu à peu pour se nouer de plus en plus inexorablement dans une « parole folle ».

Des tentatives d'Acconci et de Serra (mais on aurait pu citer tout aussi bien Naumann, Graham et d'autres), émerge un constat : la scène narcissique n'est définitivement plus la scène du reflet simple, de la reproduction plate. Elle apparaît au contraire comme un mécanisme d'auto-engendrement, dans et par

⁵ La référence déterminante à ce sujet demeure évidemment l'étude de Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2003.

⁶ Ne citons que les textes de Philippe Dubois : « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, n° 26, 1982; de Jean-Paul Fargier : « Dernière analogie avant le digital », *Les cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982; Rosalyn Krauss: « Video, the Aesthetics of Narcissism », *October*, Spring 1976 et les productions (outre celles de Paik) d'Acconci (*Centers, Air Time*), Serra (*Boomerang*), Graham (*Time Delay*), Benglis (*NOW*), par exemple.

un double illusoire à jamais en fuite⁷. Parce qu'à bien l'examiner, le dédoublement de l'installation de Paik n'est qu'illusion, leurre. Car que voit Bouddha? Plus exactement, que peut-il voir de ses yeux mi-clos? Est-ce cette caméra, en un regard interpellatif (les yeux dans les yeux)? Dès lors, il ne pourrait voir son image sur le moniteur et, même, serait plutôt regardé par le regard de cette image. Ou bien s'agit-il d'un regard pensif, hors champ, dirigé vers le bas et regardant ainsi non la caméra mais le moniteur? En tel cas, le regard de cette image glissera également en hors champ sans jamais rencontrer celui de la statue. Ainsi, ce que dissimule l'ambiguïté de ces paupières mi-closes n'est autre que l'impossible rencontre de ces regards. Et, par le jeu de ces regards irréconciliables, en perpétuelle fuite l'un de l'autre, ce qui se trahit et ce que dénonce l'installation, c'est précisément l'illusion du double, la non-clôture d'un circuit vidéo pourtant fermé. Clôture jamais résorbée que nous propose d'évidence *TV-Buddha*. Car le plus troublant, au-delà de cette confrontation des deux sphères symboliquement chargées et décrites au début, c'est bien ce décalage, la non-adéquation du Bouddha à sa représentation. Il ne se trouve pas *réduit* à sa photo, et voilà, peut-être, l'essentiel. Cette statue figée, immuable, devient par la magie du circuit direct, du *live*, une image vivante, perpétuellement reconduite par le balayage des milliers de points électroniques. La fascination que l'installation exerce sur le spectateur procède de cette tension d'une image vivante et figée, figée mais vivante et, comme telle, ouverte à tous les possibles, à un récit (définitivement) virtuel. L'hiatus fantas(mas)tique entre l'objet inanimé et sa représentation vivante n'est autre que l'écho, inversé cette fois, du mythe originaire de la photographie comme lieu mortifère. Figeant la réalité en une pose. Des tentatives les plus élaborées des dispositifs de dédoublement narcissique transparaît donc l'impossibilité du reflet, la clôture jamais résorbée par l'engendrement quasi alchimique d'un point de fuite: d'un autre par le même.

Sous l'apparence anodine d'une installation à la simplicité désarmante, Paik pointe les trames profondes sur lesquelles opère la « réalité-vidéo ». Car ce qui permet à *TV-Buddha*, comme aux expériences-limites de Serra et Acconci, de fonctionner en tant que révélateurs, c'est bien un usage nouveau du temps au sein de la pratique artistique.

⁷ À l'instar, d'ailleurs, du travail de Paik qui utilise sans arrêt des matériaux de ses anciennes productions pour se dédoubler dans un collage perpétuellement en mouvement. C'est *Global Groove*, indéfiniment refaçonné et dont on chercherait en vain une version originale. C'est aussi *TV-Buddha* et ses réapparitions diverses, paradigmatiquement semblables et décalées. Une installation de *TV – Buddha* mettait en jeu un Bouddha visionnant des extraits d'anciennes bandes de Paik où, dans une répétition sans fin, Mac Luhan s'essayait à dire combien *le message est le médium*. Tentative dérisoire d'un média de se dire. Installation ironique de cette tentative. Et auto-citation de Paik dans et par une de ses œuvres.

Le temps et son usage: aux marges du récit

Dans le cas du cliché, la réification liée à l'acte photographique n'a pu être *dénouée* que par l'appui d'un énoncé scriptural doublement marqué du sujet, à la fois dans la topologie actantielle (« Je ») et l'espace-temps (« pour quand »). En écho à cette trace, un demi-siècle plus tard, avec la coopération active du spectateur et de son encyclopédie historique (qui n'a pu être celle de l'énonciatrice) un *arc narratif* fantasmatique aura pu s'ériger entre la photographie et ce qui l'aura suivi. Curieusement donc c'est le temps, non plus le temps représenté dans l'énoncé, mais le temps s'interposant entre le cliché et celui qui le tient actuellement en main qui crée l'espace et la matière d'un tracé narratif, tout aléatoire soit-il.

Face à *TV-Buddha*, c'est le temps du regard qui construit l'œuvre. Temps du regard, du spectateur, qui, de la statue à son image, repose sur la virtualité (l'espoir, la crainte?) d'un impossible hiatus, d'une impossible rupture qui se ferait événement. Véritable mise en intrigue dont le dénouement, pour toujours, nous échappera. Dans sa volonté de saisie, le regard ne serait-il ici que l'attente perpétuelle d'un récit ?

Pour quand je serais oubliée, TV-Buddha : deux situations aux antipodes l'une de l'autre par leur contexte, leur forme, leur visée. Mais qui, par certains aspects, participent d'un même questionnement sur les dispositifs et leur usage du temps⁸, toutes deux tentent, à leur façon de donner sens à la formule que Blanchot, autrefois, associait au projet romanesque: « ce qui fait avancer le roman, c'est... le désir de donner la parole au temps⁹ ».

⁸ Les études rassemblées au sein de la section précédente (Section 6: *Le genre et le format (Notes pour une caractérisation des « séries télévisées »)*) avaient déjà soulevé, mais dans une autre perspective, quelques aspects de cette dimension : l'impact de la situation de réception télévisée sur la construction formelle de l'épisode d'une série.

⁹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 15. Le texte complet du passage cité est « Si par commodité – car cette affirmation n'est pas exacte – on dit que ce qui fait avancer le roman, c'est le temps quotidien, collectif ou personnel, ou plus précisément le désir de donner la parole au temps, le récit a pour progresser cet autre temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire ».

Partie 5 : *Tentation du récit*

Du bon usage du récit

Pierre Foglia

Dans le domaine du journalisme, comme ailleurs, il est des pratiques et des personnes dont l'impact sur l'imaginaire de leur collectivité est tel qu'elles constituent en soi une véritable institution. Dans le panorama médiatique québécois, Pierre Foglia occupe sans conteste pareille position. *L'Encyclopédie canadienne* ne s'y est pas trompée, qui l'a déjà intégré parmi ses personnalités d'importance :

Foglia, Pierre, journaliste et chroniqueur (Italie, 1940). Pierre Foglia a vécu une grande partie de son enfance en France avant d'émigrer à l'âge de 15 ans en Californie, puis au Québec où il s'enracine. Il exerce plusieurs métiers avant de commencer à pratiquer le journalisme dans la presse hebdomadaire québécoise.

En 1972, il entre au journal *La Presse*, où il se spécialise d'abord dans la couverture d'événements sportifs, avant d'y tenir une chronique régulière plus généraliste. L'originalité de ses chroniques aux thèmes les plus divers est telle que Foglia s'attire un public d'inconditionnels qui ne cessera de grossir au fil des ans. Il fait preuve d'une grande indépendance d'esprit et de beaucoup d'audace dans les sujets qu'il traite; ses textes sont souvent à contre-courant de l'opinion générale. Foglia maîtrise magistralement l'art de raconter et son style est incisif, voire virulent.

Grand amateur de sports, Foglia continue de couvrir des événements sportifs internationaux tel le Tour de France. La direction de *La Presse* en fait également un envoyé spécial qu'elle dépêche, avec régularité, aux quatre coins de la planète. Plusieurs de ses reportages réalisés à l'étranger sont jugés exceptionnels, citons ses séries consacrées à la Russie ou aux effets de l'embargo économique sur Bagdad (Irak).

Un sondage CROP, effectué en 1998, le consacrait journaliste de la presse écrite le plus connu et le plus apprécié par la population québécoise¹.

Les innombrables références à ses chroniques au sein des forums de discussion, l'abondance du courrier reçu, les prix et mentions², mais également les interpellations auprès du Conseil de presse confirment la place unique occupée par sa chronique trihebdomadaire³.

¹ Pierre Foglia, notice de Pierre Maltais, *Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, 2003. Disponible à <http://www.thecanadianencyclopedia.com>.

² Premier titulaire, notamment, du Prix Sceptique (1989).

³ « Claude Masson, éditeur adjoint du quotidien *La Presse*, admet que Pierre Foglia est le seul journaliste dont le départ pourrait faire chuter le tirage », rapporte Louise Gendron. « Le mal élevé de *La Presse* », *Actualité*, 1^{er} mai 1993.

Auxquels indices pourrait s'ajouter la virulence de certains de ses détracteurs. Dans un de ses essais, Jean Larose, universitaire dont les idées auraient été malmenées « avec une brutalité inique » par le chroniqueur, lui consacra naguère de longs passages sans appel :

Au fil des ans, Pierre Foglia est ainsi devenu la voix du bon sens, l'ombudsman de ces idées flottantes dans l'esprit du temps, idées immanquablement reconnaissables à cette caractéristique qu'elles sont d'autant plus « fières » qu'elles sont petites et bêtes⁴.

Ne va-t-il pas jusqu'à en faire l'argument de pointe pour démontrer l'échec des facultés des sciences de l'éducation dans la formation des enseignants : « N'a-t-on pas vu, en effet, des enseignants désespérément vidés par leur passage aux « sciences » de l'éducation, proposer à leurs classes l'étude d'un « texte » de Pierre Foglia⁵ ».

Quel que soit le jugement porté, nul ne conteste l'importance des chroniques de Pierre Foglia⁶, l'impact de son style, l'efficacité des stratégies déployées. Or, assez étrangement, on chercherait en vain quelque écrit analytique sur le phénomène, sa portée, les mécanismes à la base d'un tel impact⁷. Pourtant, une telle reconnaissance publique ne peut manquer d'interpeller quiconque s'intéresse aux réalités discursives contemporaines.

La chronique d'humeur

Au reste, qu'en est-il exactement du statut de ces chroniques? Avatar du « papier d'ambiance »? Extension du « billet d'humeur »? Se trouve-t-on face à un éditorialiste, un *columnist* ou un chroniqueur ? Sous la signature de Pierre Foglia paraissent régulièrement des textes se rapprochant des « papiers » d'opinion, comme du journalisme sportif, du reportage, voire, par certains aspects, du journalisme d'enquête. Mais, en réalité, cette apparente hétérogénéité ne résiste guère à l'unité de ton et à la singularité des constructions qui caractérisent ces

⁴ Jean Larose, « Pelletier, Foglia et les pédagogues », *La souveraineté rampante*, Boréal, Montréal, 1994, p. 72. Il est amusant de constater comment, dans son emportement acerbe, Jean Larose n'est pas sans recourir aux procédés reprochés à Foglia : expressions populaires (« Ben voyons », « les profs », « le trip »), familiarité de ton (« mais je m'exalte »), voire raccourcis et citations non contextualisées.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ « ...son discours [...] a pris dans notre culture québécoise, et jusqu'en certaines écoles, valeur de modèle ». (*Ibid.*, p. 73.)

⁷ Huit ans après la publication d'« Une écriture de la familiarité : La guerre de Foglia » (Philippe Marion et Philippe Sohet, *Voix et images*, vol. XXI, n° 3 (63), printemps 1996, Montréal, p. 560-574), les études se font toujours aussi rares.

chroniques. Homogénéité et singularité assurent aux textes de Pierre Foglia un statut particulier que, par commodité, l'on désigne le plus souvent du terme de « chronique d'humeur ». Production spécifiquement anglo-saxonne, voire nord-américaine, la chronique d'humeur constitue-t-elle un genre propre avec ses us et ses implicites? L'enjeu n'est pas de légitimer une quelconque étiquette, mais, davantage, de mesurer les implicites que l'usage de telle nomination convoque.

Car, dès ses débuts, la pratique journalistique a multiplié ses atouts. Du *reportage* au *fait divers* en passant par la *chronique*, dorénavant il n'est d'information qui ne « se donne un genre ». Mais, si les catégorisations des « genres journalistiques » semblent relativement stables, c'est bien de n'être guère considérées comme cadrages aux consignes impératives. Elles se proposent davantage comme un ensemble de repères balisant un espace où situer les pratiques singulières que les courants, les expériences et l'évolution des supports de l'information proposent régulièrement au citoyen. Il n'en demeure pas moins, qu'en information comme dans l'ensemble du champ culturel, l'enjeu du « genre », tout aussi mouvante que soit sa détermination, s'avère déterminant dans le « contrat de lecture » implicite qu'il propose à son public.

Dans le cas de la chronique d'humeur, le contrat de lecture s'étale à deux niveaux : celui, générique, des balises propres à ce type de productions journalistiques et le second, lié aux spécificités stylistiques et discursives des titulaires de ces chroniques hautement personnalisées. Pour le dire simplement, lire Foglia, c'est lire une chronique d'humeur qui soit caractéristique de son auteur. L'analyse peut, dès lors, se dérouler en deux phases. Dans un premier temps, il s'agira de repérer le phénomène comme tel, en le positionnant vis-à-vis de catégories voisines. Une seconde phase privilégiera ensuite l'analyse des procédés internes à la production, la façon dont elle se construit dans ce cadrage préalablement balisé.

Un premier jeu de critères permet de situer la perception commune de la chronique d'humeur au sein du panorama des discours d'information. Leur choix et l'application proposée ci-dessous ne rendent évidemment pas compte de l'ensemble des productions journalistiques, ils cernent essentiellement les démarcations qui affectent le phénomène analysé.

1. La visée

À prendre la nature de leur « visée » comme critère, il serait sans doute possible de ranger nombre des productions journalistiques sur un continuum gradué entre le pôle des productions où la visée informative dominerait et le pôle des productions dans lesquelles une visée évaluative serait présente ou dominerait.

L'article de presse comme le fait divers relèvent du premier pôle, alors qu'éditorial et chronique d'humeur se rapprochent du second.

2. Le spectre thématique

La chronique culturelle, dans la plus traditionnelle de ses formes, se présente à cheval entre l'information (l'actualité culturelle) et l'évaluation (la critique). Ce qui distingue la chronique d'humeur (et d'autres manifestations telles que l'éditorial ou le courrier des lecteurs) de la chronique culturelle, consiste dans l'étendue de leur « spectre thématique ». Par définition, la chronique spécialisée (musicale, théâtrale, cinématographique) se restreint au domaine couvert par la compétence de son auteur. À l'inverse, aucun aspect de la réalité, personnelle ou sociale, actuelle ou passée, ne semble, a priori, exclu du domaine dont s'autorise la chronique d'humeur.

3. Les critères

Dans sa formule classique, l'éditorial procède également d'une visée évaluative sur un spectre thématique élargi. La chronique d'humeur s'écarte néanmoins de l'éditorial par différents critères qui concernent à la fois la nature du phénomène et son traitement. Le sujet de l'éditorial s'inscrit la plupart du temps dans l'actualité immédiate et sa portée doit être perçue comme fondamentalement sociale alors que la chronique d'humeur n'est pas (aussi strictement) tenue à l'actualité et s'attarde volontiers à des péripéties et affects dont la portée peut s'avérer autant personnelle que collective. Mais le critère le plus déterminant, celui sans doute qui démarque radicalement la chronique d'humeur de l'éditorial, s'affiche dans son titre même. L'éditorial se doit de soutenir son discours évaluatif d'une argumentation dont on appréciera la rationalité. Il se légitime de l'ajustement d'une logique argumentative au service de valeurs posées. La chronique d'humeur, elle, s'autorise des constructions dans lesquelles données informatives, réactions émotionnelles, perceptions hautement individualisées s'entremêlent. Cette rupture de perspective n'est habituellement pas sans incidence sur la formulation même comme le rappelait un avis du Conseil de presse du Québec :

Le Conseil rappelle que la chronique est un genre journalistique qui laisse à son auteur une grande latitude dans l'expression de ses points de vue et de ses jugements [ce que les auteurs] peuvent faire dans le style qui leur est propre, même par le biais de l'humour ou de la satire⁸.

4. Origine

À bien y regarder, visée évaluative, largeur thématique et perspective ouverte à l'affect ne sont pas l'apanage de la chronique d'humeur. Elles caractérisent

⁸ Extrait de l'avis du Conseil de presse du Québec dans une cause opposant Pierre Foglia et une plaignante (cause n° 2001-07-001).

également le courrier des lecteurs. Et ce sera le paramètre de l'origine qui permettra de les distinguer. À l'inverse de l'éditorial ou de la chronique d'humeur, le courrier du lecteur, mais également les contributions de la page « Idées⁹ » prennent naissance à l'extérieur de l'équipe rédactionnelle du médium. Et, si la lettre du lecteur peut se rapprocher du ton de la chronique d'humeur, la contribution à la page des « Idées » tend à se rapprocher de l'éditorial par le traitement (davantage rationnellement étayé), la chronique spécialisée (par la restriction du champ de compétence) et même, éventuellement, des productions à dominance informative (selon sa composition).

5. Registre sémiotique

Le dessin de presse partage avec l'éditorial la prédilection pour les sujets d'actualité à portée sociale. En cela, il se démarque déjà de la chronique d'humeur. Mais il s'en rapproche également, en partie, par la nature des « arguments évoqués » et l'irrévérence de ton. Par contre, la nature du registre sémiotique utilisé par chacune de ces productions (à dominance iconique ou scripturale) semble appeler des modalités expressives – et donc des analyses – distinctes.

6. Ampleur

Et le billet d'humeur? Ce qui le distingue de la chronique d'humeur relève apparemment du même ordre que ce qui différencie le courrier du lecteur des contributions à la « page idées » ou du dessin de presse à l'éditorial : leur ampleur. Alors que le billet se condense en quelques lignes, la rubrique dispose davantage de latitude (jusqu'à une demi-page dans les quotidiens nord-américains). Ce distinguo ne se réduit pourtant généralement pas à la seule dimension quantitative. Dans son format concentré, l'impact du billet repose pour beaucoup sur le sens de la formulation. Certaines marques lui semblent également attachées (ainsi en va-t-il de l'usage du pseudonyme et, dans certains cas, des italiques). La brièveté et le pseudonyme se retrouvent par ailleurs souvent dans le dessin de presse, mais avec des critères thématiques plus rigides que dans le cas du billet. L'espace dont dispose la chronique lui permettra d'investir différents « modèles » aux constructions moins uniformes.

⁹ Nous aurons recours à cette dénomination propre à un support de presse québécois (*Le Devoir*) pour désigner toutes les contributions aux débats en cours par des intervenants externes au journal, souvent experts scientifiques, personnalités académiques ou titulaires de responsabilités publiques. Ces contributions dépassent le cadre du courrier des lecteurs par leur ampleur (qui occupera jusqu'à une page du support) et leur mode d'articulation (prédominance de l'argumentation rationnelle dans une visée informative et évaluative).

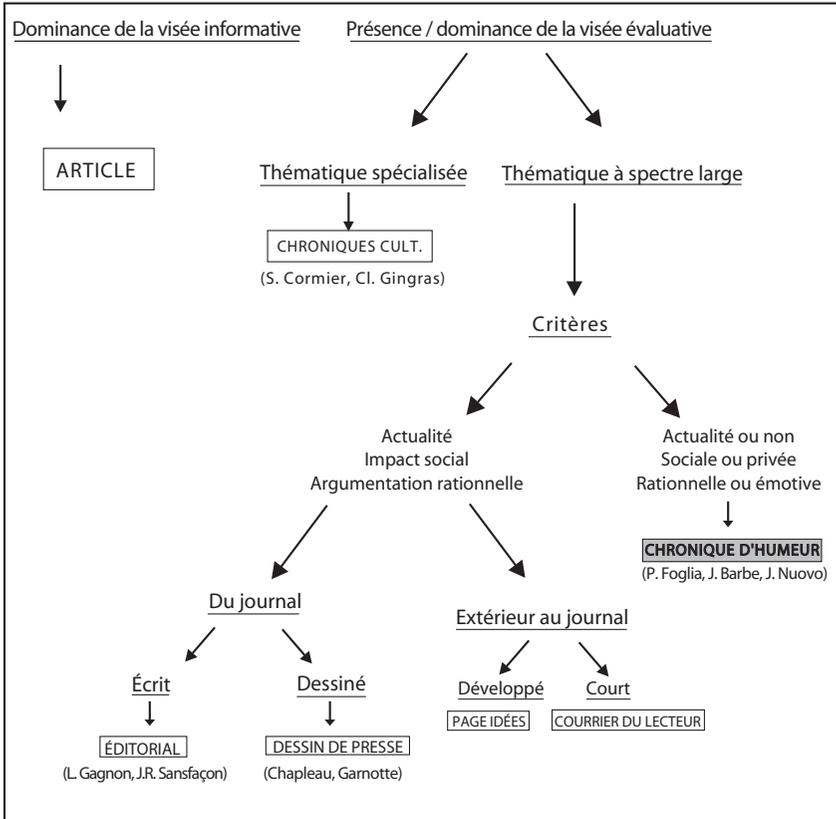


Tableau 11-1: La chronique d’humeur dans le champ des productions journalistiques.

Telle tentative de positionner la chronique d’humeur en rapport à quelques-unes des productions du champ journalistique laisse déjà entrevoir le malaise à la définir avec précision. En effet, l’ampleur de son spectre thématique, alliée à la multiplicité des modalités « argumentatives » autorise une grande variété de constructions discursives. Il n’est guère étonnant, dès lors, que les titulaires de telles chroniques en personnalisent l’usage et les modalités de façon nettement plus prononcée que pour tout autre secteur de l’information. Cette singularisation n’est pas qu’affaire de style. Si les dessins de presse affichent des styles très personnalisés, les figures et constructions à la base de leurs compositions relèvent, pour une large part d’un même répertoire. Avec la chronique d’humeur, non seulement le style, mais également leur construction discursive semblent variés. Et stimulent les analyses ponctuelles.

Dans l'étude déjà citée, nous nous étions attachés à l'analyse des procédés, figures de style et rhétoriques particulières, à la base de ce que nous nommons alors cette « écriture de la familiarité » qui singularisait le travail de Pierre Foglia. Poursuivant cette première instigation, nous nous proposons d'analyser ici non plus le style, mais la construction discursive. Passant de la mise en phrases à la mise en texte, est-il possible de relever à ce niveau des procédés, voire des stratégies discursives? Avec pour véritable enjeu, on le devine, non pas tant l'argumentaire que l'argumentation.

Il ne s'agit de rien d'autre, du reste, que de répondre au souhait de Jean Larose lorsque, au terme de son plaidoyer, il nous enjoignait : « *Ne cédez pas! Scrutez leurs discours*¹⁰ [...] ». L'analyse d'une chronique devrait pouvoir contribuer à évaluer la pertinence de ce qu'il déplore : « l'étude d'un " texte " de Pierre Foglia ».

Une chronique

La comtesse masquée

Tel-Aviv, Israël

Les sirènes. Les premières depuis trois jours.

Et ma première alerte chez les petits vieux de la résidence Fischman. Vous vous rappelez, je vous avais dit que je m'étais porté volontaire pour aider en cas d'alerte.

Eh bien, voilà.

J'ai déjà mis mon masque et je fonce dans le couloir. Il y a trois chambres scellées dans la résidence, celle qu'on m'a assignée est au rez-de-chaussée. En principe, je devrais m'y retrouver avec des douzaines de petits vieux et de petites vieilles.

J'y suis le premier. Comment ça personne? Où sont-ils? Qu'est-ce qu'ils foutent bon Dieu? Ah, enfin, en voilà une. Elle tient son masque à la main. Je lui fais signe de le mettre. Vite. Vite. Elle sourit, très au-dessus de ses affaires, très comtesse dans le lobby du Ritz Carlton. On est pourtant que dans la buanderie d'un modeste asile de vieillards et les missiles sifflent sur nos têtes (j'en mets un peu, je veux une médaille). Les autres arrivent en se hâtant avec une freakante lenteur. Empêtrés dans leur âge. Traînant leurs savates sur le ciment. S'arrêtant pour reprendre leur souffle. Vite, vite. Je ferme la porte. J'aide à ajuster les masques. Raccourcir une sangle ici, donner du « lousse » là. Replacer les mentons bien droits dans les mentonnières...

– Ça va madame?

¹⁰ Jean Larose, *op. cit.*, p. 87.

Je me sens comme une hôtesse de l'air dans une zone de turbulence. Je fais comme si... Ils sont tous assis sagement, sur les banquettes. Quelques-uns se sont enroulés dans des couvertures.

– Ça va madame?... Je me penche sur la comtesse du Ritz. Ses yeux sont comme deux petits lacs bleus au fond des carreaux de son masque. Je suis sûr que c'est une comtesse polonaise...

Voilà qu'on cogne à la porte. C'est pas possible! Le facteur? Les joyeux troubadours? Quelqu'un qui s'est fait venir une pizza? Eh non, c'est bien ce que je craignais : un retardataire. Merde, il exagère. À quoi ça sert de sceller les fenêtres si on ouvre la porte toute grande? Entrez, entrez pépé. Quel bon gaz vous amène?... Il est très vieux, tout fripé. Il entre en saluant la compagnie de sa canne. On dirait qu'il entre au café de la gare pour faire sa partie de cartes du dimanche après-midi. Son masque est encore dans sa boîte qu'il essaie d'ouvrir de ses doigts gourds. Je l'aide. Il me remercie et engage la conversation. Plus tard les civilités, pépé, plus tard. Envoje le masque. Il ôte d'abord sa casquette, la brosse du revers du coude avant de la poser délicatement à côté de lui. Il ôte ses lunettes, les plie. Sort un étui de sa poche, met les lunettes dedans. Remet l'étui dans sa poche.

Celui-là, du moins, je n'aurai pas à le rassurer. Ni ma polonaise de comtesse. Mais les autres sont moins fiers. Tout engourdis dans leur frayeur, serrés les uns contre les autres, comme les poules au fond d'un poulailler à l'heure du renard. J'ai pour tâche de les rassurer. Mais comment fait-on cela? On ne m'a rien dit. Peut-être pourrais-je leur chanter une petite comptine? J'en sais même une arabe qui va comme ça, Allah, Allah oued, Sidi Bel-Abbès couscous cacahuète, Allah, Allah oued, moi jamais malade, moi jamais mourir. Voyez, d'inspiration très orientale... Anyway. J'ai pas eu le temps de la chanter. La radio a annoncé la fin de l'alerte. Pus de missiles, pus de chansons. Tout le monde au dodo, allez hop...

Dans le couloir, je marche à côté de la comtesse polonaise. « Une tasse de thé? » m'a-t-elle proposé. Elle m'a tenu le bras jusqu'à son appartement. Un bien grand mot pour deux petites pièces presque nues. Deux cent soixante-dix dollars de loyer par mois. Et 20 000 \$ de droit d'entrée. Pas de droit de propriété, à la mort du locataire, l'appartement retourne au syndicat qui le gère. Je dis bien 20 000\$ de droit d'entrée. Et pourtant, il paraît que c'est comme gagner à la loterie que d'être accepté dans ce coqueron. Paraît qu'il y a des listes d'attente longues comme ça...

Guta, c'est le nom de mon hôtesse, qui n'est pas du tout comtesse (mais elle est bien Polonaise), Guta a 78 ans. Veuve.

– Avez-vous peur de la guerre?

Elle me montre une poussière imaginaire sur le bout de son ongle.

– Même pas gros comme ça, monsieur. Rien du tout. Quelle guerre, d'ailleurs? Voulez-vous que je vous parle de la guerre, moi? Oui? Alors, il faut d'abord que je vous parle de mon fils... Vous allez peut-être le voir, il doit venir tout à l'heure. Vous regarderez ses jambes. On dirait qu'il a fait trop de cheval. Il y a un cheval absent entre les jambes de mon fils. Je lui dis souvent, Avi où il est ton cheval? Il rit... C'est la forme de mon cou quand il était petit. Il avait un an en 41 quand je me suis sauvée dans les bois, fuyant les Allemands. Trois ans je l'ai porté sur mon dos, ses petites

pattes passées autour de mon cou que je tenais serrées d'une seule main. Trois ans à me sauver des camps, des patrouilles, des chiens, dans les bois, les champs, à creuser des abris avec mes ongles, et toujours ses petites pattes passées autour de mon cou, serrées dans ma main. Trois ans à fuir, à crever de faim, à sauter de camions en marche, à avoir peur à toutes les minutes de ma vie. Je ne peux plus avoir peur aujourd'hui. Il n'y a plus de peur en moi. Que peut-il m'arriver? Mourir? M'en fous. J'ai réussi, j'ai gagné la guerre une fois pour toutes. J'ai sauvé l'enfant sur mon dos. Il a les jambes croches mais il est en vie. Et je lui ai trouvé un pays. Le plus beau de tous les pays....

– Êtes-vous très croyante?

– Pourquoi me demandez-vous ça? Parce que je suis Juive? Je ne suis pas croyante du tout. Mon fils non plus. Vous allez nous trouver ridicules, notre seule religion c'est le basketball. Et le rami. On joue beaucoup au rami...

– Come on, comtesse! Quel basketball?

– La NBA! On a tous les matches ici à la télé. Et puis le club de Tel Aviv, le Maccabi, est un des meilleurs d'Europe. Mon fils suit parfois le Maccabi jusqu'en Yougoslavie...

Du coup j'ai repris un peu de thé.

Et c'est ainsi que j'ai appris, un soir de missiles et de rage, dans la grande ville juive aux cent peuples mêlés, par une vieille Polonaise qui tenait jadis son fils autour du cou comme une écharpe, c'est ainsi que j'ai appris que Magic Johnson et les Lakers, après un début de saison catastrophique, allaient beaucoup mieux. Mais vous le saviez peut-être déjà?

À part ça, qu'est-ce que je voulais vous dire? Rien. Juste ça. Que nous pourrions vivre heureux dans un monde merveilleusement plein de Polonaises qui sautent de camions en marche et de Magic Johnson qui sautent bien plus haut que le panier, s'il n'y avait pas aussi, hélas, tous ces cons qui sautent sur toutes les occasions de nous faire chier.

Un style et ses procédés

Assurément, ce type de chronique conserve du billet d'humeur l'impératif du style. Les « [...] trouvailles d'images et de style, [demeurent les] clés de voûte du billet d'humeur » puisque « l'humeur du billettiste ne fera mouche que si elle est bien tournée¹¹ ». *La comtesse masquée* ne déroge pas à la tradition et propose quelques formulations heureuses : « Empêtrés dans leur âge », « Tout engourdis dans leur frayeur » pour se restreindre à ces deux exemples.

De même, cette chronique illustre de façon convaincante les différents procédés à la base de cette « écriture de la familiarité¹² » caractéristique de la

¹¹ Frédéric Antoine, Jean-François Dumont, Philippe Marion et Gabriel Ringlet, « Écrire au quotidien (Du communiqué de presse au nouveau reportage) », *Vie ouvrière / Chronique sociale*, Bruxelles, 1987, p. 109-110.

¹² Philippe Marion et Philippe Sohet, « Une écriture de la familiarité : La guerre de Foglia », *loc. cit.*

plupart des textes de Pierre Foglia.

Une rhétorique de la familiarité qui repose d'abord sur l'activation du rapport au lecteur. De l'ouverture (« [...] je vous avais dit ») à sa clôture, (« Qu'est-ce que je voulais vous dire »), *La comtesse masquée* entretient systématiquement cette dimension phatique avec son destinataire (« Voyez », « Vous le saviez peut-être déjà? »). Telle posture de la part de l'auteur n'est pas sans conférer à ce texte un statut proche de la communication épistolaire.

L'interpellation du lecteur se renforce d'une invite. À plusieurs reprises l'écriture plonge du style rapporté au direct de l'échange dialogué. (« Avez-vous peur de la guerre? »). Outre une scansion de la lecture¹³, le procédé stimule l'illusion d'assister à l'événement avec le narrateur plus que de se le faire décrire. Illusion renforcée d'appel à une réalité paralangagière que nous sommes censés « voir » : « des listes d'attente longues comme ça ».

Activation et invitation : de tels rapprochements, le langage s'autorise multiples tournures habituellement réservées aux situations de proximité: « petits vieux et petites vieilles », « Qu'est-ce qu'ils foutent bon Dieu? », « Merde, il exagère », « Plus tard les civilités, pépé, plus tard. », « Allez hop, au lit », jusqu'au trivial « chier ».

Cette proximité peut s'évaluer également au nombre d'expressions dont la portée semble restreinte aux références culturelles du lectorat québécois. Insertions régulières de termes issus de la « langue sœur » (« *Freakante* », « donner du *lousse* », « *anyway* », « *Come on* »), de régionalismes (« Envoye Pépé », « Pu de missiles »), mais également de termes aux référents très identifiés : qui, outre le Québec des années 70, peut deviner que, derrière l'expression des « joyeux troubadours » se profile le souvenir d'une émission populaire de Radio-Canada qui débutait précisément par de grands coups sur une porte?

Régulièrement, les chroniques de Pierre Foglia comportent des « mouvements d'auto-ironie, d'autodérision¹⁴ » et plus particulièrement au sujet de son activité d'écriture. « J'en remets, je veux une médaille » : cette mise en contexte du discours, sa relativisation par son propre énonciateur relève sans doute d'un niveau auto-évaluatif mais lui confère surtout, dans ce contexte, une visée qui ne serait sans doute pas sans rapport avec celles de la confiance.

¹³ Ce dialogue se voit réitéré quelques lignes plus loin.

¹⁴ Philippe Marion et Philippe Sohet, *loc. cit.*, p. 572.

Interpellation, invitation, trivialité du langage, échos spécifiques et relativisation travaillent à cette rhétorique de la familiarité sur laquelle semble se fonder le contrat communicationnel proposé par le chroniqueur.

Pourtant, le ton singulier des chroniques de Pierre Foglia repose encore sur d'autres artifices.

Une des figures privilégiées de l'auteur relève de ce qui pourrait se désigner par la *juxtaposition paradoxale* : la cohabitation, au sein d'une construction propositionnelle (ou entre deux énoncés consécutifs), de termes aux valeurs distinctes, voire antagonistes. Il en va ainsi de la hâte et de la lenteur dans « en se hâtant avec une freakante lenteur », ou encore de cet étonnant « Come on Comtesse! » qui voit se succéder le français à l'anglais, un terme de déférence à une expression plus que familière¹⁵. Procédé de juxtaposition paradoxale actif également dès la description initiale de la situation : « Elle sourit, très au-dessus de ses affaires, très comtesse dans le lobby du Ritz Carlton. On est pourtant que dans la buanderie d'un modeste asile de vieillards et les missiles sifflent sur nos têtes ».

Description dans laquelle :

le Ritz Carlton	s'oppose	au modeste asile
le lobby		à la buanderie
la comtesse		aux vieillards
le sourire (au-dessus de ses affaires)		aux missiles (sur nos têtes).

Là où la visée informationnelle aurait pu se contenir dans une expression « neutre » telle que « L'abri d'une résidence pour personnes âgées », l'insistance propose ici un agglomérat fortement marqué : « buanderie + modeste + asile + vieillards ».

La figure de la juxtaposition paradoxale n'est peut-être, dans le chef de l'auteur, que l'aboutissement d'un autre *procédé de déstabilisation*. Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer au sein de la prose de Pierre Foglia des usages phraséologiques qui posent les balises sémantiques d'une topique précise, créent une certaine prévisibilité de la suite de l'énoncé... pour mieux s'en dissocier. Se penchant sur « la comtesse du Ritz », remarquant « ses yeux (qui) sont comme deux petits lacs au fond [...] », là où le lecteur serait porté à poursuivre sur l'isotopie romantique de l'enchantement féminin en associant ces lacs à un paysage bucolique, forêt ou région (la Mazurie, par exemple, puisqu'il précise immédiatement après une nationalité polonaise), ce sera pour nous faire revenir à la réalité brutale des « carreaux de

¹⁵ Tout en respectant allitération et assonance partielles : Come On, Comtesse.

son masque [à gaz]». De même, quelques paragraphes plus loin, lorsque le temps semble venu de tirer quelque enseignement de son expérience (« Et c'est ainsi que j'ai appris [...] »), après nous avoir rappelé les éléments dramatiques évoqués (« un soir de missiles et de rage », « par une vieille Polonaise qui tenait jadis son fils autour du cou »), la *morale* attendue surprend par son apparente trivialité (« c'est ainsi que j'ai appris que Magic Johnson et les Lakers, après un début de saison catastrophique, allaient beaucoup mieux »). Le procédé vient même signer le texte à sa clôture. L'ultime phrase se construit sur la triple répétition du terme « sauter » (« Que nous pourrions vivre heureux dans un monde merveilleusement plein de Polonaises qui *sautent* de camions en marche et de Magic Johnson qui *sautent* bien plus haut que le panier, s'il n'y avait pas aussi, hélas, tous ces cons qui *sautent* sur toutes les occasions de nous faire [...] »). Répétition et contexte de référence (la guerre) induisent l'enclenchement d'un prévisible « [...] qui sautent sur toutes les occasions de nous faire *sauter* », pour y substituer le (d)étonnant « chier ».

D'autres manifestations peuvent encore se ranger dans une perspective assez proche. Lorsque se pose le dilemme d'ouvrir ou non l'abri sécurisé, les images « spontanément » associées semblent bien dérisoires (« C'est pas possible! Le facteur? Les joyeux troubadours? Quelqu'un qui s'est fait venir une pizza? »). De même, l'explicitation de l'enjeu réel de la situation (« À quoi ça sert de sceller les fenêtres si on ouvre la porte toute grande? ») précède immédiatement une répartie du même acabit : « Entrez, entrez pépé. Quel bon gaz vous amène?... ». Volonté d'éviter toute enflure stylistique dramatisante? *Dédramatisation par un dérisoire* dont l'intensité même se propose comme son propre démenti. Impuissant à les rassurer, ce serait à « chanter une comptine » qu'il aurait songé (« Mais comment fait-on cela? On ne m'a rien dit. Peut-être pourrais-je leur chanter une petite comptine¹⁶? »). Dérision soulignée encore à l'issue du même paragraphe « La radio a annoncé la fin de l'alerte. Pus de missiles, pus de chansons ». Sans doute faut-il comprendre ainsi l'évocation amusée de ce fils aux jambes croches (« Avi où il est ton cheval? Il rit. ») au sein du dramatique récit de survie de Guta (alors que sa valeur informative réelle dans l'argumentation en construction est relativement faible).

Même si elle ne rentre pas dans les procédés stylistiques à proprement parler, la *propension à la personnification* participe activement à la caractérisation de l'écriture de Foglia. Annoncée par le titre en forme de roman à l'eau de rose, la

¹⁶ Évidemment, il serait également pertinent de s'attarder sur la comptine elle-même et toute la dérision qu'elle comporte : comptine « arabe » dans un abri israélien, comptine invraisemblable, amalgamant les signes stéréotypés de l'isotopie d'une « arabicité » (couscous, cacahouète, Sidi Bel-Abbès) telle que conçue de l'extérieur par un public aussi peu sensibilisé aux réalités du Moyen-Orient que pouvait l'être le lecteur auquel le reporter feint de s'identifier.

chronique s'articule autour du personnage de Guta. Dans la confusion de l'alerte, sa présence émerge et se profile progressivement sous les yeux du lecteur pour occuper la place du sujet principal dans la seconde partie du texte. Parmi les « douzaines de petits vieux et de petites vieilles » assignés à cet abri, ce sera la première personne entrevue par le reporter : « Ah, enfin, en voilà une », une des rares à se voir décrite : « Elle sourit, très au-dessus de ses affaires, très comtesse dans le lobby du Ritz Carlton ». Adresse en style direct « Ça va madame? [...] », précisions physiques (« Ses yeux sont comme deux petits lacs bleus »), elle est surtout la seule personne à se voir rapidement baptisée « très comtesse », « la comtesse du Ritz », « ma polonaise de comtesse », « la comtesse polonaise ». Portrait esquissé sur la base de perceptions subjectives dans le feu de l'action, le personnage recevra ses marques d'identité dès l'ouverture de la seconde partie : « Guta, c'est le nom de mon hôtesse, qui n'est pas du tout comtesse (mais elle est bien Polonaise), Guta a 78 ans. Veuve ». Cette présentation progressive du personnage illustre également cette volonté d'implication du lecteur dans un simulacre de « direct ». Comment croire en effet, qu'au moment d'écrire les premières lignes de sa chronique, l'auteur ignore encore le nom de son hôtesse? L'énonciation (vraisemblablement) ultérieure se dissimule derrière une narration (pseudo) simultanée.

Le style de Pierre Foglia, aussi singulier soit-il, ne peut, à lui seul, justifier l'impact de ses chroniques. La « grande indépendance d'esprit » et ses positions « souvent à contre-courant de l'opinion générale » que soulignait l'*Encyclopédie canadienne* y contribuent sans nul doute pour beaucoup. L'auteur de la notice ajoute que « Foglia maîtrise magistralement l'art de raconter ». Sans entrer dans l'évaluation des opinions émises au sein de ces chroniques, comment rendre compte de cet « art de raconter » ou, plus exactement, la façon dont elles se construisent, les procédés qui leur permettent de développer de manière convaincante les opinions défendues.

Nous avons signalé la variété des chroniques de Pierre Foglia. *La comtesse masquée* ne peut évidemment prétendre à l'exemplarité pour l'ensemble du travail de son auteur. Pourtant, au sein de l'ample corpus de sa production, il semble possible de regrouper certaines des chroniques de Pierre Foglia autour de quelques « formats » de construction discursive. Il en va sans doute ainsi pour ses « *Courriers du genou* » consacrés aux lettres de ses lecteurs, ou encore de ses chroniques d'événements sportifs (le Tour de France, régulièrement), voire de chroniques en forme de *patchwork* tramé d'un fil rouge. *La comtesse masquée* révèle un type de construction que l'on peut retrouver au sein d'autres livraisons de ses chroniques et qui, par certains aspects, n'est pas sans présenter quelques affinités avec la structure fondamentale de la fable. Deux niveaux d'observations

permettront d'en exposer certains mécanismes : d'une part, les expressions de la temporalité et, d'autre part, l'intégration de séquences narratives à des fins argumentatives.

Les expressions de la temporalité

À la lecture, on ne peut qu'être frappé par les clivages temporels qui traversent et structurent cette chronique.

Au niveau de l'énonciation, la présence massive du présent de l'indicatif vise à procurer au récit le statut d'une narration simultanée. En direct. Un présent de l'énonciation (« Et bien voilà, j'y suis ») qui marque dorénavant un passé (« Je vous avais dit ») et implique un futur implicite (ce qui pourrait m' / lui arriver). En réalité, présent et passé ne s'opposent pas tant qu'ils ne construisent un « présent continu » : celui du dialogue communicationnel entre ce narrateur explicite et son narrataire (« vous vous souvenez »). Dialogue entamé antérieurement à cette chronique précise et qui se poursuivra (au moins) jusqu'au terme de ces lignes (« Que voulais-je vous dire? »).

Si, à ce niveau de l'énonciation, une continuité semble vouloir se manifester, au niveau de l'énoncé, les événements rapportés par le chroniqueur s'enchaînent selon une suite chronologique simple et linéaire qu'il semble néanmoins possible de regrouper en deux moments : la scène de l'alerte et « l'après-alerte » (que nous désignerons comme « la scène de la conversation »). Bien des indices dans la construction de la chronique soulignent cette polarité : que ce soir au niveau de l'espace (abri scellé / appartement), au niveau des acteurs (en groupe / en couple), au niveau de l'action (agir / discuter) ou, encore, au niveau de l'atmosphère (la crainte / la détente).

Mais, au-delà des événements liés au « présent de la chronique », la thématique abordée exhibe un autre clivage temporel. Le présent de la guerre du Golfe va s'opposer au passé de la Seconde Guerre mondiale. Cette opposition endosse la précédente (l'alerte / la discussion) et introduit une polarité entre narrateur et narrateur délégué (Foglia / Guta); elle construit ainsi un parallélisme de situations qui, à un demi-siècle de distance, vont s'éclairer mutuellement.

À ces premiers clivages temporels vont s'ajouter une série d'autres observations qui relèvent davantage du niveau syntaxique. De fait, les deux sections du texte vont se singulariser par leur utilisation des *modalités stylistiques et grammaticales de l'expression de la temporalité*. Stratégies rhétoriques au service des visées qu'elles supportent.

« Tempo-ralités » narratives

La description de la scène de l'alerte est dominée par l'usage du présent de l'indicatif. Sa lecture révèle pourtant les différentes valeurs endossées par ce présent de l'indicatif, ainsi que les rythmes dans lesquels il est inscrit.

D'usage, le présent de l'indicatif peut assumer (au moins) deux valeurs distinctes selon sa portée : généralisante et a-temporelle (« 2 et 2 font 4 ») ou son inscription dans un ponctuel de l'énonciation (« Oui, Pierre arrive »). Dans le récit de la scène d'alerte, le présent ponctuel de l'action (« [...] je fonce dans le couloir »; « Je ferme la porte »; « Je me sens [...] ») cède la place en quelques occasions à un présent hors de la temporalité événementielle, un présent constatif, descriptif (« Il y a trois chambres scellées dans la résidence, celle qu'on m'a assignée est au rez-de-chaussée. »). L'alternance de ces deux valeurs du présent permet ici de ménager l'illusion d'une action en cours. Car, selon l'heureuse formule de Pierre Péju :

Dans un récit au présent, ce sont les différentes valeurs du présent qui formeront des bulles ou des lignes interruptrices. Bulles du présent historique ou du présent de vérité générale, et la déchirure soudaine du présent d'actualité immédiate¹⁷.

Le procédé se laisse percevoir nettement avec le premier dialogue (« Ça va madame? ») qui se voit réitéré quelques lignes plus loin, comme pour minimiser l'effet potentiel du paragraphe descriptif, réenclencher sur l'« action en direct ».

Mais, plus significativement, un *rythme* en deux temps semble ponctuer la scène et induire une vitesse de lecture singulière. *J'y suis le premier / Comment ça personne? / Où sont-ils? / Qu'est-ce qu'ils foutent bon Dieu? / Vite / Vite / Je ferme la porte / J'aide à ajuster les masques /* : à lire ces extraits, on est frappé par leur « tempo ». Succession de phrases courtes, réduites à quelques mots, parfois un seul, la mise en scène du narrateur lui-même appelle un rythme de lecture rapide et saccadé. À l'inverse, la description de ses compagnons recourt à une toute autre stylistique. Les phrases s'allongent singulièrement (« Elle sourit, très au-dessus de ses affaires, très comtesse dans le lobby du Ritz Carlton. ») ou encore s'accumulent pour décrire pour un même motif (« Les autres arrivent en se hâtant avec une freakante lenteur. Empêtrés dans leur âge. Traînant leurs savates sur le ciment. S'arrêtant pour reprendre leur souffle. »). Pareil traitement impose de

¹⁷ Pierre Péju, « Éloge du récit », *L'archipel des contes*, Aubier, Paris, 1989, p. 21.

lui-même un ralentissement dans la lecture. Cette polarisation des rythmes n'est jamais aussi explicite que dans leur rapprochement. Ainsi :

- Envoie le masque.
- Il ôte d'abord sa casquette, la brosse du revers du coude avant de la poser délicatement à côté de lui. Il ôte ses lunettes, les plie. Sort un étui de sa poche, met les lunettes dedans. Remet l'étui dans sa poche.

En réalité, l'entrée de ce pensionnaire s'étend sur pas moins de sept lignes de la chronique. Elle aurait pu se condenser, dans le mode stylistique réservé au journaliste, en une ligne et demi: « Il entre, calme et lent. Trop lent. Malhabile à ouvrir l'étui de son masque à gaz. » C'est donc un autre niveau de temporalité qui se trouve habilement investi ici, celui du *temps de la lecture* : niveau pragmatique que voulait traduire la (maladroite) scission de « *tempo-ralité* ».

Les enclaves temporelles

La seconde partie du texte, de son côté, révèle une construction très différente. L'utilisation habile des modalités linguistiques du temps va, discrètement mais efficacement, construire une double enclave.

Le passé composé qui ouvre cette partie (« Une tasse de thé? » m'a-t-elle proposée. Elle m'a tenu le bras [...] ») introduit une rupture dans la chronique¹⁸. Il procure aux événements dont la description s'enclenche, un passé par rapport à leur énonciation, curieusement en rupture avec la première partie de la chronique.

Rapidement, le présent reprend les commandes du fil discursif. Présent généralisant (« Il paraît ») présent événementiel (« Avez-vous peur de la guerre? », « Elle me montre [...] »). Ce passage au passé composé révèle ici sa véritable fonction : ouvrir un espace discursif en balisant son statut temporel. Dans cet espace, la discussion avec Guta va s'étendre, recourant aux modalités du présent pour en vivifier le compte-rendu.

Dans le simulacre de cette mise en scène surgit à nouveau une nouvelle rupture temporelle, celle du récit (métadiégétique) de l'hôtesse qui use de façon classique des modalités grammaticales du passé. Amorcé d'un imparfait d'état (« [...] quand il était petit. Il avait [...] ») le récit se poursuit au passé composé (« Je me suis sauvée », « Je l'ai porté »). Le récit enchâssé s'achèvera sur un retour au présent de l'énonciation et du dialogue en cours (« Je ne peux plus avoir peur »,

¹⁸ Rupture amorcée, certes, dès la fin de la première section (« Je n'ai pas eu le temps », « La radio a annoncé... »). Mais ces deux occurrences ne semblaient, à ce stade de la lecture, introduire aucune rupture et pouvaient prendre valeur d'un présent elliptique, celui du résumé entre deux présents : « Voyez » et « Je marche ».

« Êtes-vous très croyante? »).

La conversation elle-même se clôt sur une réflexion du narrateur principal exprimée au passé (« Du coup j'ai repris [...] », « C'est ainsi que j'ai appris [...] »).

Le dernier paragraphe adopte, à nouveau un présent rhétorique : ce « Qu'est-ce que je voulais vous dire? » devant se comprendre comme « Et maintenant que dois-je encore vous dire? ». Présent qui, au terme de la chronique, se fait l'écho du présent qui l'a ouverte : « Vous vous souvenez? ».

Les sauts successifs entre ces différentes modalités grammaticales de la temporalité peuvent se schématiser comme une suite d'enclavements :

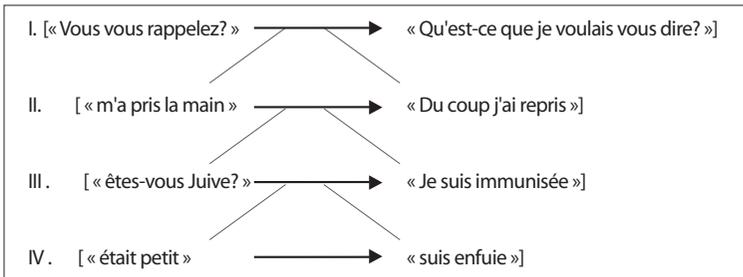


Tableau 11-2: Les enclaves temporelles dans *La comtesse masquée*.

Dans cette chaîne d'emboîtements, l'ordre chronologique reste toujours évident. Le niveau IV s'offre bien comme le plus distant du moment de la (pseudo) énonciation (I) et les niveaux II et III sont à situer entre ces deux balises. Par contre, il est significatif que les événements présents au sein des strates II et III couvrent une même tranche temporelle. Si le recours du passé composé au niveau II permet de positionner les événements comme récit d'une narration ultérieure (celle de la rédaction « présente »), l'indicatif présent du niveau III, lui, réactualise les possibilités de cette « écriture vive » que nous avons déjà décrite, celle où le lecteur peut se croire en direct de ce qui lui est signifié. Cette présentation selon deux modalités grammaticales distinctes relève bien d'une stratégie expressive.

Les deux récits

Le travail qui s'élabore sur les modalités expressives liées aux divers aspects de la temporalité ne prend sa pleine justification que dans l'assise d'une construction d'ensemble et, dans ce cas, une visée démonstrative. À ce stade, la construction de la chronique se laisse mieux percevoir, suivant ici l'expression bien connue : en deux temps, trois mouvements. Poser un fait de réalité, le questionner, en tirer les implications, telle est bien l'armature qui sous-tend *La comtesse masquée*.

La première section de la chronique couvre la scène de l'alerte, son écriture vive supporte l'illusion d'un direct et son objectif est le dépôt auprès du lecteur d'un étonnement: la peur de celui censé rassurer, le calme des autres.

Le second bloc s'attarde sur la scène qui a suivi, le temps de l'après-alerte. L'enchaînement conversationnel reconstruit le cheminement d'une interrogation. Le passage entre ces deux sections est signifié par le déplacement de l'abri à l'appartement, l'insertion de détails ponctuels (le prix du droit d'entrée¹⁹). L'échange entre le chroniqueur et son hôtesse intègre lui-même un court récit :

[Mon fils] avait un an en 41 quand je me suis sauvée dans les bois, fuyant les Allemands. Trois ans je l'ai porté sur mon dos, ses petites pattes passées autour de mon cou que je tenais serrées d'une seule main. Trois ans à me sauver des camps, des patrouilles, des chiens, dans les bois, les champs, à creuser des abris avec mes ongles, et toujours ses petites pattes passées autour de mon cou, serrées dans ma main. Trois ans à fuir, à crever de faim, à sauter de camions en marche, à avoir peur à toutes les minutes de ma vie. [...] J'ai réussi. [...] J'ai sauvé l'enfant sur mon dos.

Ici encore, il est intéressant de souligner le travail de composition qui va pourvoir ce récit des attributs nécessaires à sa fonction dans le cadre du questionnement en cours.

L'intensité dramatique qui se dégage de ces lignes ne repose guère, à première vue, sur les procédés d'emphase traditionnels. Au contraire, une relative sobriété semble bien avoir prévalu au moment de leur rédaction. Les motifs évoqués ne comportent aucune scène de violence explicite : la peur est mentionnée, pas montrée, le camp n'est pas décrit, on s'en sauve. Le vocabulaire ne retient aucun qualificatif emphatique. L'ampleur même de ce récit mémoriel semble réduite à peu : à peine six lignes de textes pour trois années éprouvantes.

Ce segment narratif tire en partie son impact du *dramatis personnae* qui l'ouvre : « Il [Mon fils] avait un an en 41 ». La confrontation d'une jeune femme, juive, en Pologne, seule et en charge d'un enfant face aux envahisseurs allemands convoque à elle seule une encyclopédie d'images et d'affects implicites. D'autant plus que cette narratrice a visiblement repris quelques-uns des réflexes discursifs de son interlocuteur.

Celui de l'effet de rupture, par exemple, puisque ce récit hautement drama-

¹⁹ Insertion relativement curieuse, apparemment déplacée dans le cadre argumentaire déployé, mais qui doit se comprendre comme un « effet de réel » selon l'expression consacrée par Barthes. Détail à ce point « hors contexte qu'il ne peut avoir été inventé » et, par là-même, contribue à asseoir la visée de véridicité de la conversation qui suit.

tique est bien introduit par ce qui semble un détail grotesque :

Alors, il faut d'abord que je vous parle de mon fils [...] Vous allez peut-être le voir, il doit venir tout à l'heure. Vous regarderez ses jambes. On dirait qu'il a fait trop de cheval. Il y a un cheval absent entre les jambes de mon fils. Je lui dis souvent, Avi où il est ton cheval? Il rit [...]

« Il rit » benoîte expression de ce passage qui surprend le lecteur à partager ce rire jusqu'à l'impitoyable de la ligne qui lui succède immédiatement : « C'est la forme de mon cou quand il était petit. Il avait un an en 41 quand je me suis sauvée dans les bois, fuyant les Allemands ».

S'y retrouve également le procédé de réitération comme scansion de la narration. Les quelques lignes sont martelées: « *trois ans* je l'ai porté [...] », « *trois ans* me sauver [...] », « *trois ans* à fuir [...] ». Ou encore « C'est la forme de *mon cou* [...] », « ses petites pattes passées autour de *mon cou* » et « toujours ses petites pattes passées autour de *mon cou* ». Triples réitérations que vient souligner le qualificatif numéral : « Trois ».

Au-delà de leur thème commun (celui de la guerre), le récit de Guta s'oppose en bien des points à celui de l'alerte. Les événements rapportés (trois années de tribulations pour survivre) ne peuvent guère se comparer aux quelques moments passés dans un abri sécuritaire. Pas plus que la peur intermittente du narrateur (« Je fais comme si [...] ») ne peut se rapprocher du sentiment d'« avoir peur à toutes les minutes de [s]a vie ». Du même coup, l'ampleur de la description de l'alerte (une quarantaine de lignes) semble bien disproportionnée face à la densité du récit de survie.

Dans cette confrontation systématique, se dessine clairement la fonction du récit inséré. Il s'agit bien de le proposer en contrepoint au « premier récit » : celui de l'alerte. Et, par là, de suggérer, plus que de dire, la réponse à la question déposée alors. Ce qui immunise Guta et ses proches, c'est d'avoir, une fois pour toutes, relativisé la peur pour soi à l'aune de la peur pour l'autre.

À ces deux parties s'ajoute un dernier passage. Relativement intemporel, il tend à tirer des paragraphes précédents les conclusions chères aux convictions de l'auteur : la sérénité se traduirait dans le plaisir tranquille de la quotidienneté. La dynamique entre cette dernière section et celles qui la précèdent n'est pas sans rappeler le rôle qui était celui de la morale au sein des fables :

La morale, de ce fait, a un double statut. D'une part, comme l'indique sa position en retrait, elle se situe à un niveau distinct et est une sorte de métadiscours appliqué au contenu de la fable. D'autre part, elle

apparaît comme une instance de médiation puisque, située dans le prolongement du récit dont elle constitue la légende, elle est en même temps en prise sur le monde extérieur où sa leçon est appelée à valoir. C'est cette double orientation, vers le dedans et vers le dehors, qui la rapproche structurellement de l'instance de l'énonciation conçue elle-même comme un point de passage entre l'univers du discours et l'univers englobant où le sujet se situe. [...] C'est comme si, au lieu de demeurer implicite, l'énonciation se manifestait directement sous forme d'un énoncé séparé²⁰.

Cette « manifestation directe de l'énonciation » identifie ici explicitement son destinataire (« Qu'est-ce que je voulais *vous* dire? ») et, renouant avec l'adresse qui ouvrait cette chronique (« *Vous* vous rappelez? »), active ainsi le rapport de la communication épistolaire.

Du bon usage du récit

De ce qui précède, on remarque combien l'organisation de *La comtesse masquée* se rapproche du modèle traditionnel à la base de la fable. Une mise en scène narrative sert de prétexte au dégagement d'une réalité dont le questionnement occupera la seconde partie de la chronique. Le déroulement de la chronique et les articulations logiques qui la structurent se laissent, de fait, schématiser :

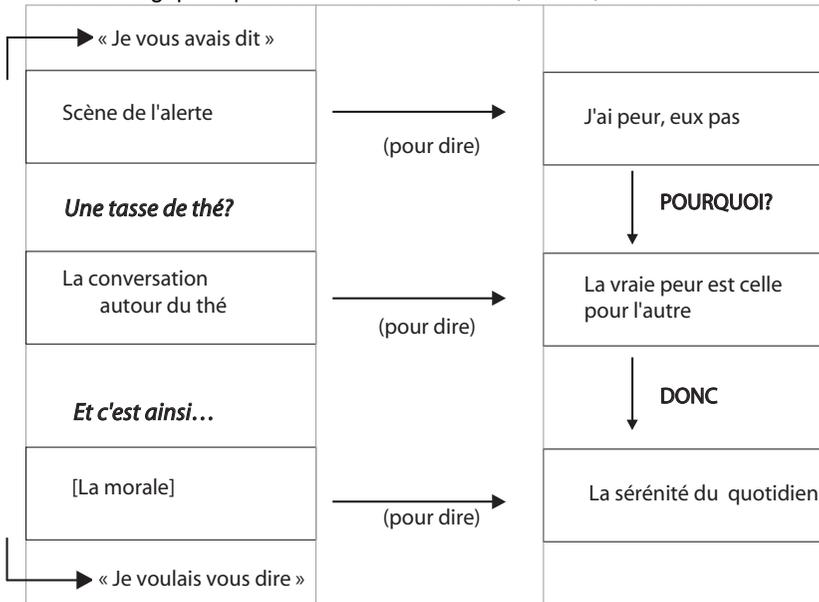


Tableau 11-3 : La visée démonstrative de *La comtesse masquée*.

²⁰ Henri Quéré, *Récit, fictions, écritures*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 74.

Pour ce faire, la construction discursive de *La comtesse masquée* adopte, de fait, les critères d'organisation textuelle proposés par Jean-Michel Adam pour le prototype de la *séquence explicative*²¹. L'énonciation chronologique des événements de cette journée (qui s'étale dans l'espace balisé par les normes du Niveau I) construit en réalité une structure globale dont la visée démonstrative épouse les critères de la séquence explicative. Cette structure globale repose principalement sur les deux grandes sections déjà identifiées. Chacune de ces deux portions de la macrotexture s'organisent sur des articulations distinctes. La scène de l'alerte, toujours selon la typologie séquentielle proposée par Jean-Michel Adam, épouse le cadre de la séquence narrative alors que la scène de la conversation s'aligne sur la logique de la séquence dialogale. C'est bien cette distinction entre les deux statuts d'organisation séquentielle (niveaux II et III) qui se voit soulignée par l'utilisation nettement différenciée de leurs marques temporelles. Et, dans le cadre de l'organisation de la séquence dialogale une des macro-propositions, on l'a vu, aligne son organisation interne sur le type de la séquence narrative (niveau IV).

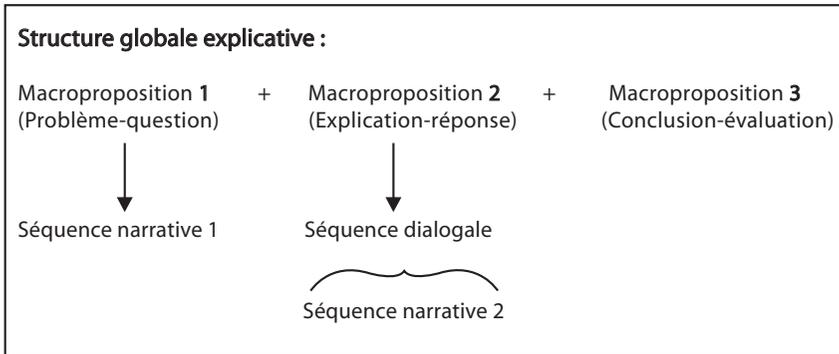


Tableau 11-4 : Construction propositionnelle de *La comtesse masquée*.

Dans la perspective de cette construction explicative, la présence des différentes amorces d'échanges directs (a. « Ça va madame ? » / b. « Vous avez peur de la guerre? » / c. « Vous êtes très croyante? » / d. « Come on Comtesse »), loin d'être aléatoire, s'organise en logique réflexive. Du constat (A : l'absence de sa peur), à sa raison (B : pourquoi n'a-t-elle pas peur?) suivie d'une supputation conséquente (C : doit-on en déduire une conviction religieuse?) et, enfin, d'une conclusion (D : à quoi cela conduit-il?). Ces interventions du discours direct accompagnent, on le pressent, le cheminement de pensée du « lecteur modèle²² ».

²¹ Jean-Michel Adam, *Textes : types et prototypes*, coll. Fac, Nathan, Paris, 1992.

²² Pour reprendre l'expression d'Umberto Eco.

Une des caractéristiques les plus remarquables de *La comtesse masquée* reste néanmoins cette insertion de deux séquences narratives dans un cadre à visée démonstrative. Le parallélisme thématique et la différence dans leur traitement expressif créent une dynamique particulière qui permet au second récit de se faire la réponse à la question déposée par le premier. Évitant la lourdeur d'une démonstration trop explicitement appuyée, cet usage singulier du récit montre son étonnante capacité significative et n'est sans doute pas sans effet sur l'impact de cette chronique.

L'image par les mots

A priori, inscrire l'analyse d'une chronique d'humeur parmi diverses études de manifestations narratives ne semblait pas évident en soi. L'analyse de *La comtesse masquée* aura sans doute levé l'hésitation. La dynamique particulière établie entre les deux séquences narratives aux fins d'une visée démonstrative nous confirme l'usage diversifié auquel se prête la nature du récit.

Par contre, la plupart des études voisines s'attachent à des expressions narratives reposant largement sur l'iconique, alors que les chroniques de Pierre Foglia restent strictement scripturales, sans apport d'images, graphique ou photographique²³.

Cet hiatus sera prétexte à une dernière remarque. Nous avons souligné les différences qui opposaient les deux récits inclus dans la chronique, le récit de l'alerte, le récit de la survie. Cette mise en opposition servait le dessein de la démonstration. Il est possible de revenir sur cette dynamique. Dans la logique traditionnelle de la fable, le premier récit se proposait de mettre en scène, de nous « montrer » les deux attitudes en présence. Le second récit, lui, s'inscrivait dans le cadre d'une réflexion à tirer de la mise en scène précédente. Il se promettait en quelque sorte de nous faire « comprendre » ce que l'autre nous avait fait « voir ».

Il est donc légitime de se poser la question des procédés à la base d'une narration scripturale qui se voudrait plus « visuelle ». Il ne s'agit évidemment pas d'« images » métaphoriques mais de marques du texte qui « dessinent » autant qu'elles désignent.

²³ Si ce n'est, comme le veut la tradition du journal *La Presse* vis-à-vis de ses principaux collaborateurs, une photo en médaillon de l'auteur.

Le phénomène n'est pas nouveau et il a fait l'objet de diverses recensions :

Tout comme la bande dessinée, l'écriture journalistique ne peut renier son air de famille avec le cinéma. Comme le caméraman, elle joue aujourd'hui au champ et contrechamp, au gros plan ou au plan large. Souvent, sur une question brûlante, elle propose un zoom avant, ou une plongée vertigineuse. À moins que le journaliste ne choisisse de prendre le contre-pied d'un événement, et se lance dans l'exploit périlleux d'une contre-plongée réussie. Là aussi, la grammaire qu'utilisera le « communicateur » sera bien proche de celle de l'image²⁴.

De fait, comment ne pas noter la « succession des plans » induite par un passage tel que : « Ils sont tous assis sagement, sur les banquettes. Quelques-uns se sont enroulés dans des couvertures / Je me penche sur la comtesse du Ritz. / Ses yeux sont comme deux petits lacs bleus au fond des carreaux de son masque ». (plan d'ensemble / plan rapproché / gros plan.)

Ou encore le montage des perspectives dans cet autre extrait :

J'ai déjà mis mon masque et je fonce dans le couloir. [La chambre] qu'on m'a assignée est au rez-de-chaussée. / J'y suis le premier. Comment ça personne ?/ Où sont-ils? [...] Ah, enfin, en voilà une. » (abri en avant-plan / panoramique en axe de rotation à 360 ° / perspective sur le couloir parcouru).

L'effet de visualisation se voit évidemment supporté activement par la description, prononcée dans la première section, quasi absente dans le récit métadiégétique. La gestuelle des personnages impliqués dans la scène de l'alerte se voit décrite méticuleusement. Au point qu'ailleurs l'illusion de « voir » se conforte d'un déictique sans référent apparent: « des listes longues comme ça ».

Pourtant, le pouvoir évocateur de ce passage relève sans doute largement de l'utilisation particulière de l'expression scripturale. « Y a-t-il de l'iconique dans le verbe? ». Il serait présomptueux de prétendre détourner cette étude sur l'exemple abordé ici²⁵. Mais la question posée dans une toute autre perspective trace néanmoins un horizon stimulant pour la prise en compte de certains facteurs d'expression. Car, plus que tout autre artifice, ce qui, ici, fait « voir » la scène, repose sans doute sur ce procédé déjà noté: le rythme particulier induit par l'alternance entre une phraséologie ample et saccadée. En d'autres mots, l'agitation du journaliste ou la

²⁴ Frédéric Antoine *et al.*, *Écrire au quotidien*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Meunier, Jean-Pierre, « Y a-t-il de l'iconique dans le verbe? », *Icone Image*, sous la direction de B. Darras, MEI 6, L'Harmattan, Paris, 1997.

calme lenteur des résidants se trouvent signifiées moins par les mots eux-mêmes (leur portée sémantique) que par le rythme imposé à leur lecture. Mise en mots qui, d'une certaine façon, opère un rabattement du signifié sur le signifiant. Ainsi, s'il n'en est du verbe lui-même, son expression scripturale peut entretenir une relation partiellement motivée par l'analogie. Mais, de cela, Apollinaire nous avait déjà convaincu.

La toxicomanie quotidienne : le spectre du récit

La toxicomanie au quotidien

À ouvrir le journal, on n'y échappe guère. Régulièrement, avec ou sans photo, discrètement ou avec déploiement de titres indécents, souvent avec force chiffres, toujours avec l'effluve des choses étranges, la toxicomanie réapparaît dans les pages de nos quotidiens.

À l'instar de la pollution, la criminalité et les pandémies, elle s'est acquis le statut de fléau social. Comme elles aussi, elle fait l'unanimité. Il y a consensus tant au niveau de son extension, de sa croissance, qu'au niveau de sa condamnation. La toxicomanie participe des maux qui sapent les valeurs fondamentales de notre société. La dépendance n'est-elle pas contraire à la liberté?

Mais tel consensus n'est pas sans conforter une situation quelque peu paradoxale. Au-delà d'une curiosité inquiète, pareille stigmatisation semble induire une construction *monstrueuse* du phénomène, mise à distance, confortable certes, mais qui nous place en position vulnérable face aux constructions médiatiques du sujet et amenuise le réflexe critique.

En guise d'exemple, un article. Un article comme tant d'autres, court, succinct, condensé¹. Avec un intérêt particulier: il a la prétention de vouloir faire un peu le tour de la question. Un bilan de l'année 1977, en somme.

Nés sous le signe de l'héroïne

GENÈVE (REUTER) – Plus de 1 000 enfants naissent héroïnomanes chaque année à New York parce que leurs mères s'adonnent à l'héroïne. À Washington, il en coûte en moyenne 54 dollars à l'héroïnomanes pour se procurer ses quatre doses quotidiennes, soit à peu près 28 000 dollars par an.

Aux États-Unis, près de la moitié des crimes et délits commis dans la rue et plus d'un tiers des attaques contre la propriété sont commis par des toxicomanes.

Ces statistiques sont extraites d'un dossier sur la drogue préparé par le Fonds des Nations Unies pour la lutte contre l'abus des drogues (UNFDAC) à partir des sources d'informations officielles et non officielles.

¹ Cet article est paru le 2 novembre 1977 dans *Le Devoir*, quotidien québécois et considéré comme l'un des plus « sérieux » de la presse francophone outre-atlantique (Sa publicité n'affirmait-elle pas à une époque : « Si vous ne trouvez pas *Le Devoir*, demandez *Le Monde*. » ?). L'agence Reuter, dont *Le Devoir* reprend le communiqué, a diffusé l'information à tous les journaux abonnés.

La plupart de l'opium illégalement produit dans le monde provient du « Triangle d'or » Birmanie – Laos – Thaïlande. Six à sept cents tonnes y seraient produites chaque année dont 500 en Birmanie, soit l'équivalent de 50 tonnes d'héroïne. À \$ 4,58 le milligramme dans les rues de Washington, la production birmane représenterait 225 milliards de dollars, de quoi satisfaire plus de 11 millions de toxicomanes.

Les saisies d'héroïne ont augmenté de 44 pour cent l'an dernier : plus d'une demi-tonne aux États-Unis, 170 kg aux Pays-Bas, 145 en Allemagne fédérale, 103 en France. Plus de 1 200 trafiquants ont été arrêtés l'an dernier à la frontière germano-néerlandaise que des milliers d'autres ont probablement franchie sans être inquiétés.

Six cent vingt mille personnes s'adonnent à l'opium et à ses dérivés aux États-Unis, 100 000 en France, soit cinq fois plus qu'en 1970, 40 000 en Allemagne fédérale, dont 5 000 à Berlin Ouest, et jusqu'à 15 000 aux Pays-Bas, la moitié d'entre elles à Amsterdam.

Deux milliers de personnes sont décédées l'an dernier aux États-Unis après avoir consommé de l'héroïne, 325 en Allemagne fédérale et 59 en France. Soixante personnes sont déjà mortes cette année à Berlin Ouest et le nombre de décès en Allemagne fédérale devrait dépasser 500.

(LE DEVOIR, 2 novembre 1977)

Bilan terrifiant. Un titre sans appel, des milliers de morts, des enfants impliqués, des milliards de dollars, des crimes, des tonnes de saisies, des millions d'adeptes confirment ce diagnostic. Mais peut-être vaut-il la peine de reprendre les éléments de ce constat, d'examiner la logique qui les organise et de questionner l'impact potentiel de ce bien *sombre tableau*.

L'incipit : « Plus de 1 000 enfants naissent héroïnomanes chaque année à New York [...] ».

Véritable coup de cymbale à l'orée de cet articulet. Chiffre rond, associant l'innocence des nouveaux-nés et le spectre de l'horreur : l'héroïne. Donnée dont l'impact se serait peut-être légèrement émoussé dans sa version relative : elle concerne près de 7 ‰ (7 pour mille) des naissances new yorkaises². Mais surtout, *naître héroïnomanes*, qu'est-ce à dire? Ces nourrissons viennent-ils au monde avec un besoin physiologique d'héroïne qui fera d'eux, inévitablement, des êtres dépendants, leur vie durant, de cette substance? Ou s'agirait-il de certains symptômes de sevrages passagers? Selon le Rapport de la Commission canadienne d'enquête sur l'usage des drogues à des fins non médicales³ :

² Estimation obtenue en croisant le taux moyen de naissance aux États-Unis, par la population de la ville de New York. Sources : *Population and Vital Statistics, Report on Various National Publications of Registered Births*, United Nations et *Current Population Reports*, U.S. Department of Commerce. Bureau of the Census. Repris tous deux dans le *Britannica Book of the Year, 1978*, p. 294 et 708. Il faut également prendre en considération qu'au moment de la rédaction de l'article de Reuter, la ville de New York possède un des taux les plus élevés de concentration d'héroïnomanes connus.

³ Rapport de la Commission d'enquête sur l'usage des drogues à des fins non médicales (appelé également *Rapport Le Dain*, du nom de son président), Éditeur officiel du Canada, 1973, p. 304. Nous soulignons.

[...] les enfants mis au monde par des femmes asservies aux stupéfiants opiacés sont parfois physiquement dépendants eux aussi. Certains d'entre eux peuvent avoir besoin de soins médicaux particuliers pendant quelques semaines, d'autres ne manifestent ni symptômes de sevrage ni difficultés quelconques⁴.

Et d'ajouter que ces symptômes seraient à rapprocher de ceux que présentent les bébés dont la mère a reçu une dose de tranquillisant dans les heures qui précèdent l'accouchement pouvant durer jusqu'à dix jours après la naissance.

Le déroulement : « [...] il en coûte en moyenne 54 dollars à l'héroïnomane pour se procurer ses quatre doses quotidiennes, soit à peu près 28 000 dollars par an ».

Lorsqu'on nous affirme qu'il en coûte 28 000 dollars par année, il ne s'agit là que d'une exagération de plus de 47 %, selon leurs propres données, puisque 365 jours à 54\$ signifient 19 710\$ et non les 28 000\$ annoncés. Au passage, on notera que ce prix du gramme d'héroïne est moins lié à la substance même (sa rareté et son coût de production) qu'à la rareté artificielle créée par son interdiction sociale (coûts des risques et répression du trafic); il faudra y revenir.

Mais la toile de fond de cette assertion est plus lourde de sens encore. Car se trouve ici cautionnée ici la vieille idée de l'irrémissible dépendance qu'entraîne l'héroïne : prendre de l'héroïne, ce serait devenir héroïnomane et c'est en consommer quatre fois par jour! Or, déjà en 1973, le Rapport Le Dain signalait bien qu'« une fraction seulement des personnes qui ont fait l'expérience des stupéfiants opiacés contractent la dépendance [...] il est manifeste que certaines personnes peuvent s'en tenir à un usage intermittent⁵ ». Plus récemment, à Harvard, des chercheurs comme N. Zindberg, puis S. Peel affirmaient : « Il existe une grande variété de schémas de consommation d'héroïne, y compris celui où des personnes usent régulièrement de la substance et sont capables d'interrompre cet usage sans éprouver de sevrage⁶. »

Les conséquences : « [...] près de la moitié des crimes et délits commis dans la rue et plus d'un tiers des attaques contre la propriété sont commis par des toxicomanes ».

Information qui aurait tout aussi bien pu s'énoncer autrement : « Les

⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁵ *Ibid.* p. 306.

⁶ Stanton Peel, « The Addiction Experience », *Addictions*, Summer 1977, p. 23.

toxicomanes ne sont pas impliqués dans la majorité des crimes et délits commis dans la rue, pas plus que dans les deux tiers des attaques contre la propriété »!

Remarquons en outre qu'il n'est plus question ici d'*héroïnomanes*, ici, mais de *toxicomanes*. L'amalgame est fait. Si parler d'héroïnomane dans le premier paragraphe ne précisait jamais sa norme (la fréquence de l'usage) et ne possédait qu'un indicateur légal (en avoir consommé au moins une fois), faire référence aux toxicomanes ne peut qu'amplifier l'imprécision. À l'indétermination de la fréquence s'ajoute celle de la nature de la substance. Ici encore, le seul critère envisagé est l'illégalité de la substance. Ce qui n'est pas sans nous réserver des surprises. Avoir « tiré un joint » dans un bistrot et être appréhendé se voit recensé comme délit de toxicomanie. Ainsi au Canada, en 1976, 34 531 personnes furent condamnées relativement à la loi des stupéfiants. Ce chiffre prend un autre aspect lorsqu'on sait que pas moins de 33 281 de ces condamnations se rapportaient au cannabis et à ses dérivés⁷.

De plus, la relation induite entre criminalité et toxicomanie révèle un statut éminemment douteux. Il ne faudrait en effet déduire de cette relation de coïncidence, une relation de causalité. D'apprendre que la majorité des tueurs en série auraient été allaités par leur mère permettrait-il d'insinuer une relation de causalité quelconque? La moitié des personnes interceptées pour les délits en question pouvait bien rentrer également dans les catégories légales de la toxicomanie, mais sans jamais autoriser, pour autant, d'affirmer que la moitié des usagers de ces mêmes substances (population inconnue, « chiffre noir de la criminologie ») soit significativement reliée à la criminalité. De son côté, le rapport de la Commission Le Dain rapportait d'ailleurs que « dans les milieux médicaux, judiciaires et policiers et parmi les chercheurs, voire parmi les usagers eux-mêmes, on ne croit pas en général que les stupéfiants soient à l'origine de voies de fait⁸ ».

L'ampleur : « [...] l'équivalent de 50 tonnes d'héroïne. À 4,58 \$ le milligramme dans les rues de Washington, la production birmane représenterait 225 milliards de dollars, de quoi satisfaire plus de 11 millions de toxicomanes ».

Autre procédé frisant la mauvaise foi : le déplacement des termes de comparaison. Si le milligramme d'héroïne coûte 4,58 \$ dans les rues de Washington, c'est précisément parce que sur les 50 tonnes produites, une partie seulement arrivera à bon port (facteur de rareté et de risque). Comparer les stocks de production aux prix de consommation néglige la relation réelle entre les deux.

⁷ *Statistiques concernant les usagers de drogues et les condamnations*, Bureau des drogues dangereuses, Santé et Bien-être Social, Canada, 1976.

⁸ Rapport Le Dain, *op. cit.*, p. 307.

Ceci produit ces chiffres mirifiques de 225 milliards de dollars et de 11 millions de toxicomanes (à l'opium et ses dérivés). Chiffres ahurissants mais quelque peu problématiques puisque, dans la suite du texte, nous pouvons comptabiliser : « six cent vingt mille personnes s'adonnent à l'opium et à ses dérivés aux États-Unis, 100 000 en France [...] 40 000 en Allemagne [...] et jusqu'à 15 000 aux Pays-Bas », soit un total de 775 000 personnes pour les régions citées recouvrant la grande partie de l'Amérique du Nord et de l'Europe occidentale. Où se trouveraient les 10 225 000 autres opiomanes, morphinomanes et toxicomanes? Dans les régions du tiers-monde? Peut-être. Mais en ce cas, comment justifier l'étrange ethnocentrisme qui nous ferait ainsi négliger les neuf dixièmes de cette population pour ne citer que les Occidentaux?

Cette ampleur est encore renforcée : « Les saisies d'héroïne ont augmenté de 44 pour cent, l'an dernier [...] ». Dans l'ensemble de l'article, ceci pourrait laisser croire à une augmentation du nombre des consommateurs. Or, on sait depuis longtemps qu'il n'y a aucune corrélation définitive entre taux de saisie et taux de consommation puisque l'augmentation de la saisie peut être la suite d'un coup exceptionnel, de la réorganisation ou de l'efficacité accrue de la police. Au contraire, une naïveté inverse pourrait y lire la diminution du nombre des consommateurs par diminution de la substance disponible. Pour tenter de confirmer ce qui n'est pas confirmable, n'avance-t-on pas à la ligne suivante : « Plus de 1 200 trafiquants ont été arrêtés l'an dernier à la frontière germano-néerlandaise [...] ».

La notion de trafiquant, qui va de soi dans le sens commun, n'est guère mieux définie dans le droit des différentes nations que celle de toxicomane. Et, de fait, la frontière germano-néerlandaise fut souvent la route empruntée par les consommateurs allant s'approvisionner eux-mêmes à Amsterdam, plus libérale. Mais ces « fourmis », pour certains observateurs, auraient pour effet de perturber les cartes du trafic de la drogue en se passant d'un certain niveau d'intermédiaires. L'augmentation de ces particuliers pourrait donc être corrélative à une baisse de l'emprise du réseau institutionnalisé.

La finale : « Deux milliers de personnes sont décédées l'an dernier aux États-Unis après avoir consommé de l'héroïne [...] 59 en France ».

Bien entendu, il ne sera pas signalé s'il s'agit d'un surdosage comme tel ou si ces décès sont causés par la mauvaise qualité du produit utilisé, ou encore s'ils sont liés aux conditions d'hygiène médiocres. En effet, l'inconnue sur la qualité et les conditions d'emploi qui sont à l'origine d'une grande partie de ces décès, provient moins de la substance que de son statut social d'interdit. Et

une substance contrôlée, comme l'expérience en a été faite en Grande-Bretagne, tenterait d'y pallier en partie.

Ici, à nouveau, on nous cite des chiffres absolus et non des taux. À quoi rapporter ces deux mille morts américains? Selon semblable logique, si on se permettait de comparer le nombre d'Américains morts après consommation d'héroïne avec ceux estimés consommant de l'opium et ses dérivés (soit 2 000 sur 620 000), au taux de mortalité moyen pour les États-Unis (191 200 morts pour 215 118 000 habitants en 1976), il appert que l'on mourrait moins en consommant⁹! Plus sérieusement, que signifient ces 59 décès pour la France en comparaison des milliers de morts par suite d'alcoolisme ou des quelque 13 000 morts annuelles dans les accidents de la route?

De quelques glissements opératoires

Le propos de ces lignes n'était évidemment pas de nier ou de minimiser le phénomène des personnes dépendantes de l'héroïne, loin de là. D'autre part, les imprécisions, erreurs et raccourcis relevés ici ne procèdent probablement pas d'une volonté délibérée. Cet articulet semble même répondre aux attentes propres à ce type d'exercice dans la pratique rédactionnelle : résumer ce que nous imaginons être un volumineux rapport, en tirer les points saillants afin d'attirer l'attention, stimuler la lecture du document original¹⁰. Mais, si les éléments relevés ne sont pas des erreurs de parcours, inévitables dans l'espace restreint de l'article, c'est bien parce qu'ils relèvent d'une logique implicite, une « manière de faire » dont il vaut la peine d'interroger les mécanismes.

À sa manière, l'article propose bien d'une certaine façon un « tour de la question ». Et, pour le lecteur, critique, il est, de fait, possible de regrouper les observations et les questions surgies à la lecture du texte autour d'un certain nombre de procédés qui tirent la perception du lecteur vers une configuration précise.

Une série de *glissements numériques* d'abord, qui, selon l'opportunité du plus fort impact, sautent des chiffres absolus (1 000 enfants, 11 millions) aux chiffres relatifs (plus de 44 pour cent); des chiffres lus « recto » plutôt que « verso » (près de la moitié des crimes liés aux toxicomanes versus la majorité des crimes non liés

⁹ Il s'agit évidemment d'une illusion provenant sans doute de la stratification particulière des âges des consommateurs probables.

¹⁰ Il est du ressort des agences de presse de proposer régulièrement à leurs abonnés des condensés sous divers formats (entrefilet, articulet, article plus conséquent). L'exemple retenu ici, ne déroge guère aux standards propres à l'articulet.

aux toxicomanes); chiffres donnés sans comparaison de contexte (*héroïnomanes* versus *usagers de barbituriques*, *morts par héroïne* versus *morts de la route*, ou *liés à l'alcool*) voire, simplement, erronés (28 000 au lieu de 19 710)¹¹.

Glissements sémantiques, ensuite. Nous avons souligné la relative imprécision de certaines notions (« toxicomane héroïnomanes », « trafiquant ») entre la norme légale du code criminel et la perception généralement admise. Mais un glissement sémantique déterminant s'opère *entre* ces notions. Les données se rapportant aux toxicomanes et aux trafiquants sont intercalées entre des données liées aux héroïnomanes. Les premières données concernant l'impact de l'héroïne sur certaines naissances, sur le prix de sa consommation quotidienne, débouchent sur la criminalité liée à la toxicomanie en général. Ainsi, dans le cours de la lecture, les données très générales (« criminalité en lien avec la toxicomanie ») se voient glissées sur les épaules d'une population spécifique (« les héroïnomanes »). Manœuvre d'autant plus discrète que l'article se réajuste rapidement à l'objet cautionné par le titre : l'héroïnomanes (« six cent vingt mille personnes s'adonnent à l'opium et ses dérivés, deux milliers de personnes mortes après en avoir consommé »).

Glissements géographiques, aussi. Ces quelques lignes nous auront fait voyager. De New York à Washington, puis aux États-Unis en général, par le Triangle d'or ensuite, pour revenir en Europe : Allemagne, Hollande, France et retour aux États-Unis. On devine aisément que le choix de cet itinéraire n'est pas laissé au hasard. Pourquoi n'a-t-on accès qu'aux « enfants héroïnomanes » de New York ou au prix quotidien de l'héroïnomanie à Washington plutôt que pour l'ensemble des États-Unis, pourquoi la frontière germano-néerlandaise plutôt que suédo-norvégienne ou russo-polonaise¹²? On s'en doute : ces glissements géographiques dans le parcours sont programmés afin de croiser entre eux des pics chiffrés les plus « significatifs ».

Glissements logiques, encore : par déplacement des termes de comparaison (« qui met en rapport des données de production brute avec le prix de consommation occidentale et permet de créer un virtuel¹³ 11 millions de consommateurs ») ou de laisser planer un lien causal aussi implicite que non étayé (« crimes et délits commis par des toxicomanes versus crimes et délits commis parce que toxicomanes »).

¹¹ En fait, cette majoration de 47 % nous semble la moins « problématique » de ces « imprécisions » et pourrait bien être pur accident de frappe d'un « 1 » (18 000) en « 2 » (28 000).

¹² Ainsi, résultats des mouvances internationales et des politiques sociales, municipales ou policières, il ne serait guère étonnant que New York aurait été choisie aujourd'hui pour le coût moyen de consommation, Washington pour le taux des naissances liées à l'héroïne, les cartels latino-américains et les régions afghano-pakistanaïses pour la production.

¹³ Virtualité que signale bien discrètement un subjonctif (« la production birmane représenterait... »).

Sombre tableau ou sombre histoire?

D'autres opérations rhétoriques participent certainement à la construction de cet article. Parmi celles-ci, un procédé se démarque néanmoins tant son impact s'avère déterminant et intègre les autres dans un projet articulé. Procédé qui relève, lui, d'un *glissement discursif*. Le propos de l'article (comme celui du document d'origine, sans doute) semble bien être la présentation des données disponibles concernant le phénomène de l'héroïnomanie. Il s'agit, de fait, d'une *visée descriptive* : exposer autour d'un même thème différentes considérations sur plusieurs de ses aspects. Les éléments contenus dans l'article rencontrent d'ailleurs parfaitement le modèle prototypique de la structure séquentielle descriptive telle que proposée par Jean-Michel Adam¹⁴. L'organisation structurelle de cet article se laisse schématiser comme suit :

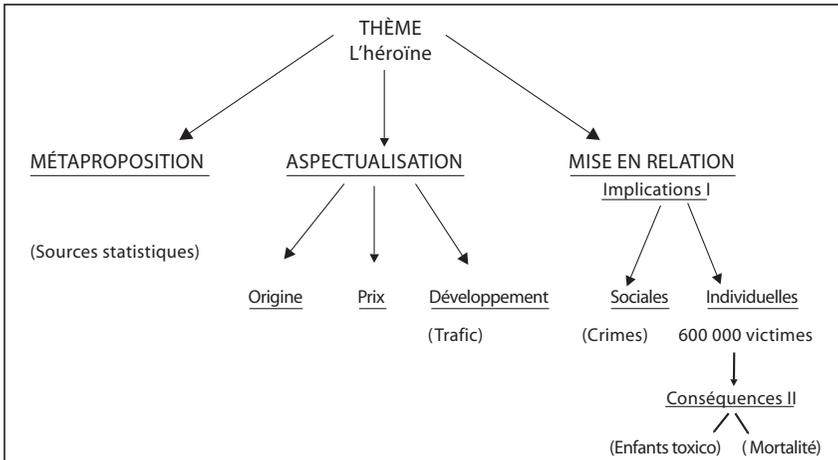


Tableau 12-1 : La structure séquentielle descriptive de l'article *Nés sous le signe de l'héroïne*.

Si la visée qui motive ces lignes était descriptive, on se rend vite compte, par contre, que l'ordre d'exposition des données ne s'aligne pas réellement sur l'ordre séquentiel prototypique. Dès lors, quel est le critère qui aura présidé à l'organisation des éléments en place? La seule logique qui semble repérable est une *logique temporelle*, en fait. L'agencement discursif est organisé dans une construction proprement syllephtique¹⁵. Du premier au dernier paragraphe, de la naissance à

¹⁴ Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. Fac, 1992.

¹⁵ Dans son « Discours du récit », (*Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 121), Gérard Genette rappelait que la syllepse est une figure d'organisation textuelle visant à agencer des éléments relativement disparates autour d'une suite chronologique artificiellement reconstituée. Il donne l'exemple, chez Proust, de souvenirs alignés selon l'évocation des étapes d'un trajet ferroviaire.

la mort, un ordre chronologique nous est proposé. Sur le modèle des « histoires de vie », une *quasi-biographie* qui se déroule sous nos yeux. Car, en définitive, c'est bien une existence, en forme de destin, qui nous est présentée ici. On nous tire un portrait. Ce faisant, le titre est peut-être moins éloigné du contenu qu'il n'y paraissait avec son relent de fatalité astrologique du treizième signe. « Nés sous le signe de l'héroïne », vous en consommerez quatre fois par jour, dépenserez ainsi 28 000\$ annuellement, ce qui ne pourra que vous mener à la délinquance et au crime. De l'Orient producteur à l'Occident consommateur, trafiquant aux prises avec les polices, pourvoyeur de millions d'intoxiqués, vous en mourrez.

L'architecture de cet articulet n'est donc pas sans nous rapprocher de ce type d'organisation textuelle que Sartre, dans son analyse de *L'étranger* de Camus, décrivait comme des « phrases qui dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession¹⁶ ». Il y soulignait comment, dans le cadre du récit, toute suite chronologique endosse les articulations de la causalité narrative, « substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique¹⁷ ». De même, ici, l'ordre de présentation soigneusement mis au point n'est pas sans tirer la texture textuelle davantage vers le projet narratif et on mesure mieux la façon dont les divers glissements mentionnés auparavant viennent faciliter ce *glissement discursif*. Il est bien évident que si l'articulet se rapproche d'une mise en récit sous la forme d'une *sombre histoire*, il lui manquera toujours certains éléments incontournables au texte proprement narratif. Ce « récit » ne peut en être un pour au moins deux raisons (qui n'en forment qu'une en réalité). D'une part, il ne s'agit pas du récit unique et spécifique d'un agir humain mais bien d'une « généralisation », d'un cas de figure applicable à un ensemble donné. D'autre part, les éléments ne sont pas fondamentalement régis par le principe de l'intrigue. Dans son aspect généralisant, sa dimension de « portrait social », l'ordre des propositions ne crée pas tant une tension (avec ses alternatives) qu'une consécution confortante des prémisses, accumulation d'éléments dans une logique additive plus que transformative.

Faut-il s'étonner de retrouver le spectre de la configuration narrative au sein de projets discursifs aussi éloignés qu'un bref résumé factuel de multiples données statistiques? C'est à pareilles incongruités apparentes que l'on peut mesurer le pouvoir attractif réel du modèle narratif. Facilités d'articulation et d'exposition, aisance dans l'appréhension, font du récit un mode vers lequel il est tentant de se tourner « spontanément ». Au prix, quelquefois, de certaines distorsions.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'étranger* », *Situation I*, Gallimard, Paris, 1993, (Folio) p. 118.

¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

Du lecteur au discours :

Les paragraphes qui précèdent ne peuvent que cautionner les appréhensions de plusieurs. Un penseur comme Jacques Ellul, par exemple, est revenu à plusieurs reprises sur les défis que pose l'information contemporaine à son lecteur¹⁸. La densité et la variété des domaines abordés, les pressions économiques sur la production et la diffusion des informations, les formats précalibrés de présentation, davantage, sans doute, que des volontés institutionnelles de manipulation, requièrent du lecteur des aptitudes exigeantes pour transformer ces données en information.

Le modèle implicite qui trame *Nés sous le signe de l'héroïne* et les procédés qui le supportent illustrent avec éloquence deux des menaces qu'Ellul entrevoyait pour l'information : la décontextualisation et la distanciation.

Éviction d'abord du problème de la dépendance dans sa globalité : l'assuétude, dont la toxicomanie n'est qu'une partie restreinte¹⁹ et, parmi les toxicomanies, les plus graves, les mieux implantées, les plus légalisées comme la dépendance aux médicaments et la dépendance à l'alcool²⁰.

Dans cette décontextualisation, les divers procédés stylistiques et compositionnels construisent le portrait monstrueux du toxicomane cher à la presse populaire, relayé ici de manière plus discrète avec les brevets de certaines sources « officielles et non officielles ». Construction d'une héroïnomanie monstrueuse et imaginaire à des fins d'épouvantail social. Éloignée, distanciée, assignée aux confins de la marginalité, elle nous réassure dans notre propre position, elle cautionne nos modes de dépendances légales.

¹⁸ Voir notamment « L'information aliénante », *Économie et Humanisme*, n° 192, 1970, p. 43-52.

¹⁹ Il n'est pas le lieu ici de développer les théories sur l'assuétude (la dépendance en général). Signalons rapidement que, replaçant les toxicomanies dans un phénomène plus vaste de dépendance (le jeu, la manie, la télévision, etc.), elles mettent en avant les notions d'« incompétence individuelle » et « d'incompétence sociale » permettant ainsi tout à la fois d'articuler une critique sociale du phénomène et de repenser les formes d'intervention. À ce sujet, on pourra lire les travaux de Stanton Peel, *loc. cit.*

²⁰ Un exemple nous montre qu'au Canada, en son temps déjà, la Commission Le Dain mettait à jour « 1 380 000 usagers de barbituriques et 2 040 000 usagers de tranquillisants mineurs, pour l'année précédant les sondages. Parmi les adultes, 180 000 usagers de tranquillisants et 125 000 usagers de barbituriques se passaient d'ordonnances [...] ». Dans le même ordre d'idées, on estime qu'en Amérique du Nord, 50 à 70% du total des prescriptions médicales concernent des tranquillisants.

Partie 6 : *Récits du récit*

Fixations sur l'image

« Des images qui commencent à sourdre comme des aveux »

Ouvrons d'un pléonasme et d'une évidence : film d'images, *La Jetée*¹ est fondamentalement un film sur l'image. Un film sur l'image et ses pouvoirs. Dans l'histoire du cinéma, *La Jetée* doit sa place particulière, entre autres raisons, à ce que nous pouvons nommer sa dimension réflexive ou *métareprésentative*².

Cette dimension, la facture même de *La Jetée* l'imposait d'emblée. Faut-il encore rappeler les paradoxes qui traversent et animent ce film? L'exacerbation de la séquence filmique dans la cristallisation de ses photogrammes et la transgression de la réification photographique par l'irruption d'un seul mouvement de vie confrontent le spectateur au dispositif même de la représentation. Travail sur le temps de défilement, qui dote l'image de perspectives distinctes.

Ce pouvoir de l'image, le narrateur en fixe clairement l'enjeu dès les premiers mots du récit (« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance ») et y revient avec insistance : (« Cet homme fut choisi entre mille pour sa fixation sur une image du passé »). Dans *La Jetée*, l'image qui peut ainsi « marquer » et devenir l'objet d'une « fixation » n'est autre que celle de sa propre mort (Illustration 13-1). Fascinante mise en abîme du statut mortifère de l'image photographique puisque cette image de la mort nous parle aussi de la mort de (par, dans) l'image. La « marque » et la « fixation » dont il est question se jouent bien à double sens.

Peter Wollen l'aura pertinemment relevé³, l'image de « sa propre mort » emprunte les apparences d'une autre image, le célèbre cliché de Capa : *Bataille des Sierras (Espagne, 1936)*, montrant la mort d'un milicien espagnol (Illustration 13-2). Hypostasiant le transit entre vie et trépas, entre le mouvement et la fixité, cette image dorénavant emblématique constitue en soi un véritable « monument au travail photographique ». Le choix de cette citation⁴ opère dans la narration un

¹ Chris Marker, *La Jetée*, 1963.

² « The Meta-Filmic Nature of *La Jetée* », selon les termes de Ronco Yaobing Liem (*Chris Marker and La Jetée*, Dissertation, Teachers College, Columbia University, 1983, p. 104). Voir également : Bruce Kavin, « Time and Stasis in *La Jetée* », *Film Quarterly*, 36-7, 1982, p. 15-20.

³ Peter Wollen, « Feu et Glace », *Photographies*, n° 4, mars, 1984, p. 17-21.

⁴ Il s'agirait du photogramme # 418, la voix soulignant précisément l'instantanéité : « et que cet instant... ». (Pour la numérotation des photogrammes, nous nous référons au relevé manuscrit opéré

rabattement du signifiant sur le signifié qui pourrait indexer la propre fixation de l'énonciateur sur une image (...d'enfance?).



Illustration 13-1 : *La Jetée*.
© Chris Marker, 1963.



Illustration 13-2 : Robert Capa : *Bataille des Sierras (Espagne)*.
© Robert Capa, 1936.

par Jean Fontaine dans le cadre d'un séminaire tenu en 1983 à l'Université du Québec à Montréal. Selon ce document, *La Jetée* comprendrait 424 photogrammes). Films d'images, *La Jetée* l'est donc également par ces citations visuelles. Dans la lignée des remarques de Kawin, un relevé exhaustif de ces marques intertextuelles reste à faire (On ne peut manquer de songer à Hitchcock). Par ailleurs, Ronco Yaobing Liem (*Chris Marker and La Jetée, op. cit.*) relève encore dans *La Jetée* diverses références à l'univers de la production cinématographique.

Les processus à la base du pouvoir des images – la façon dont elles peuvent « marquer » – sont abondamment mis en scène par le récit. Les incursions dans les méandres des images mentales rappellent notamment la puissante portée associative du substrat iconique. Une tension entre deux logiques d'enchaînements travaille la succession syntagmatique des photogrammes. La logique proairétique⁵, celle qui vise à l'établissement des séquences événementielles, cède fréquemment le pas à une logique associative des images.

Cette tension, à elle seule, mériterait une étude plus détaillée que le cadre de ces quelques lignes. Nous nous limiterons ici à épinglez quelques exemples illustrant les *types* d'associations à l'œuvre dans *La Jetée*. Association métonymique dans l'enchaînement des photogrammes #334-335-336 et 337 : l'index droit de la femme pointe de plus en plus précisément vers le haut de l'image, avant qu'apparaisse le faciès du chef du camp. Rapport de substitution endossé explicitement par la similitude de perspective des plans (la contre-plongée). C'est une similitude de même ordre qui fonde l'association métaphorique lorsque la tête du personnage central se substitue à celle d'une statue (#177-178). Ces images de statues, corps étêtés, mutilés, créent un réseau foisonnant de sens *intra* – avec les corps du héros et de la jeune fille notamment – et *extradiégétiques* (ne fût-ce que par la référence au titre d'une œuvre antérieure de l'auteur : *Les statues meurent aussi*). De même, un jeu complexe d'associations semble organiser le défilement des photogrammes #163 à 167 (« De vrais enfants, de vrais oiseaux, de vrais chats, de vraies tombes », « La jetée vide »). Parmi les associations qui traversent la suite « oiseaux-chats », on retrouve celle de la victime et du prédateur. Ce que l'ajout immédiat de la tombe vient consolider. (Ce passage du vivant à la mort sera par ailleurs repris ultérieurement par l'apparition des photogrammes d'oiseaux et de félins empaillés). Les deux photogrammes des oiseaux et des chats s'inséraient entre les photogrammes des enfants et des tombes, soulignant une fois de plus cette trajectoire tragique qui conduit le film : celle d'un enfant entrevoyant sa propre mort. Ce que vient naturellement synthétiser le photogramme subséquent, celui de la jetée « vide ». Dans la même veine, Jean-Luc Alpigiano relève les analogies formelles qui associent à distance et autour du thème de la mort, les photogrammes d'un oiseau empaillé aux ailes déployées, certains fondus enchaînés et la mort du personnage⁶. Signalons encore la construction d'associations à la portée plus englobante. La récurrence du motif du « musée » relève sans doute de ce type. Que ce soit au niveau de la monstration (photogrammes du Musée d'Histoire naturelle, photogrammes des diverses statues, mais aussi photogrammes de ce grand magasin, qui, dans l'après-guerre, se donne à voir comme le « musée » de notre

⁵ Dans la typologie classique proposée par Roland Barthes (*S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 25), le code proairétique propose des suites d'actions ou de comportements.

⁶ Jean-Luc Alpigiano, « Un film "lazaréen" », *Cinémathèque*, n° 12, 1997, p. 52.

consommation) ou au niveau des commentaires en voix-off (« Ils se rencontrent dans un musée » : #288; « D'autres images se présentent, se mêlent, dans un musée qui est peut-être celui de sa mémoire » : #174), le thème se fait insistant. Il rappelle que le principe de l'organisation muséale (comme celui de l'imagerie mentale?) est toujours en tension entre le diachronique et le thématique, entre le syntagmatique et le paradigmatique, l'associatif. Traditionnellement, l'institution muséale est le lieu par excellence où, à l'instar de la photographie, l'ordre du temps se fige (« [...] dans un musée plein de bêtes éternelles », #288).

Film sur l'image, *La Jetée* l'est également par l'insertion au sein de ses photogrammes de plusieurs « images d'image » qui se donnent comme autant de représentations de la représentation. Outre ces photogrammes présentant des fragments de statues dont Jan Baetens a pu montrer la logique métalepique⁷, *La Jetée* propose plusieurs images dédoublées par des phénomènes de réflexion: reflets sur l'eau (#30, #168), reflets dans un miroir (#186, #190) ou par le biais d'une vitrine (#324).

Relèvent encore de ce paradigme les quelques rares traces scripturales présentes dans le film. Car, film sur l'image et ses pouvoirs, *La Jetée* l'affirme non seulement par la présentation d'« images d'image » mais encore par une certaine « retenue de la lettre ». On notera dans la majorité de ses photogrammes l'éviction de toute trace « lisible », de la lettre ou, plus exactement, de l'image de la lettre et du chiffre. Parmi les décors que ces photogrammes offrent au regard, la lettre se retient en effet de paraître, à quelques rares occurrences près. La plus évidente est cette inscription sur le socle d'une pierre sculptée : « Tête d'apôtre » (photogramme #58, mention reprise en #76). D'autres traces minuscules surgissent au détour de certains détails. Courtes inscriptions difficilement lisibles sur un *t-shirt* (#402) ou sur des hangars⁸. Cette (quasi) éviction de la lettre se redouble également dans les voix, étrangères par leur langue et leur faiblesse, d'où émerge pourtant la litanie d'un *alphabet* épelé (#191).

⁷ Jan Baetens : « Trois métalepses », *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens, [éd.], Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 171-178.

⁸ Le photogramme #167 illustre bien au passage le travail qui sépare le film du volume que l'auteur en a ultérieurement tiré. L'impression sur papier aura permis de couper, au bas de l'image, l'ombre de deux personnes (traces de la prise de photos?). Par contre, la précision du tirage dévoile ce que la projection ne permettait guère de lire : ces deux inscriptions aux frontons des hangars (« *Démolition* » et « *Fin 1961* ») qui trahissent le moment de la captation. Bref, nous retombons d'une trace énonciative à une autre. Par ailleurs, s'il fallait encore se convaincre de la dynamique associative qui traverse ce réseau d'images et de sons, il suffirait de remarquer que la voix du narrateur mentionne à ce moment « Le seizième jour »; ce « seiz(i)e(me) » qui se retrouve dans le « 1961 » et doublement encore, puisque le nombre peut s'y lire à l'endroit comme à l'envers. Dans cette énumération des traces d'écriture, quelques chiffres encore: un « 18 » au photogramme #62, « 21 » au photogramme #72, le « 1553 » du photogramme #77, puis quelques autres traces de ce qui semble bien relever de l'affichage des prix dans un grand magasin (#194 et 196).

Mais, parmi ces représentations de représentation, les photogrammes présentant des graffiti demeurent sans conteste les plus intrigants. Avec les autres images de ruines et de destruction, les graffiti évoquent avec force l'action du temps, ils se font index de la disparition et de l'absence. Véritables cicatrices murales, comme le suggèrent les travaux de Brassai⁹, leur inscription dans la thématique du temps et du souvenir semblait évoquée dès l'ouverture : « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître... à leurs cicatrices » (#11).

Les trois ensembles de graffiti qui apparaissent dans *La Jetée* sont, au premier abord, à peine visibles, souvent à la limite du lisible et difficilement compréhensibles (Illustration 13-3).



Illustration 13-3 : *La Jetée*, photogramme # 263.
© Chris Marker, 1963.

Pourtant, ces graffiti, tout discrets qu'ils soient, semblent jouir d'un statut particulier dans la narration. On ne peut, de fait, qu'être frappé de l'insistance marquée par la narration à leur égard : non seulement le narrateur nous les montre-t-il, mais il prend soin de les désigner explicitement (« les signes sur les murs

⁹ Citations intertextuelles ou interdiscursives? La présence des photogrammes de graffiti ne peut que nous renvoyer aux collections patiemment récoltées par Brassai dès les années 30. *Graffiti*, Brassai, Flammarion, Paris, 1992 (réédition), 160 p. S'il ne nous a pas été possible d'identifier l'un ou l'autre des clichés du photographe dans les photogrammes de *La Jetée*, on ne peut, par contre, qu'être frappé à la fois par la similitude des motifs (le cœur, la tête de mort et même la figure anthropomorphe aux six membres) et par la synchronie des réalisations. La première publication d'un recueil de photographies de graffiti par Brassai date, à notre connaissance, de 1960 (1961 pour la traduction française) et sa première exposition parisienne de 1961 (après les expositions de New York, Londres, Milan, Baden-Baden, Francfort-sur-le-Main et Hanovre, entre 1956 et 1961); *La Jetée* fut réalisée en 1962.

»), il insiste en établissant un lien encore plus précis (« Quelquefois il la retrouve devant leurs signes. »)¹⁰ et même leur confère une importance particulière en les classant parmi les « seuls repères » (« [...] avec pour seuls repères, le goût du moment qu'ils vivent et les signes sur les murs. »).

Dans un film à l'économie aussi serrée, la présence de ces photogrammes insolites et l'insistance à les désigner explicitement ne peuvent qu'inciter à interroger leur fonction narrative. Une démarche explicitement évoquée par la narration elle-même qui nous prévenait : « Les images commencent à sourdre comme des aveux » (#160). Brassai avertissait : « [...] c'est parce qu'il est projeté à la surface par une violente lame de fond que le graffiti devient en matière d'art un précieux outil d'investigation¹¹ ». Car ces graffiti semblent être travaillés par une double tension. Ils crient, montrent et affirment, tout en retenant, codant et voilant. Scories de paroles, proches et inaccessibles, visibles et illisibles, ils se font l'écho de ces murmures de voix, paroles étrangères, présentes, audibles et incompréhensibles. Stigmates muraux, ces traces gravées, biffées, dessinées ou écrites, nous restent longtemps énigmatiques.

Dès lors, comment percevoir ce qui peine à se dire là? Pour tenter de recueillir de tels aveux, lire l'illisible, un détour par quelques autres images pourrait peut-être ouvrir des premières pistes.

N'en dire tant qu'en évinçant

L'œuvre graphique d'Andreas n'est pas sans présenter quelques liens avec *La Jetée*. Déjà, un récit comme *Cyrrus*¹² déployait une trame complexe reposant également sur le principe de la boucle temporelle et la coexistence de deux lignes chronologiques en interférence¹³. Pourtant, ce sera une vignette du *Triangle rouge* qui nous retiendra davantage ici. Album ambitieux, *Le triangle rouge*¹⁴ tente de décrire en images le cheminement intérieur propre à la création. Ce récit du

¹⁰ Soit, respectivement, les photogrammes #206 et 263.

¹¹ « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, n° 3/4, décembre 1933, repris dans *Graffiti*, Flammarion, Paris, 1992 (réédition), p. 139.

¹² Andreas, *Cyrrus*, prépublié dans la revue *Métal Hurlant* et repris en album aux éditions Les Humanoïdes Associés, en 1984.

¹³ L'audace du projet et sa dimension méta-représentative auront d'ailleurs stimulé plusieurs analyses. Mentionnons : « Het Cyrrus-mozaïek. Verslag van een tijdovend puzzelspel » par Mat Schifferstein, Mike Leenders, Carl Bieker et Ton van der Wielen, *Zozolala*, 1988; « L'homme qui lit », de Jean-Claude Raillon, *Conséquences* (Contrebande), p. 64-104, 1990; « Cyrrus, la bande dessinée en tous ses états », Yves Lacroix et Philippe Sohet, *Andreas, une monographie*, éd. Mosquito, St-Egrève, 1998; « Les images intersticielles de *Cyrrus* », Philippe Sohet et Yves Lacroix, *L'ambition narrative*, XYZ, Montréal, 1999, p. 51-76.

¹⁴ Publié en 1995 aux éditions Delcourt, *Le triangle rouge* comporte 46 planches.

« comment l'esprit vient aux hommes » s'attache à la nuit qui aurait vu germer le concept du Musée Guggenheim de New York dans l'esprit du célèbre architecte Frank Lloyd Wright. La narration est déroutante, exigeante, saccadée, multipliant les niveaux diégétiques et construite sur un jeu de rêves emboîtés dans lesquels, de ruses en esquives, de désirs en réticences, de métaphores en ruptures diégétiques, inlassablement, derrière le prétexte d'amener du rouge à bon port, se poursuit une quête de la perfection.

Se déployant, à l'instar de *La Jetée*, dans l'univers des images mentales (ici les productions oniriques), *Le triangle rouge* propose, lui aussi, un étonnant récit sur le travail et le pouvoir de l'image.

Il n'est certes pas question de vouloir rendre compte de la richesse de cet ouvrage en quelques lignes, mais la lecture d'une de ses vignettes nous introduira à certaines dimensions de l'énonciation par l'image. Une vignette qui n'aura autant dit qu'en évinçant.

Dans une séquence de huit cases (Illustration 13-4), un personnage feuillette une revue. Surpris de son contenu, il la dépose et sort de la pièce. La dernière case¹⁵ exhibe un gros plan de la page couverture du magazine et d'une bouteille dont l'étiquette est partiellement lisible. Objet anodin? Contextualisation d'un décor? Simple « effet de réel »?

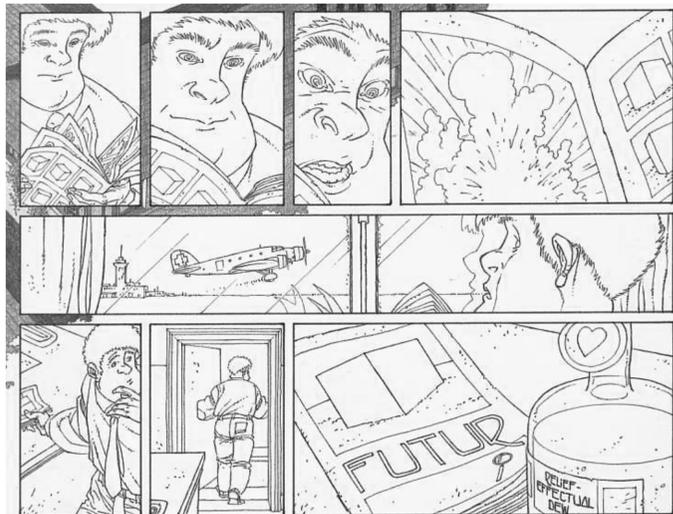


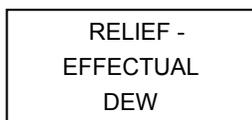
Illustration 13-4 : *Le triangle rouge*, vignettes 7:2-9.
© Andreas et les éditions Delcourt, 1995.

Éventuellement. Mais la taille de la bouteille dans le cadre, sa mise en évidence

¹⁵ Cette vignette constitue la 41^e case de l'album (soit 7:9).

à l'avant-plan et la parfaite lisibilité de trois mots dans l'étiquette sont autant d'incitations précises pour un lecteur familier d'Andreas. De fait, à elle seule, cette étiquette manifeste un programme dont les échos s'étendent sur l'ensemble du récit.

La portée sémantique de son énoncé scriptural ne s'impose guère à la première lecture :



Une observation attentive, éveillée par d'autres occurrences du motif dans l'album, permet d'isoler l'acrostiche terminal fait des trois initiales de Frank Lloyd Wright. En conséquence, il est difficile de ne pas remarquer le redoublement du procédé dans un acrostiche initial plus classique : *RED*¹⁶.

Au registre de l'iconique, il faut relever ensuite les deux carrés qui entourent l'énoncé scriptural de l'étiquette pour former une nouvelle entité sémantique. En forme de rébus, l'association du carré, du rouge et des initiales FLW rappelle, en effet, que le carré rouge servait de « signature symbolique » à Frank Lloyd Wright¹⁷. Cette référence icono-linguistique se renforce encore d'un autre indice, d'ordre topologique celui-là. D'une part, l'installation de la bouteille à l'avant-plan attire sur elle l'attention du lecteur; d'autre part, elle est située dans le coin inférieur droit qui est justement la place usuelle de la signature.

Tension et résistance : au sein de cette image, quelque chose essaye de se dire sans se montrer; le rouge *n'apparaît pas*, il s'écrit.

D'autres indices ajoutent à la présence du rouge dans un espace graphique en noir et blanc. Le mot « *dew* » correspond au mot français « rosée ». Pour le lecteur francophone à qui le texte est destiné, le mot évoque la condensation propre à l'aube, mais aussi une teinte atténuée, diluée (discrète, effacée?) de rouge. De plus, cette scène onirique est vécue par un personnage qui se prénomme « Fred » dans lequel nous retrouvons endogrammatiquement le « *red* ». La

¹⁶ Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que le tapuscrit du scénario mentionnait à propos de cette case « une bouteille marquée Real English Dew ». Cette expression, un peu plus claire sémantiquement, ne permettait que l'acrostiche initial. Sans doute, le « W » final et le « L » du premier mot ont-ils pu susciter le désir de doubler le jeu des acrostiches en y introduisant deux nouvelles exigences : l'ajout d'un « F » terminal et la mise en ordre des trois initiales. La modification de l'énoncé entre le scénario et la réalisation de l'album démontre à l'évidence combien le motif s'insère dans une stratégie délibérée.

¹⁷ Ce dont le lecteur pouvait s'assurer ne fut-ce qu'en 4^e page de couverture.

couleur est donc signifiée linguistiquement de diverses manières, *in præsentia* et *in absentia* en quelque sorte¹⁸.

Appuyant cette prolifération littérale du « rouge », on trouve encore le symbole du cœur pendu au goulot de la bouteille. Sans s'étendre davantage, signalons que ce motif appartient au réseau pictographique qui traverse le récit et s'y voit associé à la flèche et à la croix (Illustration 13-5). Or, dans la perception populaire, une flèche plantée dans un cœur symbolise à la fois l'amour et la mort, dans un cas comme dans l'autre associée au rouge, de la rose et du sang, un rapprochement corroboré, à son tour, par l'ensemble du récit.

Une construction de sens aussi précise ne peut se clore sur elle-même et participe bien à l'économie générale du récit. La littéralisation par le mot « *red* » d'une réalité non montrée affecte autant la planche que la case en question et se répercute sur des séquences plus distantes. Deux exemples suffiront à en illustrer la portée.



Illustration 13-5 : *Le triangle rouge*, vignette 3:2.
© Andreas et les éditions Delcourt, 1995.

D'une part, l'étiquette est apposée sur une bouteille au contenu incolore induisant le lecteur à lire dans ce « dit » l'indice de ce qui n'est pas « montré » : la couleur du liquide. Et, de fait, le motif de cette bouteille et de son étiquette va donner lieu à un paradigme important. Plusieurs contenants de liquide apparaissent ensuite. Au premier réveil de Floyd (planche 11) le majordome lui apporte une boisson rouge, dans un verre décoré de cœurs (Illustration 13-6) et, plus loin, on trouve de chaque côté du lit de Lebeau-Wood un flacon de sérum rouge, orné d'un cœur de la même couleur (Illustration 13:7). L'association établie sur la bouteille par l'étiquette, le motif du cœur et le liquide, était bel et bien une association programmatique qui trouve son dénouement

¹⁸ Ajoutons que, dans le classement prévu par l'auteur des personnages selon trois « motivations », ce Fred était caractérisé par la peur. Cette émotion se traduisant par « *fear* » en anglais, nous osons lire ce mot dans le prénom de Fred (f+red) qui lie la peur et le rouge, ce qu'entérinera, de fait, la suite du récit.

dans les occurrences subséquentes : ce que l'énoncé « Relief » préfigurait (« soulagement », « secours ») se concrétisera dans le sérum salvateur¹⁹.



Illustration 14-6 : *Le triangle rouge*, 13-7 .
© Andreas et les éditions Delcourt, 1995.



Illustration 13-7 : *Le triangle rouge*, planche 45 (extrait).
© Andreas et les éditions Delcourt, 1995.

D'autre part, dans la scène prémonitoire de la planche 7, la littéralisation du rouge ne concerne pas seulement le contenu de la bouteille; la proximité du magazine enclenche un programme concomitant, celui de l'explosion qui inquiète le personnage de Fred et annonce la collision des machines vingt-sept planches plus loin, éclaboussant de rouge jusqu'à la page suivante (Illustration 13-8). La fonction augurale de la première case était donc elle-même indexée par le titre de la revue *Futur*.

¹⁹ Pour être plus complet, nous aurions pu ajouter à cette liste le bidon dérobé, autre contenant d'un liquide (32:2). Ici encore, on ne peut que constater l'éclatante couleur rouge de son contenu et l'association à l'idéogramme de la flèche, élément de la série flèche / cœur / croix.

Des échos singuliers

Dans cette case du *Triangle rouge*, le lecteur assiste à une véritable « ruse de l'énonciation » : la narration écrit dans et par l'image ce qu'elle ne peut montrer. Nous nous trouvons face à une véritable « littéralisation » du rouge, qui contourne la monstration interdite à ce stade du récit. Une perspective semblable offrirait-elle quelque chance d'appréhender de manière plus précise la fonction des *photogrammes graffitiés* dans *La Jetée* ?

Ces photogrammes, en effet, qu'inscrivent-ils, des murs parisiens à *La Jetée*? Et s'y trouve-t-il gravé, quelconque énoncé qui ne soit dit, qui ne puisse être dit autrement dans la narration ?

Une première lecture attentive révèle combien ces énoncés *graffitiés* entretiennent des échos étroits avec certaines topiques cardinales du récit, jouant ainsi un rôle de marqueurs, de soulignement dans la narration.

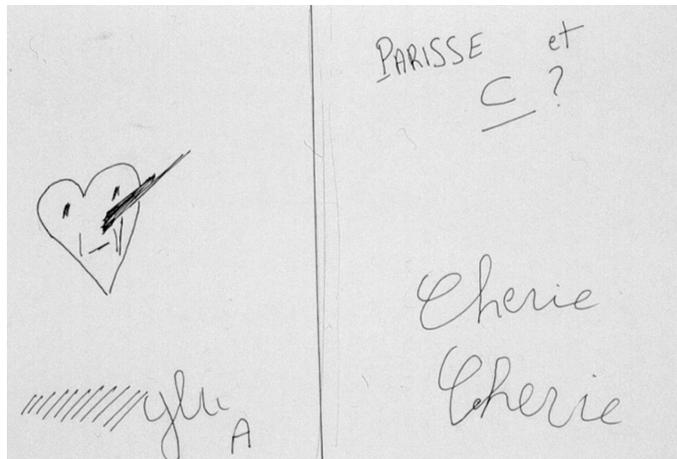


Illustration 13-9 : *La Jetée*, schématisation du photogramme # 203.

Le photogramme #203 (Illustration 13-9) présente un énoncé complexe, composite de symbolisation populaire (le « cœur transpercé ») et de traces scripturales. S'agit-il là d'une désignation publique des amours d'un couple qui nous restera inconnu (« *Parisse* » et « *C* »)? Ou encore, d'un énoncé exhibant diverses défaillances : orthographe défectueuse (« *Parisse* » pour « *Paris* »), de lettre aux syllabes possiblement défectives (« *C* »), un doublon (« *Cherie Cherie* »)? Leur coprésence (sur ces portes métalliques?), la disposition respective de ces traces (dans la vectorisation d'un parcours de lecture) permettent également d'en

proposer une construction en forme de rébus :

« *Parisse* » + « *et* » = « *Parisset* » ;
« *Paris* » + « *C* » = « *Pariscé* » ;
« *Parisset* » = « *Pariscé* » = « *Paris c'est* » ;
« *Paris c'est* » + « *cœur percé* » + « *Cherie Cherie* » =
« *Paris, c'est l'amour !* ».

Désignation d'un couple (*Parisse* et *C*) ou ritournelle en forme d'apophtegme, c'est toujours la topique amoureuse qui s'y trouve affirmée²¹.

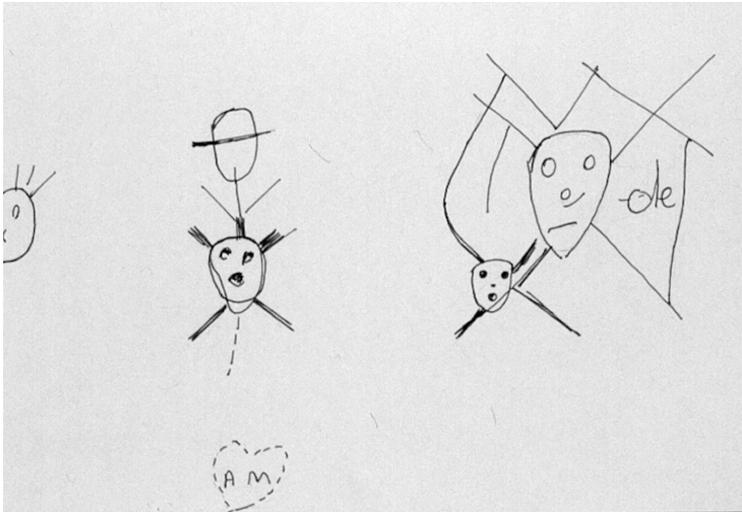


Illustration 13-10 : *La Jetée*, schématisation du photogramme # 207.

À ce photogramme du « cœur amoureux » succédera peu après celui qui est généralement identifié par ses têtes de morts (Illustration 13-10). La juxtaposition des topiques de l'amour et de la mort ressort immédiatement et reconduit ainsi le trajet qui fonde le récit, de l'enfant qui aime à l'homme qui meurt. Au fil du texte narratif, cette première polarité renvoie inévitablement à la tension nodale qui ne cesse de hanter *La Jetée*, des chants d'oiseaux aux oiseaux empaillés, des arbres verts au tronc de séquoia, des corps aux statues, et, ultimement, d'une séquence filmique aux photogrammes figés, de la vie à sa représentation²².

²¹ Il en irait de même si nous rattachions ce « *PARISSE* » à Paris, fils de Priam et auteur du rapt de la Belle Hélène. Liem (op. cit., p. 144) propose encore d'autres directions sémantiques à ce mystérieux « *PARISSE* » : une prononciation allemande de Paris (qui le situerait dans le réseau de sens déposé par les voix des expérimentateurs) ou, avec une force de conviction plus relative, l'orthographe, défaillante (enfantine?) de « *paroisse* » – quoique ce dernier sens puisse s'inscrire dans un réseau de sens plus significatif (cf. ultra).

²² C'était déjà la tension présente dans la séquence des photogrammes #163 à 167 (enfants-oiseaux-chats-tombes-jetée) commentée plus haut.

À y regarder de plus près, cette tension de l'amour et de la mort, de la mort à la vie, se trouvait déjà soigneusement inscrite au sein de chacun de ces deux photogrammes. L'inscription « Cherie-Cherie » voisine un cœur transpercé par ce qui paraît être autant un poignard meurtrier qu'une flèche *cupidonnienne*. Ambiguïté que vient nettement renforcer la proximité de ce motif avec certains des clichés de Brassai²³ (Illustration 13-11).



Illustration 13-11 : Brassai, *Graffiti*, Flammarion, Paris, 1992, cliché # 53. © Brassai et Flammarion, 1961.

De même, au sein du photogramme #207, sous les têtes de morts, le dessin initialisé d'un cœur (amoureux?) se laisse clairement voir. Plus étonnant encore, deux des têtes de morts ont été littéralement *transfigurées* pour, en quelque sorte, les « revitaliser ». La transformation la plus significative concerne la figure centrale. L'anguleux du crâne a été fortement arrondi, les extrémités des tibias ont été « *renforcées* » pour devenir quatre membres et l'adjonction d'une tête aura achevé la création d'un personnage anthropomorphe. Pour souligner cette opération, le *graffiteur* anonyme n'aura pas hésité à doter la figure d'une seconde paire de membres supérieurs²⁴. Il est particulièrement significatif que ces deux opérations (anthropomorphisation de la tête de mort et duplication des membres supérieurs)

²³ Voir cliché 53, *Graffiti*, *op. cit.*

²⁴ Dans la même optique, à l'extrême gauche du photogramme, quelques traits ajoutés aux contours d'une tête de mort l'auront transformée en visage chevelu qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer un des graffiti préférés de Brassai, *Le Roi Soleil* (reproduit en couverture du *Brassai*, Photo Poche, Centre national de la Photographie, 1987, Paris).

se retrouvent également parmi les graffiti relevés par Brassai²⁵ (Illustrations 13-12 et 13) qui n'aura de cesse de rappeler que, loin d'être les traces fossilisées, mortellement rigidifiées, les graffiti « vivent »; les cicatrices vieillissent, elles sont revisités, se modifient : elles continuent à « parler ».



Illustration 13-12 : Brassai, *Graffiti*, Flammarion, Paris, 1992, cliché # 62.
© Brassai et Flammarion, 1961.



Illustration 13-13 : Brassai, *Graffiti*, Flammarion, Paris, 1992, cliché # 98.
© Brassai et Flammarion, 1961.

La portée du troisième *photogramme graffiti* (Illustration 13-14) semble plus allusive. Certes, la présence des bribes d'énoncés tels que « *Dieu es(t) la création de l'univers* » ne peut, dans le cadre de *La Jetée*, qu'indexer l'énonciateur (le créateur d'un univers) et pointer ainsi l'opération narrative en cours, confortant la présence de cette dimension métaréflexive, centrale dans le film. Elles pourraient également s'inscrire dans cette perspective que, faute de mieux, nous appelons « messianique » et qui semble nourrir ce récit d'une civilisation en quête d'un « sauveur », lui-même en contact avec un ailleurs, mais revenant au monde y mourir par amour. Une perspective qu'étoffaient les motifs des chants religieux, celui de l'inscription « Tête d'apôtre » dans ces couloirs semblables aux catacombes chrétiennes et particulièrement ce « El santo » (Le saint) que dévoile à la fin le t-shirt du héros²⁶.

²⁵ *Graffiti*, *op. cit.*, clichés 62 et 98 par exemple.

²⁶ Ronco Yaobing Liem, *op. cit.*, p. 143. Nous sommes bien conscient que ceci mériterait de plus conséquents développements.

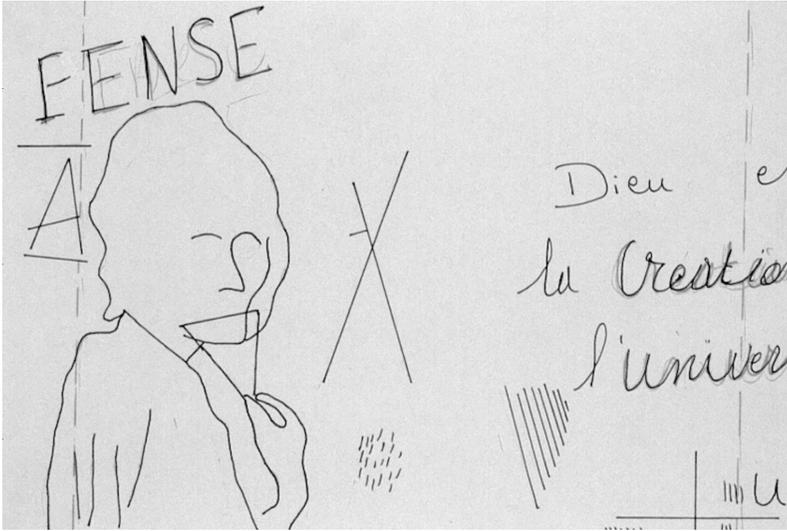


Illustration 13-14 : *La Jetée*, schématisation du photogramme # 263.

Discrets dans leur apparition, allusifs dans leurs énoncés, problématiques dans leur perception, ces photogrammes n'entretiennent pas moins des rapports précis avec les grandes topiques qui travaillent *La Jetée*. Ils relèvent de cette esthétique de l'indice qui, à travers de nombreuses inscriptions, affiches, photos, ruines ou autres objets insolites, tisse les premières œuvres de Marker.

Ce grand silence

Se pose alors la question de leur inscription paradoxale, soulignée au début de ces lignes. Comment comprendre cette tension entre la volonté de montrer, d'indexer ces *photogrammes graffitaires* et l'extrême retenue dont ils font preuve?

Une tension et une réticence que le dernier photogramme analysé inscrivait déjà allusivement dans ses propres marques. Au-dessus de la tête de la jeune femme, quelques lettres gravées soigneusement dans la pierre laissent lire ce curieux « FENSE ». Traces d'un énoncé de plus grande ampleur que notre encyclopédie de citadin viendra compléter en un probable « DÉFENSE (d'afficher?) ». Le dire d'une portée réflexive (« Dieu est la création de l'univers ») affronte donc ainsi l'interdiction d'une autorité non identifiée. Tensions qui balisent l'acte d'énonciation.

Mais, pour en revenir au premier de ces *photogrammes graffitaires*, le secret

de ces traces, l'aveu de ces images ne serait-il que l'expression du sentiment amoureux, ce message d'une triviale banalité²⁷? Sans doute, mais une trivialité qui en devient d'autant plus symptomatique : car ce qui se grave et s'inscrit sur ces murs, c'est bien ce qui ne sera jamais véritablement dit, prononcé dans le film : le mot « *amour* », le verbe « *aimer* ». Commentateurs et analystes ne s'y sont pas trompés : dans ses motifs, *La Jetée* est un film d'amour autant qu'un film sur le temps, la guerre ou de science-fiction²⁸. Le film ne dit pas autre chose : l'amour est ce qui traverse le temps. C'est lui qui a produit cette fixation sur une image. Il constitue la seule certitude (« Il est sûr de la reconnaître. C'est d'ailleurs la seule chose dont il est sûr » : #185-186). C'est en son nom que le personnage délaissera un futur sécurisant pour un passé incertain. L'amour contre la guerre : « ...seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre » (#11); l'amour contre la mort.

Or, à revoir, à relire et à réécouter *La Jetée*, le récit nous confronte au constat d'un sème jamais dit, jamais écrit (et dont la disparition est dorénavant aussi muettement criante que ne l'était celle qui, jadis, constitua le tour de force de Perec) : « amour », « aimer », « amoureux » y sont étonnamment absents.

On peut certes y voir l'effet d'une discrétion narrative qui privilégierait l'allusion à la monstration directe, un peu à l'instar de cette violence jamais explicitement décrite et pourtant présente. Mais certains indices incitent à explorer d'autres registres explicatifs et laissent penser que cette disparition relève peut-être aussi de la proscription.

Une proscription qui pourrait bien se motiver de deux registres : l'interdit et l'impuissance. La réticence du personnage central à exprimer ou à se remémorer explicitement les scènes de l'amour laisse pointer l'ambiguïté fondamentale de son rapport amoureux. Cette fixation sur une image d'enfance se donne aussi comme la fixation sur une *imago*, celle de la femme aimée et désirée à l'enfance : la mère. Jean-Luc Alpigiano le notait déjà :

Voilà pourquoi la femme se voilait son propre reflet dans le miroir de *La Jetée* : comme sur le visage de Madeleine se cachait Carlotta, se cache

²⁷ Une « banalité » qui se dit cependant sans se dire : par rébus d'abord, évitant d'écrire le non-dit ; par métonymie également : les lexèmes « *Cherie Cherie* » désignant la « conséquence » du cœur transpercé.

²⁸ Pour n'en citer que quelques exemples : « ...ce que le film condense en 29 minutes : une histoire d'amour, un trajet vers l'enfance [...] », Raymond Bellour, « L'Entre-Images », *La Différence*, Paris, 1990, p. 147; « Cet apologue nocturne qui évoque certains récits fantastiques anglais est aussi une poignante histoire d'amour », Claude Beylie, *Les films-clés du cinéma*, Bordas, 1987, p. 230; « It is a film of heart-breaking nostalgia – nostalgia for the ordinary life, the ordinary loves [...] », Ernest Callenbach, *La Jetée, Film Quarterly*, 19.2, 1965-6, p. 52.

sous le visage de la femme de *La Jetée* une autre femme. Il faut encore avancer de dix-neuf ans et voir *Sans soleil*, ce *remake* de *La Jetée*, somme de réflexions à propos des pouvoirs de l'imaginaire, pour que Marker semble dire qui se dissimulait derrière cette figure féminine et se dissimule derrière la femme du marché de Praia traitée par le synthétiseur de Hayao Yamaneko.²⁹

Précisant, peu après, qu'il s'agit de « l'image de l'éternité, l'image de la Mère ».

Accéder, comme adulte, à celle que l'on désirait enfant, c'est se doter des attributs et de la position de celui qui y avait accès : le père. La topique incestueuse se profile nettement derrière cette « transgression » des lois de la temporalité. Il en allait d'ailleurs de même pour cet autre récit de la transgression temporelle qu'était le *Cyrrus* d'Andreas³⁰. La force d'attrait et de résistance de cette pulsion pourrait expliquer la violence écartelée de ces autres « *images qui commencent à sourdre comme des aveux* », mises au jour par les instigations perspicaces de Réda Bensmaïa sur l'économie des fondus enchaînés dans *La Jetée* :

Montage d'images mutilées et de mutilation, d'images arrêtées de sidération qui, seules, permettent de rendre compte de la violence de « traitement » auquel est soumis le héros de *La Jetée* : sujet larvaire dont la vision d'horreur ne peut désormais « passer » – être figurée – qu'au moyen d'un « langage » qui ne devra plus rien à la logique des signes du langage quotidien et trouvera son expression adéquate qu'entre signes et images mêlées et ne pourra nous être communiquée que *par la bande*, entre deux bandes, entre deux images et, pour ainsi dire, en *contrebande*³¹.

Dire ou contenir : dans cette tension, on saisit mieux pourquoi, à l'instar de la vignette d'Andreas, les *murs graffités* se présentent comme une ruse médiatrice. Il s'agit bien de cacher, voiler, coder et atténuer pour que « ça se dise ».

Par ailleurs, si *La Jetée* est un récit « sur » un personnage traversant le temps, il est d'abord le récit d'un narrateur dont nous ne percevons que la voix. Roger Odin a rappelé la place déterminante de ce narrateur qui articule la consécration de photogrammes en une suite narrative : « En fait [dans *La Jetée*], *seul le commentaire crée le récit*. Ce narrateur est décrit comme habilité à se nourrir aux images mentales et aux pensées intérieures du personnage. Les indices de cette proximité du narrateur avec le personnage central sont, de fait, nombreux et précis :

²⁹ « Un film " lazareen " », *loc. cit.*, p. 52.

³⁰ Voir : Philippe Sohet et Yves Lacroix, « Les images intersticielles de *Cyrrus* », *L'ambition narrative, op. cit.*

³¹ Réda Bensmaïa : « Du photogramme au pictogramme : à propos de *La Jetée* de Chris Marker », *Iris*, n° 8, 1998, p. 27.

« il se *demande* longtemps s'il l'avait réellement vu, ou s'il avait créé ce moment de douceur [...] » (#11), « Il *pensait* se trouver... » (#84), « Il *est sûr* de la reconnaître » (#185), « il se *souvient* [...] » (#211), « Il *pense* que [...] » (#236), etc. Renforçant cette proximité intérieure, on peut relever, à l'inverse, une perspective d'extériorité par rapport aux personnages menant les expériences : « et des expériences qui *semblaient* fort préoccuper ceux qui s'y livraient » (#4). Pourtant, ce narrateur proche du personnage central, se voit étrangement incapable de comprendre, de saisir et d'énoncer ce que nous, spectateurs, voyons : les gestes, les sentiments d'une histoire d'amour.

Cette impuissance à *dire* ce qui pourtant crève l'écran est peut-être la dimension la plus inquiétante de *La Jetée*. Elle nous confronte impitoyablement à l'encyclopédie défaillante de ce narrateur en *voix-off*, et donc à cette civilisation qui survivrait à une troisième guerre mondiale. Une civilisation qui ne pourrait plus reconnaître, qui ne pourrait plus dire un « *Je t'aime* ».

Liem l'annonçait : « *The film leaves us with questions about the survival of love in the modern world*³² ».

Ainsi, ce que la « lettre » réalisait pour le « montrer » dans *Le triangle rouge*, les traits sur les murs ne le font-ils pour la « verbalisation » dans *La Jetée*? Et, si *La Jetée* se présente comme un film sur le pouvoir de l'image, c'est bien parce qu'il est le film d'une parole perdue, mais que certaines images parviennent, au détour d'une nouvelle figure de ruse énonciative, à restituer.

³² Ronco Yaobing Liem, « Chris Marker and *La Jetée* », *op. cit.*, p. 153.

Entre dire et redire

Depuis l'avènement de la modernité, narration et répétition ne s'encouragent plus guère. Hors des pratiques issues de la tradition, les productions symboliques viseront dorénavant à promouvoir l'innovation, l'originalité. Les nouvelles prescriptions rhétoriques d'alors se méfiaient de la répétition qu'elles associaient volontiers à des maladroites. Défaillance de nature physique (bégaiement, écholalie), émotionnelle (hésitation), stylistique (doublon), culturelle (pléonasme) voire éthique (plagiat), la répétition, n'aura plus bonne presse dans le spectre culturel moderne.

Les travaux littéraires sur la citation et l'intertextualité ont porté, pour l'essentiel, sur les répétitions entre textes d'auteurs distincts, rarement sur les interférences répétitives au sein du corpus d'un même créateur¹. Pourtant, nombre d'œuvres, ne fût-ce que celles de Marguerite Dumas ou d'Alain Robbe-Grillet pour ne citer que ces deux noms, témoignent d'une pratique régulière de la répétition. Il y a lieu, désormais, d'examiner si la répétition peut être le principe d'une œuvre. Aussi le sujet commence-t-il à recevoir l'attention qu'il mérite². Avec, pour horizon, cette conviction énoncée par Marie-Laure Bardèche que « le *fastidium similitudinis* s'accompagne d'une invitation à lire autrement, à relire différemment, à lire une différence³ ».

Dans le cadre d'une recherche sur l'œuvre de la dessinatrice Chantal Montellier⁴, nous nous sommes penché sur les figures de la répétition en nous arrêtant, notamment, aux figures du *remake*, de la *reprise* et de l'*image signal* qui parsèment son travail. Si le *remake* constitue une pratique bien identifiée, la *reprise* évoque ici la réinsertion de certaines compositions de séquences dessinées

¹ Nous évoquons ici les répétitions formelles et non simplement les récurrences thématiques.

² Sur le thème des figures de la répétition, on consultera : Marie-Laure Bardèche, « L'inénarrable. Des effets de la répétition sur la narration », *Protée*, vol. 23, n° 3, automne 1995, Chicoutimi, p. 29-38 et « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, Paris, p. 259-287; Madeleine Borgamano, « L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 48, Paris, p. 479-493; Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, Paris, 1976, p. 282-296; Fernande Saint-Martin, « Sur l'impossible retour du même », *Protée*, vol. 23, n° 3, automne 1995, Chicoutimi, p. 13-19.

³ Marie-Laure Bardèche, « Répétition, récit et modernité », *loc. cit.*, p. 260.

⁴ On trouvera un relevé bibliographique des travaux de Chantal Montellier dans : Philippe Sohet et Yves Lacroix, « Chantal Montellier : bibliographie et travaux », *Image [&] Narrative*, n° 3, Leuven, août 2001, <http://www.imageandnarrative.be/illustrations/illustrations.htm>.

(parfois des planches entières) dans un tout autre contexte narratif que celui d'origine. *L'image-signal*, quant à elle, désigne la récurrence de manifestations iconiques ou scripturales qui, par association d'éléments systématiques à une thématique précise, prennent au cours des albums davantage valeur de signal que de monstration ou de désignation directes⁵.

Pourtant, les pratiques du *remake*, de la *redite* ou de *l'image-signal* n'épuisent pas les figures que peuvent revêtir les occurrences répétitives au sein de l'œuvre de Chantal Montellier. À cet égard, un album comme *Faux sanglant*⁶ permet d'aborder une autre dimension de la dynamique entre répétition et narration.

Cet étrange sentiment de « déjà lu »

Faux sanglant aura pu déconcerter plus d'un lecteur de Montellier. Le sentiment d'avoir *déjà lu cela* n'aura sans doute pas manqué de surgir au fil des pages, tant les similitudes avec l'album qui l'a précédé, *La fosse aux serpents*⁷, sautaient aux yeux.

Dans les deux récits, la vidéaste Julie Bristol entreprend de réaliser un documentaire sur des personnages féminins issus d'époques antérieures. Ces figures historiques proviennent toutes deux du milieu artistique. Toutes deux, aussi, ont eu divers démêlés avec la société et la gent mâle de leurs époques respectives. Dans ses démarches, Julie Bristol sera amenée à rencontrer une jeune fille dont le vécu actuel semble, en quelque sorte, rejouer la position de l'artiste étudiée. La situation de la jeune Cécile Asselin sera ainsi très explicitement assimilée à plusieurs reprises dans *La fosse aux serpents* à celle que vécut Camille Claudel dont elle assume le rôle au théâtre. Dans *Faux sanglant*, tant les rapports de France Petit au professeur Lecoq que sa propre activité artistique la rapprochent du personnage d'Artemisia Gentileschi. Le récit semble donc, chaque fois, se tresser autour de trois fils de trame : l'histoire de Julie Bristol réalisatrice, la vie des artistes historiques (Artemisia Gentileschi et Camille Claudel) et les péripéties liées aux « personnages-relais » (Cécile Asselin et France Petit).

Les similitudes entre les deux albums vont cependant bien au-delà du niveau thématique : l'examen de la construction même des récits, de la mise en place des séquences narratives, révèle des récurrences étonnantes. Dans les deux cas, nous assistons à un drame violent (respectivement : l'« agression » contre

⁵ Un des exemples les plus connus de cette pratique de *l'image-signal* est sans doute le recours fréquent chez Hergé au plan d'une cheminée de bateau pour évoquer les départs maritimes.

⁶ Chantal Montellier, *Faux sanglant (Une aventure de Julie Bristol)*, Dargaud, Paris, 1992.

⁷ Chantal Montellier, *La fosse aux serpents*, coll. Studio, Casterman, Tournai, 1990.

Fontaine et le meurtre de Lecoq) impliquant les « personnages-relais », ce qui, chaque fois, obligera Julie Bristol à rencontrer le même officier de police. De même, lors de son travail, Julie Bristol sera elle-même, par deux fois, agressée. Au début des récits survient également une conversation téléphonique avec ses producteurs successifs. En outre, *Faux sanglant* commence par la visite d'une exposition consacrée à Artemisia Gentileschi comme *La fosse aux serpents* nous avait promenés dans le Musée Rodin et la conférence du professeur Lecoq sur Artemisia nous expose les informations historiques que la mise en scène – commentée – de la pièce dans *La fosse aux serpents* avait fournies au sujet de Camille Claudel. Les deux récits s'achèvent encore par les réceptions mondaines accompagnant la reconnaissance professionnelle des jeunes artistes : la première de la pièce de théâtre de l'une renvoie à l'exposition des œuvres de l'autre⁸.

Ces rapprochements deviennent plus troublants lorsque l'on constate que ces séquences se situent à des moments relativement identiques au sein du déroulement narratif et que, d'autre part, certaines d'entre elles sont élaborées selon des schémas très proches. Ainsi, les contacts de Julie Bristol avec la police nous amèneront, chaque fois, la rencontre du même inspecteur, l'évocation d'une même bavure antérieure (avec monstration de la même scène) et s'ensuivra une invitation (toujours déclinée) à sortir ensemble le soir. Sur le même modèle, l'agression de Julie semble suivre un déroulement rituel : un même procédé (le coup de bâton sur le crâne), entraînera les mêmes conséquences (la compresse de glaçons) et se verra commenté des mêmes graffiti ironiques : « *Ice age is coming*⁹. »

Dans bien des cas, l'ampleur de telles récurrences relèverait d'une facilité narrative, de procédés reconduits un peu trop rapidement, bref de faiblesses au niveau de la création. Dès la 5^e planche du récit, l'auteure n'hésite pas à évoquer elle-même pareille perspective : dans une personnification du lecteur, le producteur de Julie Bristol, qui vient de lire le scénario proposé comme nous venons de parcourir les premières planches du récit, dénonce ce qui lui semble répétitif entre ce projet et celui qui fut au cœur de *La fosse aux serpents* : « Camille Claudel, Artémisia Gentileschi, deux artistes qui ont eu des malheurs, c'est répétitif ! ». Peu après, dans un dispositif paradoxal, Montellier insistera encore davantage : « Ce ne sont

⁸ D'autres motifs secondaires pourraient encore être répertoriés ici : dans les deux albums, des personnages se feront menacer d'avoir les doigts écrasés, et, dans chacun des récits, un homme, les pieds sur le bureau est occupé à contempler des images pornographiques, etc.

⁹ Plus explicite, il est aussi vrai dans *Faux sanglant* que dans *La Fosse aux serpents*. Dans un registre différent, on peut aussi noter une construction semblable des deux premières planches des récits : interpénétration syncrétique d'évocations des trois niveaux de trame signalés plus haut, encadrement par une citation (Michelet versus Anna Banti), de la même façon que les couvertures nous présentent chaque fois Julie Bristol en plan frontal, caméra à l'épaule sur fond de scènes diverses de ces niveaux de récit.

pourtant pas les différences qui manquent¹⁰ », songera Julie Bristol... au cœur d'une case (Illustration 14-1) qui est (quasi) la copie, par la scène et le cadrage utilisé, d'une vignette de l'album précédent (Illustration 14-2)¹¹. La réflexivité dont témoignent ces vignettes et la réponse de Julie Bristol à Maginot, le producteur, (« Répétitif? Tu n'as pas vraiment lu¹². ») sonne dès lors comme une indication impérative au lecteur, l'enjoignant à *vraiment lire* ces récits.



Illustration 14-1 : *Faux sanglant*, vignette 9:4. © Chantal Montellier et Dargaud, 1992.



Illustration 14-2 : *La fosse aux serpents*, vignette 8:9. © Chantal Montellier et Dargaud, 1990.

Mais qu'est-ce que *vraiment lire* dans tel cas? Les travaux sur le *remake* de certains récits, la *reprise* ou encore les *images-balises*¹³ peuvent déjà nous être de quelque aide. *Lire vraiment*, dans ces cas-là, revient à repérer les marques du récit qui renvoient à des entités externes au simple niveau diégétique en cours et l'étoffent ainsi d'une « signifiante élargie ». À l'aune de cette lecture, d'autres phénomènes répétitifs se laissent encore percevoir. La traversée des œuvres de Montellier révèle en effet un curieux travail d'incrustation au sein de ses récits, de multiples vignettes reprenant ou évoquant des motifs déjà présents dans ses travaux antérieurs. Quelquefois identiques dans leur aspect, ces cases ou ces motifs n'interviennent pourtant jamais comme simples reprises, décalques, mais sont, au contraire, chaque fois redessinés, remodelés, recomposés pour s'intégrer tant à l'univers diégétique qu'à l'univers plastique des récits d'accueil.

Dans cet incessant jeu d'autocitation, les histoires peuvent donner

¹⁰ Chantal Montellier, *Faux sanglant*, *op. cit.*, planche 9, page 11, quatrième case soit : 9:4.

¹¹ Chantal Montellier, *La fosse aux serpents*, *op. cit.*, 8:9.

¹² Chantal Montellier, *Faux sanglant*, *op. cit.*, 5:3.

¹³ Voir, notamment, Philippe Sohet et Nhu Hoa Nguyen : « Redire, refigurer : traces et cicatrices dans *Hunors* », *Belphégor*, vol. IV, n° 1, novembre 2004. http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/fr/main_fr.html

l'impression de se rappeler mutuellement et parfois même de s'annoncer¹⁴. La lecture de *Faux sanglant* nous fait croiser des cases extraites non seulement de *La Fosse aux serpents*¹⁵, mais aussi de plusieurs autres albums¹⁶, qui ne se justifient guère par l'évocation de lieux attachés à un personnage récurrent. Elles se distinguent également du modèle de l'*image-signal* par le réseau dense d'échos multiples qu'elles entretiennent entre elles au point de former un véritable tissu iconographique en perpétuelle quête de précision.

Un parcours hallucinant

Tenter de circonscrire le réseau que tissent de telles récurrences est sans doute aussi vain que la quête du *motif dans le tapis* narrée par Henri James. Néanmoins, le parcours de la « généalogie iconographique » d'un motif offrira un premier aperçu des enjeux impliqués.



Illustration 14-3 : *Faux sanglant*, vignette 1:1 et 2 (extrait). © Chantal Montellier et Dargaud, 1992.



Illustration 14-4 : *Faux sanglant*, vignette 10:6 et 7. © Chantal Montellier et Dargaud, 1992.

Un motif parmi tant d'autres: à la planche 11 de *Faux sanglant*, une image décalée est apposée sur la première case (Illustration 14-3). On peut y reconnaître le portrait de Camille Claudel âgée. Cette identification s'appuie notamment sur les précédentes réflexions de Julie Bristol comparant le sort de Camille Claudel à celui

¹⁴ Dans *Rupture*, par exemple (Les Humanoïdes Associés, coll. Pied Jaloux, Paris, 1985), un personnage, en route vers la rue Camille-Claudet annonce que la sculpture et la peinture seront le sujet de son prochain livre, ce qui sera bien le cas pour Montellier avec *La fosse aux serpents*. À la fin du même récit, Lazare sent qu'il va pouvoir « regarder autre chose », il vient de produire un tableau dans lequel quelqu'un lit *Les aventures de Lucie* dont la sonorité n'est pas sans évoquer les proches aventures de Julie (Bristol).

¹⁵ Par exemple, dans *Faux sanglant*, *op. cit.*, les vignettes 9:4, 10:7, 11:2, 19:4, 21:4.

¹⁶ Notamment *Ruptures*, *op. cit.*; *Odile et les Crocodiles* (Mercure de France / Les Humanoïdes Associés, Paris, 1984 et *Andy Gang* (Les Humanoïdes Associés, Paris, 1979).

de Artémisia Gentileschi¹⁷ mais également au fait que cette petite vignette reprend partiellement un détail d'une autre vignette, elle aussi apposée de biais par-dessus la case précédente (10:7; illustration 14-4). On y aperçoit Camille Claudel, assise sur une chaise appuyée contre un mur, les mains croisées, avec, à sa droite, deux autres pensionnaires. Elles sont montrées à travers un grillage et, en avant-plan, une petite masse demeure indiscernable.

Ces deux vignettes constituent en réalité des reprises partielles de cases de l'album précédent¹⁸. On peut les repérer aux planches 78 et 73 de *La fosse aux serpents* (Illustrations 14-5 et 14-6). Le récitatif présent dans *La fosse au serpent* (« croupir dans un asile d'aliénés ») vient justifier les pensées de Julie Bristol dans *Faux sanglant* (« Heureusement pour Artémisia, elle aurait fini au couvent ou à l'asile comme cette pauvre Camille »).

Dans *La fosse aux serpents*, les deux cases sont de taille et d'échelle plus grandes et la seconde (73:4, illustration 14-6) élargit le cadrage sur la droite et la gauche. À gauche, une nouvelle pensionnaire apparaît, la main droite glissée sous son coude gauche. Sur la droite, l'élargissement de la perspective permet de compléter ce qui restait indiscernable : cette masse entrevue devient un nouveau personnage, accroupi en avant-plan, dos à un mur.



Illustration 14-5 : *La fosse aux serpents*, vignette 78:5.
© Chantal Montellier et Casterman, 1990.



Illustration 14-6 : *La fosse aux serpents*, vignette 73:4.
© Chantal Montellier et Casterman, 1990.

¹⁷ Voir Chantal Montellier, *Faux sanglant*, *op. cit.*, 10:7. Cette reconnaissance peut tenir aussi, bien entendu, du registre de l'encyclopédie personnelle du lecteur puisque ce dessin reprend une autre image, extérieure au récit, celle-là : une photographie de Camille Claudel à l'hospice.

¹⁸ Dans *Faux sanglant*, leur situation particulière en apposition, décalées, délimitées par un cadre propre, comme ajoutées par-dessus la mise en case originale, incitait déjà à les envisager comme des « images venues d'ailleurs ».

Au sein du récit de *La fosse aux serpents*, ces images établissent de nombreux liens avec d'autres cases présentant des motifs semblables ou contigus¹⁹. Mais si l'on s'attache à cette seule vignette (73:4), il est possible d'en repérer diverses traces antérieures. Ainsi, le personnage à gauche de Camille Claudel se rencontre déjà auparavant dans *Le feu à la forêt* (p. 23)²⁰, court récit sur le même sujet. Plus significatif, en reparcourant l'album *Rupture* on est saisi de rencontrer une scène très proche. À la planche 47 (47:3 : Illustration 14-7) Lazare Vincent traverse un couloir d'hôpital et croise trois personnes, deux assises et une debout, devant un mur. Malgré la différence de perspective, les similitudes formelles sont frappantes : la situation des patientes, la posture et la position des mains du personnage au centre rappellent la vignette de *La fosse aux serpents*. Pour nous conforter dans cette proximité, il n'est que d'examiner la vignette précédente dans l'ordre de lecture (47:2; Illustration 14-8). Lazare Vincent s'avance dans un couloir de cet hôpital²¹ : en avant de lui, s'écartant du mur, une personne s'avance, pieds nus. Plus en avant encore, une autre personne, prostrée sur sa chaise contre le mur et enfin, en avant-plan un personnage accroupi dos au mur, nous regarde. Or ce dernier personnage reprend posture et position du personnage « annoncé » dans *Faux sanglant* (10:7; Illustration 14-4) et dévoilé dans *La fosse aux serpents* (74:4; Illustration 14-6).



Illustration 14-7 : *Rupture*, vignette 47:3 © Chantal Montellier et Les Humanoïdes Associés, 1985.



Illustration 14-8 : *Rupture*, vignette 47:2. © Chantal Montellier et Les Humanoïdes Associés, 1985.

¹⁹ Citons, notamment 73:2 et 79:1 pour les plus immédiates.

²⁰ Chantal Montellier, « Le feu à la forêt », (*À SUIVRE*), Casterman, n° 120, p. 22-25, janvier 1988.

²¹ Cet Hôpital Bellevue que la récurrence du nom dans l'œuvre de Montellier associe au phénomène de *l'image-signal*.

D'une certaine façon, cette case de *La fosse aux serpents* constitue une reprise et une synthèse des deux cases dans *Rupture*, tant au niveau thématique (la femme et le renfermement) que compositionnel (mise en scène, postures et gestes). Mais dans *Rupture*, les deux vignettes relevées (47:2 et 3; Illustrations 14-8 et 14-7) entretiennent des rapports étroits avec d'autres cases du récit. Ainsi en va-t-il de la planche très particulière que l'on trouve à la page 41 (planche 37, Illustration 14-9). Cette « planche-vignette²² » met en scène une femme prostrée sur une chaise, dans une pose qui n'est guère éloignée de celle de la personne présente sur la vignette précédemment décrite (*Rupture* 47:2; Illustration 14-8). Le thème de l'enfermement, désigné dans les images précédentes par le mur, est repris ici par la porte aux barreaux mais également par cette camisole de force qui semble étouffer le personnage féminin dans ses mouvements. La figure du miroir reprend ces motifs en écho, soulignant de larges liens noirs cet « enserrement ». On remarquera aussi la façon dont la composition reconstruit ici la confrontation entre un enfant et sa mère enfermée qui est le thème phantasmatique traversant l'ensemble de l'album²³.

Cette représentation d'une femme prostrée sur une chaise, dans une situation d'enfermement, le lecteur aura pu en croiser d'autres apparitions dans *La Fosse aux serpents*. Deux « planches-cases », au moins²⁴, exhibent un personnage féminin prostré sur une chaise, visiblement lié, devant un mur ou une muraille. On peut dès lors articuler plus finement ces deux planches aux images du départ : Camille Claudel enfermée²⁵.



III. 14-9 : *Rupture*, planche 37.
© Chantal Montellier et Les Humanoïdes Associés, 1985.



III. 14-10 : *La fosse aux serpents*,
planche 2. © Chantal Montellier
et Casterman, 1990.



III. 14-11 : *La fosse aux serpents*,
planche 36. © Chantal Montellier
et Casterman, 1990.

²² La seule, avec la suivante, à posséder cette caractéristique dans l'album; ce qui tend à souligner l'importance que veut y déployer l'auteur.

²³ Les images d'arrière-plan (le miroir, les personnages masqués) inscrivent, quant à eux, le passage de l'hallucination à la production picturale de Lazare.

²⁴ Chantal Montellier, *La fosse aux serpents*, *op. cit.*, planches 2 et 36 (voir les illustrations 14-10 et 14-11).

²⁵ Signalons que le motif de *la femme prostrée en camisole* se retrouve également dans *Le feu à la forêt*, récit s'intercalant entre *Rupture* et *La fosse aux serpents*.

En revenant au motif iconographique central et en poursuivant la remontée de sa trajectoire dans le travail de Montellier, il est encore possible de retracer des expressions antérieures de cette vignette « du couloir » (*Rupture*, 47:2; illustration 8). Dans *Le deuil blanc*²⁶, une préfiguration du personnage accroupi se rencontre à la page 66 (Illustration 14-12) et, à la page 26 (Illustration 14-13), la dame assise adopte la posture générale (les mains, notamment) qui sera celle d'un personnage que l'on retrouvera aux côtés de Camille Claudel dans *La fosse aux serpents* comme dans *Faux sanglant*²⁷. Un des albums les plus intimement liés à ce motif est sans nul doute *Les rêves du fou*²⁸. Très explicitement, la première case de la quatrième planche (4:1 : Illustration 14-10) nous avait déjà offert semblable scène. On y voit, à gauche, un nouveau venu à l'asile traversant une cour entourée d'un haut mur et on y retrouve les « trois occupants du couloir » : une femme pieds nus s'avance, une autre est prostrée sur sa chaise et, en avant-plan, ce personnage accroupi. Ces personnages vont revenir dans plusieurs cases de cet album comme des rappels récurrents du motif. On peut retrouver le personnage accroupi dans les cases 5:3, 6:3, 7:1 et 7:3, notamment. Le personnage assis n'est pas de reste et réapparaît aussi (ne fut-ce qu'en 5:2 et 5:3). Une des dernières vignettes de l'album (33:2; Illustration 14-11) en offre une version qui, malgré certaines variations, est des plus fortes: un personnage au centre d'une cellule, assis lié dans une camisole et la bouche bâillonnée, annonçant donc cette figure centrale de la mère que nous avons repérée dans *Rupture*.



III. 14-12 : *Un deuil blanc*, p. 66 (extrait). © Chantal Montellier et Futuropolis, 1987.



III. 14-13 : *Un deuil blanc*, p. 26 (extrait). © Chantal Montellier et Futuropolis, 1987.



III. 14-15 : *Les rêves du fou*, vignette 33. © Chantal Montellier et Futuropolis, 1981.



III. 14-14 : *Les rêves du fou*, vignette 4:1. © Chantal Montellier et Futuropolis, 1981.

²⁶ Chantal Montellier, *Un deuil blanc*, Futuropolis, Paris, 1987.

²⁷ Le poupon dans les bras de la dame assise (*Deuil blanc*, *op. cit.*, p. 26) annonce sa présence dans la confrontation déjà signalée de la planche 37 de *Rupture*.

²⁸ Chantal Montellier, *Les rêves du fou*, coll. 30-40, Futuropolis, Paris, 1981.

Les rêves du fou offre également d'autres « images-associées » sur le motif qui nous occupe. Ainsi nous pouvons rencontrer au fil de certaines cases un personnage très proche de celui que nous venons de décrire, au point d'en proposer une version épurée : debout, légèrement prostré, empêtré et rendu « manchot » par ce qui semble être une camisole de force, on le distingue le plus clairement sur la planche 10 (10:4; Illustration 14-16) mais il revenait déjà au sein d'autres cases²⁹.



Illustration 14-16 : *Les rêves du fou*, vignette 10:4. © Chantal Montellier et Futuropolis, 1981.

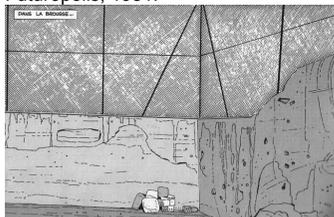


Illustration 14-18 : *Les rêves du fou*, vignette 34:1. © Chantal Montellier et Futuropolis, 1981.



Illustration 14-17 : *Wonder City*, vignette 28:6. © Chantal Montellier et Les Humanoïdes Associés, 1983.

Cette figure permet, à son tour, de faire des liens avec d'autres cases provenant des autres albums subséquents. En effet, une petite case (28:6; Illustration 14-17) de *Wonder City* publié en 1983³⁰ nous la montre déjà très explicitement. Et elle surgit, justement, au moment où l'héroïne, Angie Parker, nous parle de sa mère et de ses « premières crises ». S'il était pertinent de signaler cette variation particulière du motif³¹, c'est qu'elle reviendra ultérieurement hanter des scènes de *La fosse aux serpents*³². Le motif se trouve associé, chaque fois, avec une statue de Camille Claudel, *La suppliante*, dont Montellier tient à nous préciser³³ que ce que certains considèrent comme sa première œuvre « complètement personnelle et donc une conquête » fut aussi reçue comme une autoreprésentation : « implorante, humiliée, à genoux et nue. [...] Ce qui s'arrache à elle, en ce moment même, c'est tout à la

²⁹ Par exemple en 6:4 et 8:5.

³⁰ Chantal Montellier, *Wonder City*, coll. Pied Jaloux, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1983.

³¹ Une variation assez proche semble habiter *Le sang de la commune* (Futuropolis, 1982) et se trouve citée dans *La mare rouge*, récit journalistique publié dans le magazine *Révolution* en 1984-1985.

³² Notamment la planche-case de la page 21, et les cases 20:1, 47:5.

³³ Chantal Montellier, *La fosse aux serpents*, op. cit., p. 35.

fois l'âme, le génie, la raison ».

La lecture des *Rêves du fou* nous permet de retracer encore un parcours supplémentaire. Un des aspects de la case décrite plus haut (4:1; Illustration 14-14) mérite de s'y attarder : le mur. Dans les images rencontrées au fil de cette « remontée », le thème du mur revient comme un motif central. Présent depuis les images de départ (le portrait de Camille Claudel), on le retrouve régulièrement, décliné de diverses manières. Avec *Les rêves du fou*, il affiche une force particulière et plusieurs vignettes vont s'attacher à l'exprimer de manière plus évidente encore. La première image du récit proprement dit³⁴ prend ce motif comme thème central dans une case-planche d'ouverture (pl. 3). Ce sera d'ailleurs la même image, épurée de ses deux personnages, qui clôturera ce récit (34 :1; Illustration 14-18)³⁵, montrant par là son rôle emblématique. L'importance de cette composition se confirme non seulement par les liens qu'elle entretient avec les autres aspects du thème analysé et qui traversent l'œuvre de Montellier, mais aussi par sa réapparition formelle au sein d'autres albums ultérieurs. Ce sera le même mur grillagé, le même angle de vue, le même tas de gravats, les mêmes personnages dans les mêmes postures qui se laissent voir dans une autre planche-case de *La fosse aux serpents* (64; Illustration 14-19). Il est donc frappant de constater avec quelle précision ces deux albums, à plus de 10 ans de distance, se font mutuellement écho et réarticulent des motifs iconographiques très proches pour aborder ce thème.



Illustration 14-19 : *La fosse aux serpents*, planche 64. © Chantal Montellier et Casterman, 1990.



Illustration 14-20 : *Hunors*, planche 10. © Chantal Montellier, 1979.



Illustration 14-21 : *Hunors*, planche 13. © Chantal Montellier, 1979.

Peu avant la parution des *Rêves du fou*, l'album *Blues*³⁶ et les deux planches de *Variations sur la trame des Invisibles*³⁷ déposaient déjà quelques éléments

³⁴ Après une séquence (pages 1 et 2) qui joue un rôle de pré-générique.

³⁵ Cette vignette sera suivie de deux autres cases (34:2 et 3) qui refermeront, en quelque sorte, la boucle ouverte par la séquence du pré-générique.

³⁶ Chantal Montellier, *Blues*, Kesselring éditeur, Paris, 1979.

³⁷ *Variations sur la trame des Invisibles*, Grand Guignol, François Rivière et Gabrielle Wittkop [éd.],

majeurs des scènes en cause. Ainsi, le dessin de la dixième planche du premier récit de *Blues (Hunors)* présente déjà la femme accroupie (Illustration 14-20) et quelques planches plus loin, c'est la figuration de la personne assise, ligotée et en camisole de force (pl. 13; Illustration 14-21), voire bâillonnée (pl. 14 et 15) qui s'étale sur pas moins de trois planches.

Chacune de ces deux planches-cases (Illustrations 14-20 et 14-22) aura connu un « parcours » autonome et réapparaîtra dans l'œuvre de Montellier. La fillette en camisole et attachée à une chaise constitue une des premières apparitions de cette figure qui, le plus explicitement, se réincarnera ensuite dans la case des *Rêves du fou*, puis dans *Ruptures* et qui revenait sous de multiples variations (*personnage à la chaise*) dans la plupart des cases commentées ici. Les deux figures de la planche 10 (Illustration 14-20) vont réapparaître telles quelles, dans leur attitude, leur position et dans un décor semblablement construit, au sein d'une autre planche-case de *La fosse aux serpents* (planche 20, Illustration 14-22).



Illustration 14-22 : *La fosse aux serpents*, planche 18. © Chantal Montellier et Casterman, 1990.



Illustration 14-23 : *Variations sur la trame des Invisibles*, planche 3. © Chantal Montellier, 1979.

La même année, Montellier avait publié un court récit de deux planches (*Variations...*) composé de trois cases relevant d'une seule composition. Dans celle-ci (Illustration 14-23), les deux personnages en avant-plan n'étaient nuls autres que les figures de la femme assise en camisole et de la femme accroupie. Sur le mur du fond, clownesques, fantasmiques et colorés s'affichent les visions fantasmatiques des deux personnages en premier plan. Parmi ces figures se repère le visage de la « femme-lutin » qui reviendra hanter de nombreuses cases des *Rêves du fou*, assumant à elle seule la charge fantasmatique répartie sur la dizaine des personnages présents sur le mur.

Cette dernière figure nous permet aussi de mesurer l'ampleur et la constance de ce travail de *réécriture* du motif chez Montellier. Car les extraits des *Rêves du fou* que nous avons commentés jusqu'à présent provenaient de la version finale

Éditions Henry Veyrier, Paris, 1979, p. 124-125.

publiée en 1981 chez Futuropolis. Or, nous disposons d'une version antérieure de ce récit puisque les 15 premières planches furent d'abord publiées dans la revue (*À SUIVRE*) en 1978. Bien que respectant largement le découpage, la nouvelle version fut entièrement redessinée. Le personnage de la « femme-lutin » était déjà à l'œuvre dans le récit, mais, dans cette première version, certaines des cases décrites présentent des variations intéressantes. Ainsi, la vignette qui ouvre le récit (1:1; Illustration 14-24) a bien inspiré la mise en scène de la case 4:1 (Illustration 14-14) de l'album avec la figuration du personnage assis en camisole. Par contre, avec la case 7:4 (Illustration 14-25), qui deviendra 10:4 (Illustration 14-16) dans l'album de 1981, on peut observer que le personnage manchot de l'album avait pris la place d'un autre personnage debout qui se retrouvera ensuite dans *Rupture* (47:3; Illustration 14-7) puis dans *Le feu à la forêt* (2:1).



Illustration 14-24 : *Les rêves du fou* (1^{re} version), vignette 1:1. © Chantal Montellier et Casterman, 1978.



Illustration 14-25 : *Les rêves du fou* (1^{re} version), vignette 7:4. © Chantal Montellier et Casterman, 1979.

À ce stade de la lecture, on peut déjà se rendre compte que les différentes figures évoquées jusqu'à présent semblent privilégier une articulation nodale: celle qui associe les « personnages accroupis », « assis en camisole » et « debout ». Cette association se retrouve explicitement dans *Les rêves du fou* (vignette 5:3 de la version album; Illustration 14-26) et *Ruptures* (47:2; Illustration 14-8) alors que *Hunors* et *La fosse aux serpents* répartissent cette association sur deux occurrences.

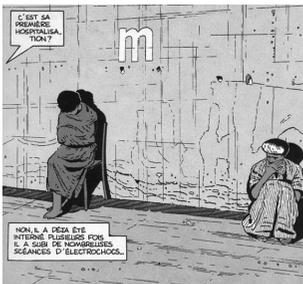


Illustration 14-26 : *Les rêves du fou*, vignette 4:3. © Chantal Montellier et Casterman, 1981.



Illustration 14-27 : *Marie-Lou kidnappée*, vignette 6:4. © Chantal Montellier et Casterman, 1978.

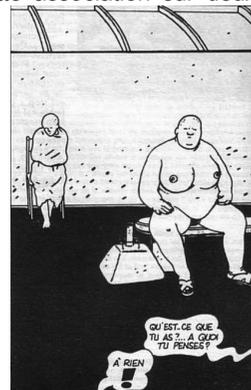


Illustration 14-28 : *Marie-Lou kidnappée*, vignette 1:4. © Chantal Montellier et Casterman, 1978.

Cette scène, qui apparaît décidément de plus en plus fondamentale, s'exposait pourtant déjà d'une manière très détaillée dans un court récit de 1978 : *Marie-Lou kidnappée*³⁸. Dans ce récit, plusieurs vignettes tournent explicitement autour de cette représentation et en proposent même une certaine explicitation. L'une des premières cases à nous en parler (6:4, Illustration 14-27) semble bien être la préfiguration de ces images que l'on retrouvera ensuite dans *Les rêves du fou*. Le mur, la personne debout qui s'avance, la personne prostrée sur la chaise, le personnage accroupi en premier plan. Mais cette case est en résonance étroite avec deux autres cases du récit (1:4 et 11:4 : Illustrations 14-28 et 14-29). En effet, les trois vignettes sont clairement reliées entre elles par un univers commun et clairement démarqué dans la diégèse en cours et ils affichent la répétition du même dialogue³⁹. La vignette 11:4 joue ici un rôle synchrétique entre les univers du récit et explicite les deux autres vignettes : le personnage massif qui est venu s'asseoir sur le banc est la grand-mère, l'autre personnage, en camisole de force et prostré, représente la mère de la fillette. Cette image annonçait la lancinante présence de cette mère enfermée qui a déjà été soulignée, ne fut-ce que dans la planche cruciale de *Rupture* (planche 37; Illustration 14-9). Cette case de *Marie-Lou kidnappée* (Illustration 14-29) réinscrit également le thème de la confrontation de l'enfant à sa mère souffrante. Le glissement entre les trois cases pourrait suggérer que le personnage accroupi (tout aussi régulièrement rencontré dans les cases décrites jusqu'à présent) occupe bien la place de l'enfant, d'autant plus que le récit s'achève sur une case montrant une chaise vide, la chaise aux côtés de la mère, la chaise de l'enfant. Ici encore, à dix ans d'écart, une case de *Marie Lou kidnappée* (11:4, Illustration 14-29) préfigurait déjà minutieusement la mise en scène qui réapparaîtra dans *Le feu à la forêt* (3:5, Illustration 14-30). À ce foisonnement de liens, on ne peut que constater la place centrale occupée par ce court récit de *Marie-Lou* pour l'explicitation du thème analysé⁴⁰.



Illustration 14-29 : *Marie-Lou kidnappée*, vignette 11:4.
© Chantal Montellier et Casterman, 1978.



Illustration 14-30 : *Le feu à la forêt*, vignette 3:5.
© Chantal Montellier et Casterman, 1988.

³⁸ Paru dans (*À SUIVRE*), n° 5, juin 1978, p. 36-46 et republié dans une version légèrement colorisée au sein de *Lectures* (Les Humanoïdes Associés, 1982).

³⁹ « À quoi tu penses [Malou]? » « À rien! »

⁴⁰ Ce sera explicitement cette thématique qu'ultérieurement *Un deuil blanc* (*op. cit.*), s'attachera à reprendre et développer.



Illustration 14-33 : *Morire di classe*. © Carla Cerati et Einaudi editore, 1969.

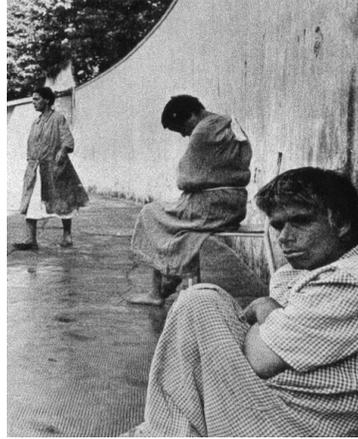


Illustration 14-34 : *Morire di classe*. © Carla Cerati et Einaudi editore, 1969.

Un récit qui peut en cacher un autre

Ce parcours iconographique, dense et hybride, demeure néanmoins trop succinct pour se prétendre exhaustif, même pour ce qu'il en est du seul motif retenu⁴⁵. Il aura cependant permis d'illustrer l'incroyable entrelacs d'images au sein duquel, chez Montellier, un thème s'exprime, se redit, se métamorphose, se diffracte en plusieurs vignettes pour se reconstruire ensuite de manière synchrétique.

Confronté à telle vitalité, le lecteur ne peut qu'être conduit à explorer un renvoi plus fondamental : celui qui passerait du récit à sa production, des énoncés à l'énonciation. Si l'origine ultime de ces motifs nous échappera probablement toujours, la légitimité de cette nouvelle opération se voit cautionnée par l'auteure elle-même. En effet, dès les premières interviews conséquentes, Montellier légitime la démarche entreprise :

Mon projet de départ était de peindre, d'écrire, mais pas d'écrire des histoires, d'écrire sur moi : un travail de recherche, d'appropriation d'une identité [...] Il y a aussi le contenu de ce que je raconte, le fait de reprendre sa propre histoire en charge [...]⁴⁶.

Et, plus précisément, parlant du fait divers qui aura inspiré *Hunors*, Montellier

⁴⁵ Ainsi, intimement liée au thème retenu ici, l'analyse des résurgences fréquentes et diverses du motif de la fillette dans les récits de Montellier poursuivrait opportunément ce premier parcours.

⁴⁶ Voir l'entrevue : « Chantal Montellier en marge », *Nuit blanche*, n° 16, décembre 1984, p. 57. Même les personnages « historiques » semblent ne pas échapper à cette proximité. Le combat de Camille Claudel pour faire accepter sa production artistique dans le contexte de son époque est proche des luttes de Julie Bristol pour imposer ses sujets dont les producteurs doutent sans cesse. Telle situation offre un écho particulier à la situation de l'auteure elle-même dans le contexte éditorial de la bande dessinée dont ses œuvres (et ses interviews) laissent régulièrement percevoir diverses allusions.

confiait : « Cependant [...] il faut avoir reconnu entre les lignes les personnages comme étant potentiellement ses propres personnages, et entre les colonnes, avoir retrouvé, plus ou moins, sa propre histoire⁴⁷ ».

Les figures supportant ces nombreuses réminiscences assumaient de multiples personnages. La première et l'une des dernières figurations renvoient bien à des personnages historiquement attestés⁴⁸. Les autres, si elles ne sont pas strictement authentifiables, relèvent pourtant d'un contexte relationnel précis et récurrent. La mise en scène de la « mère internée » inscrite dès *Marie-Lou kidnappée*, ne sera que rarement⁴⁹ absente des manifestations subséquentes : c'est bien la mère d'Angie Parker qui fut internée, et *Les rêves du fou* fait intervenir une mère, abandonnée de son mari. Quant à Lazare, dans *Rupture*, c'est en allant retrouver cette mère évoquée dans sa prostration souffrante qu'il rencontrera les « personnages du couloir ».

Il est évidemment difficile de ne pas relier cette figuration à certains propos qui semblent constituer un écho sensible aux scènes décrites :

- « Ma mère est tombée malade quand j'avais trois ou quatre ans. Elle est devenue épileptique et, dès ce moment, j'ai perdu tout contact avec elle [...] ».
- « Elle avait cessé d'être. Elle était murée dans sa souffrance [...] ».
- « Mon père était souvent absent ».
- « Oui, elle a été enfermée une ou deux fois ».
- « Mon père a fini par partir pour de bon ».
- « J'ai surtout été élevée par ma grand-mère maternelle. C'était une femme adorable mais très ignorante. Elle vivait la maladie de ma mère comme une malédiction [...]»⁵⁰ ».

D'autres indices⁵¹ nous semblent autant de traces de ce renvoi au pôle d'énonciation, mais le but de ces lignes n'est pas de prétendre pointer au-delà de ce que l'auteur aura pu nous en dire. Il s'agit davantage de souligner la pertinence

⁴⁷ Voir : « Chantal Montellier Histoires exemplaires », (*À SUIVRE*) n° 5, juin 1978, p. 35.

⁴⁸ Le récit de *Hunors* est inspiré du fait divers tragique dont fut victime la petite Isabelle Le Menach (Voir l'entrevue avec Chantal Montellier : « Histoires exemplaires », (*À SUIVRE*) n° 5, juin 1978, p. 35) et *Faux sanglant* se construit autour de la personne d'Artemisia Gentileschi.

⁴⁹ Dans un seul récit (*Nous ferons de ce pays*) les personnages ne semblent présenter aucune trace permettant une identification ou désignation précise.

⁵⁰ « Entretien avec Chantal Montellier », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, octobre 1985, p. 68 et 69. Cette déclaration résume à elle seule le noyau même de ce que racontera *Un deuil blanc* (*op. cit.*).

⁵¹ On s'amusera à constater par exemple, que lorsque Montellier republie *Marie-Lou kidnappée*, elle ajoute des lettres « C » éparses sur le mur de l'hospice (11 :4). Ces lettres deviennent encore plus significatives en s'apercevant que la seule autre trace scripturale à paraître dans une autre représentation de cette scène sera la lettre « M » (*Les rêves du fou*), complétant ainsi les initiales de l'auteure elle-même.

et la richesse d'une lecture de son travail qui tienne compte des niveaux de renvois incessants qu'il présente.

Les nombreuses autocitations proposées par Montellier interviennent comme autant de marques d'énonciation soulignant les rapprochements et les croisements de thématiques entre les récits antérieurs et le récit en cours. Elles donnent à lire un autre *texte*, une trame qui se poursuit au-delà de l'autonomie des récits eux-mêmes.

Dans *Faux sanglants*, au moins trois des albums antérieurs sont ainsi cités : *La fosse aux serpents* bien sûr, *Rupture*, ainsi qu'*Odile et les crocodiles*⁵². Les grandes similitudes entre ce récit et celui qui l'a précédé, *La fosse aux serpents*, la reprise de certaines de ces cases auront permis de relier cet album à la scène primordiale (« le trio et le mur ») qui semble traverser l'essentiel de l'œuvre de Montellier. *Faux sanglant* rapporte les recherches de Julie Bristol pour la réalisation d'une vidéo sur l'artiste Artemisia. On a déjà décrit le rôle cardinal de relais joué par cette France Petit dont l'existence semble reproduire la situation de l'artiste italienne. Mais que sait-on de France Petit⁵³? Les bribes d'indications livrées par le récit nous deviennent pourtant singulièrement familières :

- « Telle mère, telle fille! La mienne est morte folle après avoir été le souffre douleur de toute la famille [...] ».
- « Je l'ai perdu de vue [mon père] depuis une vingtaine d'années à peu près. Quand ma mère est tombée malade, n'écoutant que son courage, il a pris la fuite ».
- « Pas de famille, pas de repères. C'est une vieille cousine qui l'a élevée [...] »⁵⁴.

Toujours dans cet album, nous retrouvons également certaines cases qui renvoient directement à l'album *Odile et les crocodiles*. Le motif d'un sexe féminin déchiré qui occupe une case de *Faux sanglant* (55 :4) apparaissait déjà en arrière-fond d'une case d'*Odile* (12:3), tout comme ces sauriens prédateurs qui reviennent encore hanter la planche 28 de *Faux sanglant* constituaient l'allégorie emblématique du récit *Odile et les crocodiles*. Si ces motifs surgissent ici, c'est

⁵² À ceux-ci, il faudrait ajouter les diverses aventures d'Andy Gang. La présence systématique de ce personnage vient confirmer cette dénonciation de l'arbitraire du pouvoir, présente depuis ses tout premiers récits, et qui constitue également la toile de fond de la vie d'Artemisia.

⁵³ Interrogée plus tard sur la signification possible du patronyme « Labter » utilisé ailleurs, Chantal Montellier proposera le noyau sémantique de « petit ». Ce qui procure à l'héroïne du *Miracle de la salamandre* (« *Les œuvres de Lazharine Labter vous parlent de votre propre étrangeté* ») un troublant syncrétisme du personnage de Lazare (Vincent) de *Rupture* et de France Petit. Comme dans ces deux cas, il s'agira de la re(con)naissance d'un(e) artiste en rupture de ban avec l'entourage social immédiat. Voir : Chantal Montellier, *Le miracle de la salamandre*, Éd. Forlaget Kaleidoscope, série « Fiction Française », Copenhagen, 1998.

⁵⁴ Voir, respectivement, *Faux sanglant*, *op. cit.*, 57:4, 53 :5 et 32 :1

pour marquer le recoupement des trajectoires : France Petit, face au professeur Lecoq, se retrouve violentée par une figure mâle et par un détournement de savoirs, comme Odile le fut par ce psychanalyste si peu porté vers une « neutralité bienveillante » et, dans les deux cas, le meurtre semble s'en être suivi.

Illustration exemplaire de ces chassés-croisés, entre le récit, la trente-huitième planche de *Faux sanglant* s'ouvre sur une case reprise de *Rupture*⁵⁵ (Illustrations 14-35 et 14-36). Dans la vignette de *La fosse aux serpents*, le train qui entre en gare de Montparnasse ramène Julie Bristol de son périple à Saint-Pierres-des-Corps. Le personnage en avant-plan n'est autre que ce Vincent Lazare, se préparant, dans *Rupture*, à entamer le voyage qui le conduira à retrouver sa mère folle et, par là, se retrouver lui-même libéré⁵⁶. *Odile et les crocodiles* était l'album de l'oubli impossible d'une meurtrissure. Annoncé par son titre, *Rupture*, avait pour programme des retrouvailles. Ce voyage quasi initiatique est celui du pardon⁵⁷.



Illustration 14-35 : *Rupture*, vignette 40:4.
© Chantal Montellier et Les Humanoïdes Associés, 1985.



Illustration 14-36 : *Faux sanglant*, vignette 38:1. © Chantal Montellier et Dargaud, 1992.

Les interférences entre *Faux sanglant* et les publications qui l'ont précédé permettent aussi de souligner les écarts autour de ce motif central et, de ce fait, procurent un sens plus précis à cette dernière séquence dans laquelle France Petit renoue enfin avec son père⁵⁸. Retrouvailles qui apparaissent d'autant plus significatives dans ce dernier album qu'elles pouvaient, pour un lecteur attentif, s'être vues appelées dès la toute première histoire jamais publiée par Chantal Montellier : « Mon père devait nous y rejoindre après les foins. Je ne l'ai jamais revu », y confiait, déjà, un personnage⁵⁹.

⁵⁵ Soit : 38 :1 dans *Faux sanglant* et 40:4 dans *Rupture*.

⁵⁶ Son nom constituait d'ailleurs un programme double : Lazare (le ressuscité) Vincent (le vainqueur) à moins qu'il ne signalait la polarité entre résurrection et folie (Van Gogh)?

⁵⁷ « Tu ne deviendras un homme que si tu l'acceptes et si tu lui pardonnes », *Rupture*, *op. cit.*, 39:1.

⁵⁸ « Il aura fallu que je tue un homme pour qu'il se souvienne de moi. Il est finalement moins veule que je le croyais, il porte sa part du fardeau, de la honte ». *Faux sanglant*, *op. cit.*, 61 :6.

⁵⁹ Chantal Montellier, « Jean », scénario d'Alain Scoff, publié dans *Charlie*, n° 67, août 1974.

Une parole en quête de son expression

Dès l'amorce de *Faux sanglant*, Julie Bristol tient à justifier l'écart derrière les similitudes qu'affichent les deux derniers récits. Le 19^e siècle français est opposé au 17^e siècle italien, la « reprise en main de son destin » par Artemisia contraste avec l'« échec » de Camille Claudel et, si Cécile Asselin « jouait les créatrices, France Petit l'est vraiment⁶⁰ ».

Ce « lire vraiment » qu'appelait Montellier au début de *Faux sanglant* aura donné à voir d'autres glissements que ceux explicitement proposés par le personnage de Julie Bristol. La répétition des motifs qui se laisse retracer ne relève pas du *remake* et s'écarte tout autant de la réification signalétique de *l'image-balise*. Elle se rapproche davantage de la logique de « reprise ». Proche de cette pulsion qui condamne à revenir sur certains affects dans une tentative vouée, pourtant, à toujours « médire », elle nous aura confronté aux expressions diverses d'une parole qui traverse nombre de ses récits, se redit, se reprend, s'écarte, s'ajuste et se réexprime sans fin à la quête de sa véritable expression. Une parole qui, tout en se nourrissant des motifs ponctuels propres à chaque récit, crée un réseau d'images et se dévoile néanmoins comme discours autonome en soi. Désir de parole, dont le projet s'étale explicitement et douloureusement dès le premier dialogue des *Rêves du fou*: « Écoutez ! Écoutez-moi. Écoutez, il faut que je vous dise... que je vous dise... que je vous parle⁶¹ ».

Le récit demeure, toujours et avant tout, le récit d'une parole en émergence. Cette parole au travail enfante régulièrement ses propres métaphores au fil des récits, parfois de manière très explicite, ne fut-ce que dans ces évocations lumineuses de la parole analytique⁶² (Illustration 14-37).

Mais il faut relire les albums de Chantal Montellier pour suivre les tracés mortifiés de la parole aux prises avec les mots du pouvoir (les slogans), les mots qui réifient (les publicités), les mots qui trahissent (journaux et médias charognards), les signes déréalisés (lettres et chiffres insignifiants qui hantent les surfaces totalitaires), les mots qui murmurent ou hurlent dans les graffiti, la parole meurtrie des tatouages et lacérations, les mots constitués en savoirs doctement

⁶⁰ *Faux sanglant*, op. cit., planches 9, 10 et 48.

⁶¹ *Les rêves du fou*, op. cit., 1:2-3.

⁶² *La fosse aux serpents*, op. cit., 72:3 et 74:5. Ces vignettes constituent des citations graphiques du célèbre *Autoportrait du moi*, de Ernst Mach paru initialement dans *Essai d'analyse des sensations* (1900) et cité dans *Méduse* de Jean Clair (Gallimard, collection Connaissance de l'Inconscient, 1989, fig. 21).

étouffants⁶³, les mots que l'on ressasse sans pouvoir en sortir, les paroles que l'on cite, les paroles en bribes éparses sur ces fragments de papiers qui virevoltent, les mots impossibles à écrire pour *Odile*, les livres inatteignables et qui tuent, les livres qui sauvent aussi, ceux que l'on offre comme bonne parole⁶⁴, ces tableaux, ces récits que l'on parvient à produire : ces mots que l'on réussit, enfin, à se dire.



Illustration 14-37 : *La fosse aux serpents*, vignette 62 :3. © Chantal Montellier et Casterman, 1990.

⁶³ Le psychanalyste d'*Odile*, le professeur de *Faux sanglant*.

⁶⁴ *Rupture*, *op. cit.*, pour ces trois dernières évocations.

Épilogue : ***Pour ne pas conclure***

Quand lire c'est écrire

« ...toute lecture un peu attentive
est une sorte de réécriture ».

Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*

Du livre comme univers

D'un incongru rapprochement, débutons. Il en va peut-être des livres comme des pierres en montagne : certaines parsèment chemins et alentours, d'autres se dressent en cairns. De même, quelques ouvrages se démarquent et balisent un itinéraire de lecteur, véritables repères de ces rencontres singulières qui, longtemps, nous resteront actives. *Iphigénie* de Xavier Löwenthal¹ relève sans conteste de cette catégorie, celle des livres qui parlent autant de leur réalité propre que des fables qu'ils mettent en scène.

Le drame d'Iphigénie a traversé les siècles. Euripide nous la montrait condamnée à mourir pour assumer le devoir de son père et l'honneur de la nation en apportant la promesse d'une victoire contre Troie. L'innocente Iphigénie y commuait son sacrifice en héroïsme. Dans le récit proposé par Löwenthal, Léonce assume le rôle de souffleur au théâtre et, aux côtés de sa mère, se doit d'être le gardien tutélaire de l'ordre du monde, de l'« inamovible de ce qui est écrit ». Or, il ne peut accepter d'assister, chaque soir, à la mort de cette Iphigénie dont il s'est épris. Le destin de l'héroïne pourrait-il être modifié, la loi des livres contournée? Scrutant les marges d'un *possible* malgré le poids de l'*irréversible*, Léonce se révoltera d'une réplique non prévue.

Au détour d'un tel prétexte, Löwenthal s'amuse à bousculer quelques propositions classiques sur la représentation. Aristote fondait l'essence de l'art narratif sur la *mimesis*, sa capacité à copier le monde²? Par un facétieux retournement, Löwenthal en inverse l'axiome : et si le monde n'était que copie du livre? Dans la même ligne, il n'est pas inconcevable de lire dans *Iphigénie* quelques réminiscences du dispositif propre à la caverne platonicienne : Léonce et sa mère,

¹ Xavier Löwenthal, « *Iphigénie* », *La 5^e couche*, 2000, Bruxelles, 34 pages.

² À ce propos, il est plaisant de rappeler le jugement sévère porté par Aristote sur l'*Iphigénie* d'Euripide dans la *Poétique*. « Comme exemple de [...] caractère inconsistant, *Iphigénie à Aulis*, car Iphigénie suppliante ne ressemble en rien à ce qu'elle est par la suite » (54a28 selon la traduction commentée de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980, p. 85).

cloîtrés dans leur sous-sol, ne possèdent du monde que la perception offerte par les représentations théâtrales; de même, le trou pratiqué dans le plafond ne joue-t-il ici un rôle semblable à la lentille photographique³ permettant l'impression d'une perception?

De tout temps, lecture et civilisation du livre ont inspiré nombre d'auteurs et nourri moult chefs-d'œuvre. Métaphores de l'acte culturel par excellence, faut-il encore rappeler le fantasme de la bibliothèque borgésienne (énième figure de l'*Arbre de la connaissance*), les motifs du pouvoir lié à l'écrit (*Le nom de la rose*), mais aussi de la mémoire résistante (*Fahrenheit 451*)? Au niveau de la bande dessinée, et pour ne prendre qu'un exemple, la formidable prégnance de cette thématique dans l'œuvre d'Andreas a déjà été soulignée ailleurs⁴. Participant de cette tradition bien établie, un récit en particulier n'est pas sans présenter quelques affinités avec l'*Iphigénie* de Löwenthal : *Une trop bruyante solitude* du tchèque Bohumil Hrabal⁵. Dans la perspective de la culture comme dernier refuge face à une réalité « normalisée », Hanta, le personnage de Hrabal, presseur de vieux papiers de son métier, tente obsessionnellement de préserver les livres, bribes éparses de cette culture qu'il doit détruire. À sa façon, Hanta, comme Léonce et sa mère, se fait le gardien du monde du livre; comme ces derniers, le presseur œuvre dans un sous-sol envahi de monticules de volumes, espace « en dehors » du monde, relié à celui-ci par une étroite ouverture dans le plafond. Dans les deux cas, la trame repose sur une volonté de transgression face à l'autorité et l'orthodoxie. Les deux œuvres divergent néanmoins dans leurs motifs. Hanta résiste à sa façon pour tenter coûte que coûte de maintenir la présence, la mémoire de l'univers livresque face au système qui tend à l'épuration culturelle. La désobéissance de Léonce, au contraire, vise à s'émanciper de « la loi du livre » et du déterminisme qu'elle impliquerait. Mais, derrière ces détours, se rencontre le même plaidoyer pour un espace de liberté et d'action.

De la gravité en littérature

Dans leur sous-sol, Léonce et sa mère se disent les « gardiens du monde », ceux-là dont la mission est bien de « contrôler la correspondance du monde aux livres ». Or, les péripéties d'Hanta comme celles de Léonce le prouvent: l'ordre

³ Motif qui se retrouvera d'ailleurs discrètement inséré dans la vignette 29:1. (Les indices se réfèrent ici aux pages, non aux planches de l'album).

⁴ Voir Philippe Sohet et Yves Lacroix, « La pulsion au récit », *L'ambition narrative*, Éd. XYZ, coll. Documents, Montréal, 2000, p. 235-261.

⁵ Écrit en 1976, *Une trop bruyante solitude* circulera d'abord en plusieurs versions sous le manteau (présentant des variations dans l'épisode final comme les nombreuses réécritures d'*Iphigénie*!) avant d'être traduit en français chez Robert Laffont (Paris, 1983). Sa toute récente adaptation en narration graphique proposée par Ambre, Lionel Tran et Valérie Berge aux éditions Six pieds sous terre a été l'objet d'une exposition à Angoulême en janvier 2003.

de la culture n'est jamais définitivement acquis. Aux menaces d'épuration qui taraudent l'univers au sein le quel lutte Hanta, répond le délitement perpétuel des « empilements » de livres chez Léonce et sa mère qui, tels Giovanni Battista, le « mainteneur » du complexe de *La tour*⁶, tentent de préserver de la dégradation ce monde porté à l'effritement. Mission qui semble s'organiser sur un double front : à l'activité vespérale du souffleur veillant au respect du juste texte, s'ajoutent les incessants travaux diurnes d'étañonnement des bibliothèques. La « galerie L » ne vient-elle pas de s'effondrer?

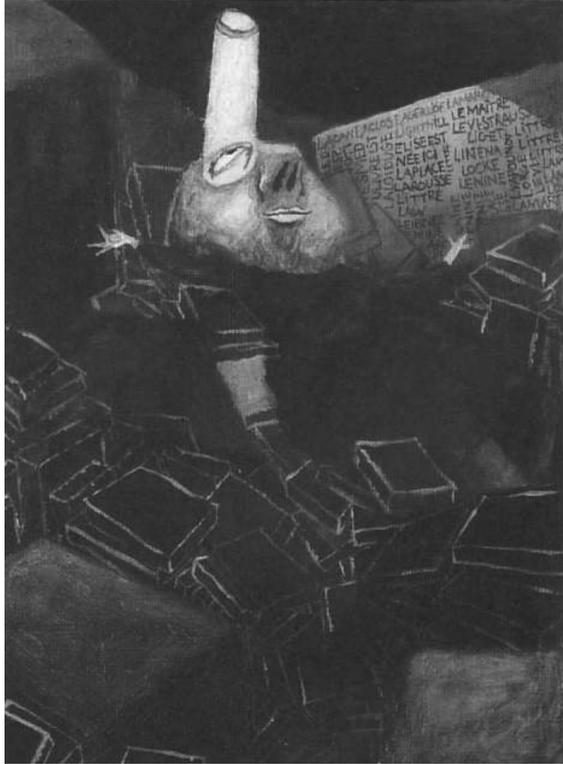


Illustration 15-1: *Iphigénie*, 14:5.
© Xavier Löwenthal, 2000.

« C'est encore un coup des Littré, ça ». Dans l'amoncellement des volumes épars (Illustration 15-1), un panneau nous apprend qu'on devait y croiser les ouvrages de Lacan, Laclos, Lamarche, Lamartine, Lévi-Strauss, Lagerlöf et d'autres⁷.

Parmi cette énumération, un nom se détache par son statut particulier.

⁶ François Schuiten et Benoît Peeters, *La tour*, Casterman, 1987.

⁷ Cf. 14:5. Littré et Lénine, aux monumentales bibliographies, se méritent plusieurs mentions.

De l'imprévisibilité de la dynamique newtonienne est le seul volume dont le titre et l'auteur soient clairement lisibles au sein du chaos dû à l'effondrement de la galerie L (13:3). De plus, la case suivante nous laisse péniblement déchiffrer un extrait de texte mentionnant les travaux de cet auteur. Ainsi pointé, le nom de Lighthill devient particulièrement significatif. Même en dehors de la référence à l'homonyme⁸ qui l'a inspiré (sans doute moins familier au lecteur que les autres locataires de la galerie L), Lighthill se retrouve bien aux croisements des diverses tensions qui traversent *Iphigénie*. La racine de « *light* » renvoie au nœud sémantique attaché à la « lumière ». Or, *Iphigénie* nous conte l'incertain passage de Léonce, de l'obscurité du sous-sol à la lumière du jour. Léonce se trouve littéralement *aveuglé* par Iphigénie : ce sont bien par ces rayons lumineux (« réveillé par de la lumière » 12:10) que s'éveille ou se rêve sa relation à celle qu'il appelle avec justesse sa « lumière chérie⁹ » (cf. aussi Illustration 15-1). Ses premiers pas hors du monde clos le voient marqué d'un « ébloui » sur le front. État qu'annonçait très opportunément un second titre lisible dans cet effondrement de la galerie L : « *Blendung* » (aveuglant, éblouissant), juste aux côtés du traité de... G. Lighthill¹⁰.

Mais Lighthill indexe aussi une toute autre dimension de lecture. Car si *light* peut relever du topos de la luminosité, il s'inscrit tout autant dans celui du poids en assumant le signifiant de la légèreté. La pertinence de cette direction peut sembler moins évidente. Certes, il est possible d'évoquer les motifs qui soulignent le « poids » des volumes (dont les empilements, faut-il le rappeler, s'effondrent constamment) mais aussi le poids de ce monde des livres que Léonce finit par haïr parce qu'ils « écrasent tout », incarné dans le rêve central du récit sous la forme de rouleaux compresseurs et autres presses¹¹. Comme auteur, G. Lighthill entretient des rapports encore plus étroits avec son patronyme et l'univers de la physique.

L'ouvrage qu'il a signé (Illustration 15-2) s'attaque en effet à la réfutation de certaines des thèses de Newton, inventeur de la loi de la gravité (ou loi de l'attraction universelle). Ce rapprochement n'est en rien fortuit. Ailleurs, Xavier Löwenthal nous avait déjà offert quelques réjouissantes considérations sur les rapports du livre et des lois de la gravité universelle¹². Dans son désir de nous convaincre que

⁸ James Lighthill est l'auteur de l'étude « The Recently Recognized Failure of Predictability in Newtonian Dynamics », *Proceedings of the Royal Society*, London, A 407, 1986, p. 35-50, citée notamment par Ilya Prigogine et Isabelle Stengers dans *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, 1988.

⁹ Cf. 10:1, 14:5, 16:5, 23:1, 22:3 et p. 15.

¹⁰ Cf. 13:3.

¹¹ 19:5 et p. 20-21. À ces motifs de l'écrasement succède d'ailleurs la légèreté des pas de la danse amoureuse de Léonce et Iphigénie (23:4, 24).

¹² « Erratum », *La 5^e Couche*, n° 4, Bruxelles, 1997, p. 2 et 43.



Illustration 15-2 : *Iphigénie*, 8:6
© Xavier Löwenthal, 2000.

« La gravité du livre » ne relèverait pas de la loi de la gravité de Newton, n'affirmait-il pas déjà qu'« Il y a des livres graves comme d'autres sont légers. Ça n'a pas le moindre rapport avec leur nombre de pages ou la masse de l'ouvrage. On peut même affirmer que les livres les plus lourds sont les plus légers. Les livres graves volent : ils sont particuliers, ils émanent de pensées singulières et ils produisent du sens ». Et d'ajouter : « La tendance naturelle du livre (objet libre s'il en est) est de s'élever dans l'éther et d'y voler. C'est pourquoi les bibliothèques sont très généralement pourvues de plafond et de serre-livres. Si le lecteur s'accroche et qu'il n'est pas tampon, il volette aussi ». On pressent les affinités étroites entre les thèses du personnage et les visées de l'auteur qui, de par son propre patronyme, pourrait, en toute logique, s'inscrire dans cette même galerie.

Le choix de la galerie L ne pouvait donc être plus significatif. À ces liens, on pourrait ajouter les résonances immédiates que la galerie effondrée entretient avec l'univers du Livre, de la Lettre (évoquée partiellement par Littré) ou de la Langue. Pourtant, la galerie L¹³ n'a pas fini de nous livrer ses secrets. Entre sentence et liste d'auteurs, le lecteur se retrouve face à un bien énigmatique « Élise est née ici ». Renvoi à la dédicace principale (*À Élise qui naquit durant ces pages*), ces mots insèrent dans l'espace de cette case précise le moment de sa mise au monde (*durant ces pages*). Inscription dont la trace énonciative inscrit surtout l'auteur Löwenthal au cœur même de la galerie L et en propose une lecture tout aussi phonétique¹⁴.

¹³ Que, sans doute, seule l'horreur du doublon homophonique aura préservée du vocable « Aile L ».

¹⁴ « Élise » pour « L / lise », « Elles lisent » ?

Entre les lignes

« Ce qui n'est pas écrit n'existe pas », « Il n'y a dans le monde que ce qui se trouve dans les livres » : régulièrement, la mère de Léonce réaffirme l'axiome fondateur de sa perception du monde. Sans réussir à en convaincre Léonce : mû par son sentiment amoureux et fort de l'appui de certains slogans qui tapissent la galerie L (« Le despotisme du livre est la loi du ge [...] »), il entreprend d'en démontrer les failles. Léonce reste persuadé de l'existence d'un univers du « possible », interstice de liberté dans les rets du livre. « Le livre n'indique que ce qui est obligatoire, pas ce qui est possible ». Amoureux d'Iphigénie, il dresse le relevé systématique des « occurrences » et des « récurrences » qui s'attachent à ses prestations théâtrales. Face à la colonne des inévitables récurrences imposées par le texte, il consigne minutieusement les diverses occurrences qui semblent échapper à cette loi (une hésitation, un faux pas). De ce travail, Léonce n'est pas l'initiateur. Il prend le relais d'un certain Hégésippe Ducruet (dont on ne saura rien) et le relevé en est à sa 23 271^e prestation¹⁵. Ce soir-là, Achille n'a-t-il pas trébuché et, quelques soirées plus tard, Iphigénie n'a-t-elle pas regardé le souffleur?

La somme à laquelle s'est attelé Léonce : « Pour un monde possible. Traité des différences, des occurrences, des récurrences et des possibilités in [...] (...finies ? ...imprévisibles ?) » semble fortement inspirée des théories du sieur Lighthill. Dans sa volonté de contrer les lois classiques du déterminisme, celui-ci n'était-il pas cité aux côtés de René Thom, la théorie des catastrophes et « L'échec du déterminisme dans les systèmes newtoniens » (14:1)¹⁶? Pour asseoir davantage cette conviction d'une nécessaire reformulation des lois de la physique, c'est bien sur l'exemplaire de *La physique quantique* de Planck que Léonce consigne les matériaux de sa preuve. À sa façon, ce relevé des occurrences et des récurrences peut se rapprocher du projet au cœur du *Salut Deleuze!*¹⁷ de Martin Tom Dieck et Jens Balzer qui relisent avec intelligence les thèses exprimées par le philosophe dans *Différence et répétition*. Se rapprocher aussi, plus fondamentalement, avec un des principes de base du système expressif de la bande dessinée. La narration par un jeu séquentiel de vignettes ne procède-t-elle pas, quasi ontologiquement, par répétitions et différences, reprises et glissements dans les motifs. Empattements de figurations, que Pierre Fresnault-Deruelle a déjà très opportunément désignés comme un procédé de « tuilage¹⁸ ». Soulignant le principe, l'auteur d'*Iphigénie* ne

¹⁵ Il s'agirait donc, possiblement, de la 63^e année de représentations quotidiennes.

¹⁶ En réalité, les affinités entre Léonce et les écrits de Lighthill paraissent à ce point fondées qu'il est amusant d'imaginer que l'effondrement de la galerie L puisse avoir été provoqué par les incessantes consultations de cet ouvrage.

¹⁷ Martin Tom Dieck et Jens Balzer, *Salut Deleuze!*, traduction de Paul Derouet, coll. Amphigouri, Fréon éditions, Bruxelles, 1987.

¹⁸ Pierre Fresnault-Deruelle, « La bande dessinée ou le tableau déconstruit », *Conséquences*,

craint pas, par trois fois, de répéter différentes compositions¹⁹.

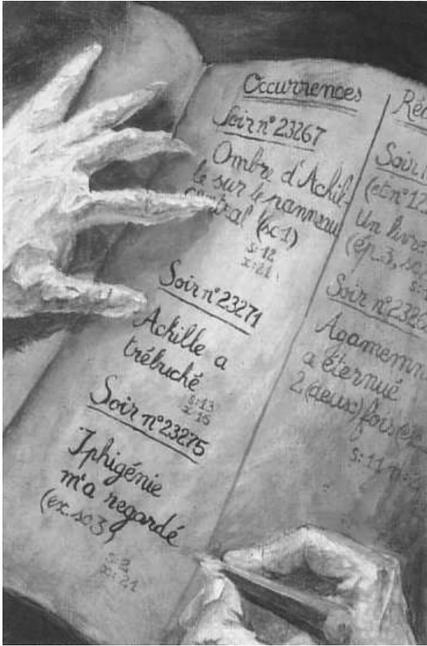


Illustration 15-3: *Iphigénie*, 9:1.
© Xavier Löwenthal, 2000.



Illustration 15-4: *Iphigénie*, 28:4.
© Xavier Löwenthal, 2000.

Léonce

Dans l'inventaire de cette galerie L, un nom devrait bientôt venir s'ajouter puisque Léonce a pris la plume. Afin de contrer le joug du « déterminisme des livres », Léonce écrit. Soir après soir, il se met à relever les occurrences et récurrences qui se rapportent au monde d'Iphigénie. Reniant ses anciennes fonctions « J'ai arraché les dernières pages du livre. Je les ai oubliées, enfouies dans ma mémoire », le gardien de l'orthodoxie du monde à la loi du texte passe du statut de lecteur à celui d'écrivain. *Léonce écrit l'histoire, permet l'histoire*, annonce le prologue. Geste transgressif et paradoxal du souffleur, qui ne soufflera plus le texte de loi, mais, d'une réplique inédite, insufflera vie au texte.

Cette réplique transgressive, texte hors du texte, parole proprement créatrice d'univers, nous n'y aurons jamais accès²⁰ (Illustration 15-4). Tirade qui change le n° 13-24 (*Contrebandes*), 1990, p. 42. Étude reprise dans *L'éloquence des images* (Images fixes III), Presses universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1993.

¹⁹ Ainsi en va-t-il, par exemple, de 27:3 et 28:4, de 28:9 et 30:1, de 21 et 26:3.

²⁰ Parole d'autant plus inaccessible au lecteur que le second « épisode » chez Euripide ne comprend

cours des choses et ouvre le monde des possibles: ces paroles « inconcevables », le cadre de la case nous les happe définitivement, n'en laissant subsister que des fragments désormais sans grande signification.

À l'ouverture de cette même planche (Illustration 15-5), le monstre cauchemardesque, incarnation de l'Ananké d'Iphigénie émergeait de la cache du souffleur au lever du rideau. Au sortir de cette planche pivot, c'est un personnage féminin, ailé et figé en statue qui s'offre en représentation de la Sphynge²¹. « La cruelle Sphynge grecque », différente du Sphinx égyptien, dieu bon et protecteur, se présentait le plus souvent au départ d'une nouvelle destinée. Sa célèbre incarnation dans la fable œdipienne lui faisait demander des paroles de vie. Or, ici, c'est bien d'avoir prononcé ces paroles dérobées à notre vue que le sort en est changé, que le rideau se fermera vraiment et que la porte s'ouvrira pour Léonce. Dans cet effet de parenthèses, le passage et la métamorphose se voient encadrés par le dispositif de représentation²².



Illustration 15-5 : *Iphigénie*, 28. © Xavier Löwenthal, 2000.

pas d'intervention d'Achille, pas plus que la scène 3 de l'acte II chez Racine.

²¹ Selon le modèle des *ex-voto* visibles au Musée de Delphes, 560 a.c.

²² Le caractère déterminant de la scène se voit rehaussé par l'organisation singulière de la planche qui l'expose. Unique composition orthogonale du volume, elle tresse de multiples échos et renvois tant au niveau chromatique (l'or du second bandeau), du figuratif (les masques anonymes du publics trouvent écho dans la statue à la 3^e colonne; ouverture et tombée du rideau se superposent) que de la figuration (la fin de la représentation ne coïncide-t-elle pas avec la symbiose de la figure et du support dans le blanc ?).

Par cette réplique, Léonce, de souffleur se fait créateur : le lecteur devient auteur. La place nodale de cette mutation se voit soulignée par un travail subtil à même le mode d'expression. Les planches qui préparent la décision rebelle de Léonce affichent elles-mêmes les signes d'une singulière mutation. Les silhouettes des principaux actants s'évident, se signifient par la négative. De la portion non marquée du support émerge la figuration. Le blanc dessine. Autoréflexion sur le médium; s'il n'est pas exhaustif, le procédé ponctue de zones franches les planches 25, 26 et 27²³.

À l'amorce de la troisième partie, Léonce réussit à sortir du théâtre. La case qui ouvre la séquence nous le montre émergeant des coulisses encombrées d'un appareil photographique, d'une presse et d'autres objets. Fuyant les ténèbres sous les auspices de la Sphynge et d'une statue de Lamassou, figure akkadienne du bon génie, Léonce se précipite vers la zone de lumière, pousse cette porte dont les hublots trouvent leur équivalent dans les yeux aveuglés de la Sphynge désormais vaincue²⁴. À l'aveuglement de la Sphynge répondra l'égarement de Léonce. Hors de tout repère (« Dans quel livre suis-je tombé? »), les visages, comme les lettres s'estompent. Noyé parmi la mascarade des silhouettes anonymes jusqu'à l'indiscernable, les perspectives entrent en sarabande, les écritures se multiplient, les propos, difficilement perceptibles, demeurent énigmatiques (Illustration 15-6). Iphigénie elle-même en devient méconnaissable. Car, en voulant remodeler l'histoire, Léonce « enlève à Iphigénie le rôle de sa vie et déjà, elle n'est plus Iphigénie... ». Derrière le personnage, la personne; hors du « déterminisme du texte », l'incertitude d'un espace désormais imprévisible où tout est à construire, là où le « Je » ne peut que constater « *Je ne connais pas mon texte* ».



Illustration 15-6 : *Iphigénie*, 31:2. © Xavier Löwenthal, 2000.

²³ Le procédé se poursuit en toute logique dans l'écho symétrique des silhouettes d'Iphigénie et de Léonce, d'abord séparés (28:4 et 6) puis réunis autour de cette réplique on ne peut plus appropriée: « Je ne suis pas de ce monde ». Certes, l'affadissement de quelques silhouettes auparavant dans l'album (13:3, 21, etc.) préfigurait déjà le procédé, mais sans avoir jamais été conduit jusqu'à sa conclusion.

²⁴ Hublots à la luminosité d'autant plus signalétique que le panneau lumineux d'*EXIT* surplombant la porte est éteint. Il est vrai qu'un équivalent scriptural trône bien par-dessus dans ce titre d'*EXODE*.

Dans un effet de boucle, la dernière case de l'ultime planche de l'album fait écho au tableau scindé du prologue. Les tons, la touche mais encore l'enchevêtrement des chaises nous renvoient à l'enchevêtrement des mâts de la flotte en attente au port d'Aulis. Personnes en attente d'autres rencontres indécidables, aussi aventureuses bien que non plus belliqueuses. Liberté d'un avenir hors du destin.

À la lumière de tel *excipit*, on saisit la portée réelle de la dédicace qui ouvrirait le récit²⁵. Il est quelque peu déroutant qu'un auteur évoque, pour célébrer la venue au monde de sa propre fille, le récit d'une jeune femme sacrifiée par son père. Pourtant, peut-on concevoir plus beau cadeau parental que celui d'un Léonce luttant pour arracher Iphigénie à son funeste destin, lui offrir un espace d'imprévisibles, interstices de liberté?

Quand lire c'est écrire

Dans sa « lecture » du célèbre tableau de Chardin *Un philosophe occupé à sa lecture*, Georges Steiner nous rappelle combien « Le vrai lecteur entretient avec le livre une relation créatrice²⁶ ». Sur la toile,

[I]a plume d'oie cristallise l'obligation première de réponse. Elle définit la lecture comme une action. Bien lire, c'est répondre au texte, [...] c'est s'engager dans une relation de réciprocité comptable avec le texte lu, [...] s'embarquer dans un échange total.

Ajoutant: « La plume active du lecteur couche par écrit un " livre responsif ", une réplique ²⁷ ». Car, en définitive, lire c'est écrire.

Tel fit Léonce qui, à force de scruter la pièce et ses représentations, de noter récurrences et traquer occurrences, parvint à repérer les interstices d'un « possible » dans le « figé », à se donner l'espace de la réplique créatrice de liberté.

Autant pour Xavier Löwenthal qui, à la suite d'Eschylle, Sophocle, Horace, Euripide, Homère et Racine (mais aussi de Scarlatti, Gluck ou Cacoyannis et bien

²⁵ De manière assez inhabituelle, celle-ci ne précède pas les premiers éléments du texte narratif, mais se voit intercalée entre le « Prologue » et les « Épisodes ». Si ce déplacement semble s'expliquer par des contingences de composition d'ordre général (respecter le vis-à-vis des planches constituant le « Prologue »), il n'en procure pas moins une place particulière à cette dédicace dorénavant intégrée *au cœur même* du texte en cours.

²⁶ Georges Steiner, « Le lecteur peu commun », *Passions impunies*, Folio-essais, n° 385, Paris, 1997, p. 11-36.

²⁷ Et Steiner de citer en exemple « *l'exemplaire d'Euripide annoté par Racine* ».

d'autres), se voit interpellé par le drame d'Iphigénie. Peu d'œuvres auront suscité des lectures à ce point multiples et variées. Et, si bien lire c'est écrire, toute réécriture s'avère lecture de son temps au même titre que lecture de l'œuvre inspiratrice²⁸. Toute lecture relève d'un champ de lectures qui traversent l'époque. Revisitant à son tour la fable grecque, il ne faut donc pas s'étonner de voir Löwenthal se référer aux réflexions de René Thom, à la théorie des catastrophes et du chaos²⁹ pour appuyer cet interstice irréductible de liberté humaine. Une relecture de notre temps qui se laisse retracer tout autant par certaines références plastiques, Marcel Duchamp en tête, évidemment³⁰.

On le voit, revendication du pouvoir de l'événementiel et de la force de l'imprévisible, *Iphigénie* s'offre aussi comme un hymne à la lecture.

La dynamique newtonienne se fonde elle-même sur les lois de l'inertie qui affirment, contre toute raison, que n'importe quel système est immuable et éternel tant qu'aucun importun ne vient glisser des bâtons dans ses roues...[...] Pour notre part, nous considérons qu'une force « contraire », loin d'être importune, est libératrice. Elle produit la différence salvatrice, le changement, la naissance d'un mouvement neuf. [...] Grâce à lui, le livre pourra trouver son lecteur et entamer de nouveaux mouvements aériens, infiniment. Le but de l'auteur est de provoquer ce déséquilibre³¹.

Ce « lecteur à trouver », Léonce en assume une première personnification (Illustration 15-3). Le dialogue de la première scène ne peut être plus explicite : « Ce qui n'est pas écrit n'existe pas » ; « Et nous alors ? On n'est même pas écrits d'abord ». Un « nous » renvoyant autant au souffleur face au texte du répertoire, qu'au lecteur d'*Iphigénie* (suggéré d'ailleurs par les perspectives subjectives autour d'un livre à déchiffrer avec Léonce en 8:6 et 9:1).

De la lisibilité et de son lecteur

Invite, incitation à la lecture, *Iphigénie* provoque son destinataire. Sa lisibilité ne s'y livre pas d'emblée. Le mode de figuration expressionniste, quasi signalétique, propose des silhouettes parfois proches de certains travaux d'Ensor. La composition bouscule les perspectives, affiche un dimorphisme

²⁸ Glissement de l'emprise de la *Polis* à celle des passions, par exemple d'Euripide à Racine. Ce que la version proposée par Racine donne à lire de son temps se voit clairement synthétisé dans l'étude de Claire Nancy, « *Iphigénie*, d'Euripide à Racine. Une réécriture », *Poétique*, n° 129, 2002, Paris, p. 33-50.

²⁹ De même, ne faut-il pas s'étonner de voir publier, l'année suivant la parution d'*Iphigénie* et dans une perspective complémentaire, le récit en bande dessinée *La théorie du chaos*, de Pierre Schelle, aux éditions Delcourt (coll. Série B, Paris, 2001).

³⁰ Cf. 23:4 et 24.

³¹ « Erratum », *loc. cit.*

des personnages, laisse paraître divers chevauchements de motifs. La palette chromatique, quelquefois opaque, ne coïncide pas avec les surfaces contournées et peut varier de case en case pour un même motif. Récit sur le monde des livres et de la lettre, le registre du scriptural n'est pas en reste. Au-delà du prologue, la majorité des vignettes sont muettes. Insérées dans des phylactères, en pleine page ou à même le personnage, la graphie et la taille des mots se modifient, caractères cyrilliques et écriture phonétique s'immiscent, quelques énoncés se retrouvent à contresens, difficilement déchiffrables, des titres se laissent deviner³², la réplique centrale nous est tronquée à la vue. Mais, au lecteur attentif, le récit livre peu à peu un réseau dense de références qui, sans être indispensables, consolident avec finesse l'argument.

Ce qui se gagne à telle application, n'est autre que la rencontre d'un auteur, le dialogue prôné par Steiner. S'y lit la présence d'un être en écriture³³. Lectures et questionnements, contexte personnel, empreintes de l'acte créateur se donnent comme autant de traces d'une parole en cours. Les réminiscences du pinceau ou du crayonné qui se rencontrent régulièrement ne sont que les indices les plus évidents du travail précis qui traverse ce récit. L'ensemble des ressources plastiques sont convoquées au service du projet. Dégagé de l'alibi référentiel, le chromatisme scande les grandes sections héritées d'Euripide (*Prologue, Épisodes, Exode*). Il y crée une dynamique qui se joue sur le clair et l'obscur, le fin et le gras, dessine autant par le vide que le plein³⁴. La composition des planches ne cède à aucun mécanisme. Avec ou sans gouttières, segmentées en vignettes, bandeaux, pleine planche ou double planche, aucune de ces compositions ne se répète au sein de l'album. Telle « imprévisibilité » dans la narration conduit à y repérer davantage les rhétoriques qui segmentent³⁵ et unissent les vignettes : lignes de composition qui traversent des ensembles³⁶, coïncidence du hors-cadre³⁷, ponctuation à partir du site³⁸. En d'autres occasions, une visée rythmique semble

³² Comme ce « La folie est une considération statistique » (31:2).

³³ Les marques énonciatives sont multiples dans ce récit. Outre les traces plastiques et l'insertion de la naissance d'Élise déjà mentionnée, on peut encore signaler, sur la couverture qui recouvre Léonce durant son rêve, p. 20, le dessin d'un volume au titre difficilement perceptible : *Livre* et une date (26-10-96) que l'auteur nous confirmera être celle de la réalisation de la planche. Ou, encore, cette réflexion d'auteur portée par un personnage : *C'est le moment de placer un aphorisme* (31:2).

³⁴ Avec, par exemple, ces silhouettes découpées « en négatif » à même le blanc de la planche, p. 25 et 26.

³⁵ Ainsi, en 15:2, un discret « Oui oui » sur fond de mur suffit pour octroyer à cette portion de la planche le statut de case et participer, de ce fait, à la segmentation temporelle de la diégèse.

³⁶ Notamment en 9:4-6, 12:5-7, 14:4-5.

³⁷ 10:5 et 11:1 mais, aussi, cette curieuse construction d'un échange de regards entre mère et fils (16:3 et 16:9).

³⁸ Entre autres: 7:6 et 8:4; 8:6, 12 :6 et 18:4; 9:1 et 25:1.

présider à l'agencement des vignettes, mais également des phylactères, ou des autres motifs qu'elles contiennent³⁹. Au niveau de la figuration, la séquence centrale du rêve de Léonce illustre à elle seule l'architecture fine des compositions qui caractérise le récit. Au terme de cette épopée onirique (p. 22), Léonce s'attaque à l'incarnation monstrueuse emportant en ses flancs le corps d'Iphigénie. Les motifs évoqués y synthétisent diverses références de l'imaginaire narratif occidental dans une figuration de la bravoure chevaleresque. Des épées laser popularisées par la quête du *Jedi*, en passant par la figure donquichottesque, il n'est jusqu'à l'étrange créature pour faire écho au mythique Cheval de Troie, conséquence indirecte du destin d'Iphigénie. Entrelacs que vient appuyer le dispositif expressif : chromatisme opaque et zones tranchées, traits acérés et pinceau puissant, même le jeu symétrique des gouttières en forme de croix cautionne la thématique sacrificielle de cette planche.

Un hymne à la lecture

On le voit : le questionnement que propose *Iphigénie* sur le rapport du lecteur au livre et du livre au monde, se soutient constamment d'une maîtrise des ressources du médium. « Les livres graves volent » : nous avons mentionné les stimulantes propositions de l'auteur sur les rapports paradoxaux du livre aux lois de la gravité. À l'aune d'un tel critère, l'ouvrage de Xavier Löwenthal n'a rien à craindre. Au contraire, des pentes alpines aux plateaux tibétains, les cairns ont en commun d'appeler le pèlerin à y ajouter sa propre trace. Tel cet *Iphigénie*, face auquel le lecteur se retrouve plume en main. À l'évidence.

³⁹ 12:2-7, 19:4-5, 24 et 30:4-5, pour ne citer que ces passages.

« L'art de narrer touche à sa fin »

Au-delà du plaisir de boucler ce parcours dans le monde des citations où il s'était amorcé, d'entamer la conclusion sur l'apparente dénégation de ce qui a pu la précéder, la réflexion de Walter Benjamin a de quoi surprendre à l'ère du déploiement des industries culturelles. Insérée dès l'ouverture de son étude sur l'œuvre de Nicolas Leskov¹, elle annonce que le propos y visera moins l'art de l'auteur russe qu'une certaine déliquescence de la tradition narrative. Régulièrement perçu comme greffé d'une nostalgie malheureuse, *Le narrateur* n'aura pas connu la fortune de *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* qui l'a précédé de peu, même si les deux textes ne sont pas sans entretenir des échos épars². Au terme de notre propre parcours, *Le Narrateur* offre cependant l'occasion de pointer non seulement ce qui aura motivé l'ensemble de la démarche mais, surtout, ce qu'elle aura pu mettre en avant.

Cette perte de l'art narratif, Benjamin la relie notamment à la Première Guerre mondiale et à cette génération de soldats qui affichaient les stigmates du champ de bataille. « Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis ne devait plus s'arrêter. Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front?³ ».

La proximité de la mort ne serait pourtant pas à l'origine de cette parole désormais inhibée. De tout temps, la mort fut à l'origine de récits admirables et, plus loin dans le texte, l'auteur affirmera même qu'elle constitue « cette autorité qui est à l'origine du récit⁴ ». Serait-ce au trauma d'une altérité *indicible* qu'il faille attribuer

¹ Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), *Écrits français*, nrf, Gallimard, 1991, p. 205-229.

² Dans sa notice introductive au *Narrateur*, Jean-Maurice Monnoyer rappelle cette lettre de l'auteur à Adorno (4 juin 1936) où il indique qu'un « parallèle avec le déclin de l'aura » est établi dans la façon « dont l'art de narrer touche à sa fin ». (*Écrits français*, *op. cit.*, p. 195-204). Parmi les commentaires sur *Le Narrateur* on mentionnera, outre le travail de Jean-Maurice Monnoyer, les contributions de Jeanne-Marie Gagnebin : *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, Paris, 1994; de Philippe Ivernel : « Walter Benjamin, le narrateur problématique », *Rastelli raconte*, (Walter Benjamin), Seuil, coll. Points, Paris 1987, p. 9-24; et Marie Frazer : *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Université de Montréal, 2004.

³ Walter Benjamin, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 206.

⁴ *Ibid.*, p. 215. S'il fallait encore s'en convaincre, il n'est que d'évoquer le retentissant écho obtenu par le *Maus*, d'Art Spiegelman (Random House, 1986) première bande dessinée à obtenir le prestigieux prix Pulitzer en 1992.

cette perte de la compétence narrative? Mais la littérature recèle nombre de récits affrontant le défi de l'*indescriptible*. On connaît les ruses narratives par lesquelles Lovecraft forçait son lecteur à reconstruire ce que le narrateur ne parvenait à exposer directement. Mis en images, l'indescriptible se faisait *infigurable*, prenait sous le pinceau de Breccia les traits de l'informe et, dans un rabattement du signifié sur le signifiant, l'altérité se manifestait par l'insertion de corps étrangers dans la matérialité de l'expression, de dentelles au sein des zones encrées (Illustration 16-1).

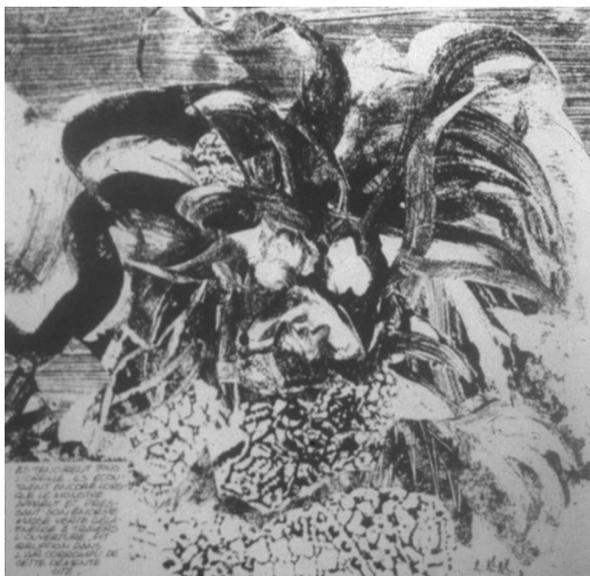


Illustration 11-1 : *Cthulhu*, 12 :1.
© Alberto Breccia et Les Humanoïdes Associés, 1979.

Pour Benjamin, ce qui aurait entamé la compétence narrative de notre temps serait en réalité la perte de l'*expérience communicable*. Renouant avec un essai de 1931 dont il reprend et insère des extraits dans *Le narrateur*, il identifie le processus général que le drame guerrier aurait rendu « manifeste [et] qui ne devait plus s'arrêter » : la disqualification de l'expérience de l'individu qui prendrait sa source, notamment dans l'« effroyable développement de la technique⁵ ». L'expérience constituait le legs commun, à hauteur d'homme comme de collectivité. La modernité aurait vu s'étioler la valeur de l'expérience transmissible. « Le cours de l'expérience a baissé », résume-t-il. Telle « pauvreté en expérience » attachée à notre époque ne serait pas sans impact sur l'art de narrer. Pour Benjamin, la narration, en effet, ne tire sa légitimité que de ce processus de transmission, ancré dans l'expérience du narrateur, réactualisé dans celle de l'auditeur, bref de ce que

⁵ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 364-372.

« toute vraie narration [...] comporte ouvertement ou secrètement une utilité [...] qui se traduira tantôt par un proverbe ou une règle de conduite⁶ [...] ».

Les propositions de Benjamin sur le récit ne prennent véritablement leur sens qu'en rapport à un contexte communicationnel précis, celui de la narration orale, voire communautaire. On ne peut donc qu'approuver la décision de ses derniers traducteurs de titrer l'essai *Le conteur* plutôt que *Le narrateur*. Néanmoins, dans sa description d'un mode de narration qui tendrait à se raréfier, l'étude de Benjamin offre nombre de réflexions pertinentes pour l'analyse du phénomène narratif en tant que tel. Le soin mis à distinguer le rôle du narrateur de celui du chroniqueur ou du romancier, l'insistance sur la relation *in præsentia* et ce qu'elle implique, la comparaison entre le flottement de la narration et l'explication asséchante de l'information, par exemple, constituent toujours, quatre-vingts ans après leur rédaction, autant de stimulations précieuses pour aborder les multiples modalités narratives à l'œuvre aujourd'hui, pour en jauger la perpétuelle actualisation.

« La narration cela restera »

Dans sa préface à *Rastelli raconte*, le recueil de nouvelles écrites par Benjamin, Philippe Ivernel souligne que *Le narrateur*, en décrivant la crise moderne de la narration, doit être lu comme un puissant appel à son renouvellement face au « mutisme plus bavard que jamais » des médias contemporains. Mais, précise-t-il,

[l]a première condition pour établir une situation de communication interactive, à l'époque de la foule solitaire et des moyens de reproduction technique à grande échelle, c'est que le narrateur ne simule pas, comme si rien ne s'était passé, l'« autorité » traditionnelle qui fit de lui, génération après génération, un messenger de l'éternité, d'une sagesse mythique ou même mystique. Benjamin [enregistre] la chute du narrateur dans l'actualité, avec ce qu'elle a de mutilant, peut-être mais aussi de tranchant, comme tout ce qui relève en fin de compte de l'exigence pratique dans une histoire ouverte. Du même coup [le narrateur se met en scène] comme le sujet qu'il est, un sujet moderne, c'est-à-dire problématique, et avant tout isolé, foncièrement dépourvu des sécurités de la tradition et de la communauté qu'elle institue⁷.

Cette lecture du *Narrateur*, Ivernel l'appuie de divers fragments théoriques de Benjamin tirés de ses notes de 1928-1935. Notamment lorsqu'il affirme que « [l]a narration cela restera. Point dans sa forme éternelle, avec sa chaleur secrète, splendide, mais sous des formes insolentes, audacieuses dont nous ne savons rien encore⁸ ».

⁶ Walter Benjamin, *Le narrateur*, op. cit., p. 208.

⁷ Philippe Ivernel, *Walter Benjamin, le narrateur problématique*, op. cit. p. 22-23.

⁸ Cité par Ivernel, op. cit., p. 15.

Ces « formes insolentes » dont Benjamin prétendait ne rien savoir encore, Marie Frazer en a arpenté dernièrement quelques démonstrations au sein de l'art contemporain⁹. Constatant un retour en force du phénomène narratif dans ce secteur de la production culturelle, c'est pour en noter la position à la fois critique et créative face au récit lui-même. Davantage que des représentations narratives, ces œuvres mettent en forme des narrativités aux « modalités émergentes¹⁰ » qui s'offrent plutôt comme allégorie de la narration. Tensions entre une pulsion narrative et la critique de ses formes classiques, elles visent essentiellement une *exploration* du phénomène narratif qu'appelait de ses vœux Walter Benjamin¹¹.

Ces narrations aux « formes audacieuses » et le projet qui les motive, après Joyce (que citait Benjamin), Musil, Proust et d'autres, nous avons cru aussi les retrouver dans les énonciations réticentes de Chris Marker, dans la temporalité tangible sur laquelle s'appuie Nam June Paik, la résurgence d'entrelacs qui texturent les planches de Chantal Montellier ou les allégories de la lisibilité mise en scène par Xavier Löwenthal. Pour ne mentionner que ces œuvres. De leur fréquentation, de l'accumulation des analyses qui ont permis notre propre cheminement, deux lignes de force nous semblent ressortir avec plus d'acuité.

D'une part, il y avait lieu d'attester de l'ingéniosité sans faille dont fait preuve le phénomène narratif et de la multiplicité des investissements théoriques nécessaires pour rendre compte de ses stratégies. Les travaux sur les seuils du récit, sur les formats qu'il emprunte, les supports investis, les récits en latence mais aussi sur l'utilisation du récit au sein d'autres visées discursives auront pu, nous l'espérons, illustrer modestement l'ampleur du champ narratif et le déploiement actuel des perspectives d'analyse dans ce domaine.

D'autre part, la prégnance du projet narratif, la conviction réaffirmée dans *l'Iphigénie* de Löwenthal que tout lecteur est un auteur en puissance, tout narrataire un narrateur en devenir, nous ont conduit à synthétiser certains des travaux actuels

⁹ Marie Frazer : *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2004. Marie Frazer est également la commissaire invitée de l'exposition *Raconte-moi / Tell Me* qui s'est tenue sur le même sujet au Musée national des beaux-arts du Québec du 6 octobre 2005 au 9 avril 2006.

¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹¹ Il n'y a donc pas à s'étonner si l'entreprise de Marie Frazer s'amorce par l'analyse d'une mise en scène photographique de Jeff Wall. *The Storyteller* (1986), en effet, ne se contente pas de se faire l'écho des préoccupations de Benjamin sur le récit par la seule homonymie du titre. La citation étonnante du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet qu'elle propose renforce cette association. Frazer nous rappelle qu'écartant les références mythologiques au *Jugement de Pâris* de Raimondi qui l'a inspiré, le tableau a souvent été considéré comme s'inscrivant dans ce désir d'émancipation de la peinture hors du récit. Mais, non seulement *Le Déjeuner* met-il en scène une narratrice, la personnification d'autochtones souligne-t-elle encore le poids de la tradition orale.

portant sur le fondement même de l'activité narrative. Si son statut, ses formes et ses visées varient, le récit demeure l'expression de cette « pulsion narrative » nommée par Fullford, finement analysée par Ricoeur. Outil d'appréhension de l'expérience dont la portée pratique demeure intacte.

« L'art de narrer touche à sa fin » : l'apophtegme de Benjamin qui visait la lente dissolution de cette « faculté d'échanger nos expériences » ne pouvait pourtant ignorer cette expérience particulière qui nous sera toujours commune, toujours transmissible, celle de la tentative de faire sens, *l'expérience d'un récit rendu de plus en plus difficile*, de plus en plus incertain et, donc, de plus en plus nécessaire.

Car, si l'expérience communautaire de la narration décrite par Benjamin s'estompe, si nous assistons au déclin des grands récits légitimateurs ausculté par Lyotard, le récit, encore et toujours, le récit, plus que jamais, demeure l'outil privilégié par lequel chacun de nous, désormais orphelin, tente *d'appréhender l'inappréhensible*. Et de se dire.

STATUT DES CONTRIBUTIONS

Chapitre 1 : *Du récit*

Contribution originale.

Chapitre 2 : *L'image narrative*

Contribution originale.

Texte sollicité pour publication dans *Communication : horizons de pratiques et de recherches*, tome II, J. Saint-Charles et P. Mongeau éd., Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, mai 2006.

Chapitre 3 : *Stratégies paratextuelles et effets pragmatiques : la preuve par la collection*

Étude prépubliée initialement (sous le titre : Le Miroir obscur: Stratégie paratextuelles et effets pragmatiques) dans *Armes, larmes, charmes*, Paul Bleton éd., Nuit Blanche, Québec, 1995, p. 201-227.

Chapitre 4 : *Programmes de couverture*

Reformulation partielle de l'étude prépubliée initialement (sous le titre : *D'un récit à l'autre ou pourquoi Sir Malcolm n'ira pas à Lisbonne*) dans *Protée, L'énonciation*, n° 2, v. 12, janvier, Chicoutimi, 1985, p. 113-116.

Chapitre 5 : *Enjeux et stratégies de l'incipit*

Partiellement basée sur l'étude prépubliée initialement (sous le titre : *Figures et figuration du fantastique*) dans *Image & Narrative*, n° 1-2, Leuven, décembre 2000. (Traduction : « Figures and Representation of the Fantastic in Andreas's Work ») dans *International Journal of Comic Art*, vol. 3, n° 2, Fall 2001, p. 175-188.

Chapitre 6 : *Le Genre et le format. Note pour une catégorisation des «séries» télévisées*

Contribution originale.

Chapitre 7 : *La pragmatique ludique du téléroman (Dallas)*

Étude prépubliée dans *Recherches en communication*, n° 10, 1998, Louvain-la-Neuve, p. 215-246.

Chapitre 8 : *E.R., laboratoire narratif*

Contribution originale.

Chapitre 9 : *Les ruses du photoroman contemporain*

Étude prépubliée initialement dans *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, Laval, automne 1997, p. 105-115.

Chapitre 10 : *Le récit du temps*

Reprend et réintègre dans une mouture originale l'étude prépubliée initialement (sous le titre : « T. V. Bouddha / Païk : L'alchimie narcissique ») dans *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 48, p. H1-H6, hiver 1986, Bruxelles et des éléments extraits de : « L'imaginaire mortuaire de la photographie » (en collaboration avec C. Saouter), dans *Frontières*, hiver 1990, Montréal, p. 52-53.

Chapitre 11 : *Du bon usage du récit*

Contribution originale.

Chapitre 12 : *La toxicomanie quotidienne : le spectre du récit*

Reprend et retravaille l'étude : « Toxicomanie quotidienne », prépubliée initialement dans *Toxicomanies*, Québec, vol. 13, 1982, p. 69-75.

Chapitre 13 : *Fixations sur l'image*

Étude prépubliée initialement dans *Time, Narrative and the Fixed Image*, sous la direction de Mireille Ribière et Jan Baetens, coll. Faux-Titre, Ed. Rodopi, Atlanta-Amsterdam, 2001, p. 155-169.

Chapitre 14 : *Entre dire et redire*

Reprend partiellement et réarticule des éléments extraits de « Faux sanglant ou vrai semblant: les matrices énonciatives dans l'œuvre de Chantal Montellier », dans *I Am a camera*, sous la direction de Yves Lacroix, CASB-Espace Delphine Seyrig, Paris, 1994, p. 81-103.

Chapitre 15 : *Quand lire c'est écrire*

Étude prépubliée initialement (sous le titre « Quand lire c'est écrire. à propos d'*Iphigénie* de Xavier Löwenthal ») dans *Image [&] Narrative*, n° 8, avril 2004, Leuven.

Conclusion : « *L'art de narrer touche à sa fin* »

Contribution originale.

Chapitre 1 : Du récit

- Jean-Michel Adam, *Le texte narratif, Traité d'analyse textuelle des récits*, Nathan Université, Information, Formation, Paris, 1984, 240 p.
- _____, *Les textes : types et prototypes*, Nathan Université, coll. Fac, Paris, 1992, p. 45.
- _____, *Le récit*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, n° 2149, Paris, 1984, 125 p.
- _____, « Une définition générique du récit, *Le récit oral* (suivi de) *Questions de narrativité*, sous la direction de J. Bres, Praxiling, Montpellier III, 1994, p. 431-444.
- _____, « Décrire des actions : raconter ou relater? », *Littérature*, n° 95, Paris, Larousse, 1995, p. 3-22.
- _____, « Une alternative au " tout narratif " : les gradients de narrativité », *Recherches en communication*, numéro 7, 1997, p. 11-35.
- _____, « Le récit : mise en interrogation de l'agir humain », *Récit et connaissance*, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 175-190.
- Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, 1996, Éd. du Seuil, coll. Mémo n° 22.
- Aristote, *La poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980.
- Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, Paris, 1968.
- Piera Aulagnier, *L'apprenti-historien et le maître sorcier. Du discours identifiant au discours délirant*, Presses universitaires de France, Paris, 1984.
- Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, repris dans *L'analyse structurale du récit*, Seuil, coll. Points n° 129, Paris, 1981.
- Dominique Beaugrand, *Le refus de l'intrigue dans le cinéma québécois*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2002.
- W.L. Bennett, « Storytelling in Criminal Trials : A Model of Social Judgment », *Quarterly Journal of Speech*, n° 64, 1978, p. 1-22.
- Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.
- Daniel Bertaux et François de Singly, *Les récits de vie : perspective ethnosociologique*, coll. Sociologie, Nathan, Paris, 1997.
- Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

- D.M. Boje, « Organizational Storytelling : The Struggles of Premodern, Modern and Postmodern Organizational Learning Discourse », *Management Learning*, 25 (3), 1994, p. 433-461.
- Cécile Bolly, *L'intérêt de la narrativité pour soutenir une démarche éthique en médecine générale*, Fondation Saint-Luc, Unité d'éthique médicale, Université catholique de Louvain, Belgique, 2002.
- Sylvie Bonzon, « Paul Ricoeur, *Temps et récit* : une intrigue philosophique », *Revue de théologie et de philosophie*, n° 119, 1987, p. 341-367.
- Elisabeth Bowen, « Notes on Writing a Novel, *Why Do I Write : An Exchange of View* », London, 1948.
- H. Brody, *Stories of Sickness*, Yale University Press, New York, 1987.
- Jerome Bruner, « Narrative and Paradigmatic Modes of Thought », *Learning and Teaching : The Ways of Knowing*, Yearbook of the National Society for the Study of Education, 1985.
- _____, « Two modes of Thoughts », *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- _____, « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, n° 18, University of Chicago, automne 1991.
- _____, *Cultures et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*, Éd. RETZ, Paris, 2000.
- _____, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Éd. RETZ, Paris, 2002.
- _____, « Récit de justice et récit littéraire », *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Éd. RETZ, Paris, 2002, p. 35-56.
- Kenneth Burke, *The Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945.
- Daniel Callaghan, *Setting Limits. Medical Goals in an Aging Society*, Simon and Schuster, New York, 1987.
- C. Charbonneau, « Esquisse d'une typologie psychiatrique des récits », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, op. cit., p. 43.
- Jean-Louis Chiss, « Les récits de vie », *Pratiques*, n° 45, Metz, 1985.
- Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, Paris, 1991.
- Q. Debray Masson et B. Pachoud [éd.], *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Paris,
- Vincent de Gauléjac, *L'histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*, Desclée de Brouwer, Paris, 1999.
- Annick Dubied, « Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique », *Nota Bene*, vol, 19, n° 2, p. 44-64, 1999).
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.
- Bernard Emond, *20h15, rue Darling*, film, 101 m., Canada, 2003.

- E. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 1959.
- Franco Ferrarotti, *Histoire et histoires de vie : la méthode biographique dans les sciences sociales*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1983.
- Jean-Marc Ferry, *Les puissances de l'expérience*, tome 1, « Le sujet et le verbe », coll. Passages, Cerf, Paris, 1991.
- _____, « Débat sur l'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, Paris, 1988, p. 305-314.
- Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*, Hachette, Paris, 1972.
- Pascal Froissart, *La rumeur. Histoire et fantasmes*, Belin, coll. Débats, Paris, 2002. *Rumeurs et rumorologie* (<http://pascalfroissart.online.fr/>).
- Robert Fulford, *L'instinct du récit*, Bellarmin, Montréal, 1999, p. 151.
- Robert Fulford, *L'instinct du récit*, L'essentiel, Bellarmin, Montréal, 2001.
- _____, *La pulsion au récit*, Bellarmin, Paris, 2001.
- André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Méridiens, Paris 1988, p. 42.
- Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 71.
- _____, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 12.
- André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993.
- André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, 1992.
- Michaël S. Gazzaniga, « Selecting For Mind », *Nature's Mind*, Harmondsworth, Penguin Books, 1994, p. 113.
- Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Gaëtan Morin, Montréal, 1993.
- J. Greisch, « Rationalité narratologique et intelligence narrative », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Q. Debray et B. Pachoud [éd.], Masson, Paris, 1992.
- Thierry Groensteen, « Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaires : comment s'incarnent les fables », *Belphégor*, vol. IV, n° 2, mai 2005, http://etc.dal.ca/belphegor/vol4no2/articles/04_02_Groe_Medi_fr.html
- J.Fr. Halté et A. Petitjean, *Pratiques du récit*, coll. Textes et non-textes, Cedic, Paris, 1977.
- Rom Harré, « Some Narrative Conventions of Scientific Discourse », *Narrative in culture*, Nasch éd., Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Gallimard, Paris, 1964.
- Fritz Heider et Marianne Simmel, « An Experimental Study of Apparent Behavior », *American Journal of Psychology*, n° 57, 1944. Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, op. cit.

- Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- _____, *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*. Éditions Boréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- Erwan Higuinen et Olivier Joyard, « Pour *Loft Story* », *Les cahiers du cinéma*, juin 2001, Paris.
- François Jost, *L'empire du Loft*, La Découverte, Paris, 2002.
- Bernard S. Jackson, « Narrative Theories and Legal Discourse », *Narrative in Culture*, C. Nasch [éd.], Routledge, London, 1990, p. 23-50.
- Jan W. Kelly, « Storytelling in High Tech Organizations : A Medium For Sharing Culture », *Journal of Applied Communication Research*, Spring, volume 13, n° 1, 1985, p. 45-58.
- Julia Kristeva : *Le texte du roman*, Mouton & Co, The Hague, 1970.
- François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin, Alexis Nouss [éd.], *Récit et connaissance*, Presses universitaires de Lyon, 1998.
- Alan Leslie, *The Representation of Perceived Causal Connection*, Thèse de doctorat, Département de psychologie expérimentale, Oxford University, 1979.
- _____, « Pretense and Representation : the Origins of " Theory of Mind " », *Psychological Review*, n° 94, 1987.
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, coll. Critique, Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- Philippe Marion : Narratologie médiatique et médiagénie des récits, *Recherches en communication*, n° 7 (Le récit médiatique), Louvain-la-Neuve, 1997, p. 61-87.
- J. Martin, M. Feldman, M.J. Hatch, et S. Setkins, « The Uniqueness Paradox in Organizational Stories », *Administrative Science Quarterly*, 1983, n° 28, p. 438-453.
- Lynda, D. McNeil, « *Homo Inventans* : The Evolution of Narrativity », *Language & Communication*, vol. 16, n° 4, 1996, p. 331-360.
- J. Mesnil, « Études des fondements épistémologiques, herméneutiques et ontologiques de la notion d'identité narrative chez P. Ricoeur », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Q. Debray et B. Pachoud [éd.], Masson, Paris, 1992.
- Jean-Pierre Meunier, *Approches systémiques de la communication*, De Boeck, Bruxelles, 2003.
- E. Michotte, *La perception de la causalité*, Louvain, 1946. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac / Actes Sud, Montréal, 2003.

- W.J.T. Mitchell [éd.], *On Narratives*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Robert Musil, *L'homme sans qualité*, Paris, Seuil, 1979.
- C. Nasch [éd.], *Narrative in Culture*, Routledge, London, 1990.
- W.F.H. Nicolaisen, « Legends as Narrative Response », *Perspectives on Contemporary Legend*, The Center for English Cultural Tradition and Language, University of Sheffield, 1984, p. 167-178.
- Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Les usuels, Le Robert, Paris, 2002.
- Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand, *Les histoires de vie*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, Paris, 1993.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Gallimard, Paris, 1954.
- Henri Quéré, *Récit Fictions Écritures*, Presses universitaires de France, Perspectives anglo-saxonnes, Paris, 1994.
- Jean Rey [éd.], *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.
- Paul Ricoeur, *Sémantique de l'action*, Paris, Éd. du CNRS, 1977.
- _____, *Temps et récit* (tomes 1, 2 et 3) Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983, 1984 et 1985.
- _____, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, 1988.
- _____, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1991.
- John A. Robinson et Linda Hawpe, « Narrative Thinking as a Heuristic Process », *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*, Theodore R. Sarbin [éd.], Praeger, New York, 1986, p. 111-125.
- Theodore R. Sarbin, « The Narrative as a Root Metaphor for Psychology », *Narrative psychology. The Storied Nature of Human Conduct*, Theodore R. Sarbin [éd.], Praeger, New York, 1986, p. 13.
- Roy Schafer, *A New Language for Psychoanalysis*, New Haven, Yale, U.P. 1976.
- _____, « Narration in the psychoanalytic dialogue », *On narrative*, W.J.T. Mitchell [éd.], University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- _____, *Retelling A Life. Narration and Dialogue in Psychoanalysis*, Basic Books, New York, 1992.
- Robert Scholes et Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1968.
- Étienne Souriau, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Reue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1948.
- _____, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- Donald P. Spence, « Narrative Truth and Historical Truth : Meaning and Interpretation in Psychoanalysis, New York, 1982.
- Marta Spranzi-Zuber, « Le récit comme forme d'explication : science et histoire », *Littérature*, n° 109, mars 1998.

- Graham Swift, *Waterland*, Londres, Picador, 1984, p. 53 (cité par Henri Quéré, *Récit Fictions Écritures*, Presses universitaires de France, Perspectives anglo-saxonnes, Paris, 1994, p. 11).
- Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, Seuil, 1966.
- _____, « Les deux principes du récit », *La notion de littérature*, Seuil, Paris, 1987, p. 47-69.
- Hayden White, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *On Narrative*, W.J.T. Mitchell [éd.], University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 1-24.
- Alan L. Wilkins, « The Creation of Company Cultures : The Role of Stories and Human Resource Systems », *Human Resource Management*, Spring, 1984, vol. 23, n° 1, p. 41-60.
- H. Wimmer et J. Perner, « Beliefs About Beliefs : Representation and Constraining Function of Wrong Beliefs in Young Children's Understanding of Deception », *Cognition*, n° 13, 1983, p. 103-128.
- Frederick Wyatt, « The Narratives in Psychoanalysis : Psychoanalytic Notes on Storytelling, Listening, and Interpreting », *Narrative Psychology, the Storied Nature of Human Conduct*, Th.R. Sarbin, [éd.], Praeger, New York, 1986, p. 193-210.
- H.A.E. Zwart, « Pour une conception narrative de la personne. Implications pour la bioéthique », *Le récit. Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Q. Debray et B. Pachoud [éd.], Masson, Paris, 1993, p. 49-58.

Chapitre 2 : L'image narrative

- Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, op. cit.
- Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art*, Fayard, 2003, p. 180-181.
- Aristote, *La poétique. Texte, traduction, notes* par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, collection Poétique, Seuil, Paris, 1980.
- Jean Arrouye, « Le suspens du suspens ou la narrativité photographique », *Recherches en communication*, n° 8 (Image et narration), 1997, Louvain-la-Neuve, p. 73-86.
- Jacques Aumont, *L'image*, coll. Nathan-Université, Nathan, Paris, 1990.
- Marc Azéma, « La représentation du mouvement dans l'art paléolithique des Pyrénées », *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, XLVII, 1992, p. 19-76.
- Marc Azéma et Jean Clottes, *Les félins de la grotte Chauvet*, Seuil, Paris, 2005.
- Jan Baetens, « Les dessous d'une planche », *Semiotica*, vol. 68 3/4, 1988 (repris dans *Formes et politique de la bande dessinée*, Peeters, Vrin, Leuven, p. 65-74).

- Dominique Château, « Narrativité et médium dans la peinture », *Littérature*, n° 106 (Récit et image), Paris, juin 1997, p. 107-122.
- Robert Doisneau, *Trois secondes d'éternité*, Paris, Éd. Contrejour, 1979, p. 138.
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, collection Biblio-essais, Le livre de poche, 1985.
- Claude Esteban, « Distributeur de café », *Soleil dans une pièce vide*, Flammarion, Paris, 1991, p. 26-28.
- Pierre Fresnault-Deruelle, « Effet de fiction, effet de récit », *L'image manipulée*, Edilig, coll. Médiathèque, Paris, 1983, p. 37-44.
- _____, « L'effet de récit comme contre-sens assumé », *L'image manipulée*, Edilig, coll. Médiathèque, Paris, 1983, p. 45-52.
- _____, « Des personnages qui sonnent faux. Quelques réflexions d'ordre iconologique », *Semiotica*, vol. 54 3/4, 1985.
- _____, *Des images lentement stabilisées (Quelques tableaux d'Edward Hopper)*, L'Harmattan, collection Arts & Sciences de l'art, Paris, 1993.
- _____, « Absorptions », *La peinture au péril de la parole*, Muntaner, Marseille, 1995.
- _____, « Les limbes du récit », *L'éloquence des images* (Images fixes III), collection Sociologie d'aujourd'hui, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
- Pierre Fresnault-Deruelle et al., *La gare de Claire*, Imagine/Larousse, Paris, 1982.
- École biblique de Jérusalem, *La sainte Bible*, Le Cerf, 1956.
- André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, p. 137.
- André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Les Presses de l'Université Laval / Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.
- Guy Gauthier, « L'organisation de l'espace : un élément narratif », *Vingt (plus une) leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989, p. 53-38.
- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1984, p. 13.
- Nelson Goodman, « Twisted Tales; or, Story, Study and Symphony », *Critical Inquiry*, Autumn 1980, p. 103-119.
- _____, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, 1984.
- Marc Groenen, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Centre de Recherches et d'Études Technologiques des Arts Plastiques, Université Libre de Bruxelles, 1997.
- Thierry Groensteen, « La narration comme supplément », *Bande dessinée, récit et modernité*, Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, Paris, 1988, p. 45-69.
- _____, *Système de la bande dessinée*, collection Formes sémiotiques, Presses universitaires de France, Paris, 1999.
- Hergé, *Le trésor de Rackham le Rouge*, Casterman, 1945.
- _____, *Le crabe aux pinces d'or*, Casterman, Tournai, 1947.
- _____, *L'oreille cassée*, Casterman, 1947.

- _____, *Le secret de La Licorne*, Casterman, 1974.
- _____, *Les cigares du pharaon*, Casterman, 1983.
- Bruno Lecigne, « Lecture », *Joos Swarte*, hors série, Futuropolis, Paris, 1984, p. 9-14.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, coll. Miroirs de l'art, Hermann, Paris, 1964.
- Pedro Lima, « Il y a 30 000 ans, les premières bandes dessinées », *Science & Vie*, Paris, février 2005, p. 136-152.
- Michel Lorblanchet, « L'émergence de l'art figuré dans le monde », *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*, Éditions Errance, Paris, 1999, p. 213-224.
- Laurent Manoeuvre, *Manet-Paris*, collection Le musée imaginaire, éditions Herscher, Paris, 1993, p. 50.
- Philippe Marion, « Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique », *Recherches en communication*, n° 8 (Image et narration), 1997, Louvain-la-Neuve, p. 129-148.
- Émilie Masson, « Vallée des merveilles : un berceau de la pensée religieuse européenne », *Dossiers d'archéologie*, n° 1981, avril/mai 1981.
- Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage? », *Communications*, n° 4, Seuil, Paris, 1964 (repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Klincksieck, Paris, 2003, p. 39-93).
- A. Rey et J. Rey-Debove, *Le petit Robert*, Paris, 1956.
- Bertrand Rougé, « Les deux récits du tableau : histoire et configuration narrative en peinture », *Littérature*, n° 106 (Récit et peinture), Paris, juin 1997.
- Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Édition définitive, collection Bibliothèque de Moulinsart, Casterman, Tournai, 1989, p. 156.
- Catherine Saouter et Philippe Sohet, *Degrés*, n° 59, Bruxelles, automne 1989, p. e1-e18.
- Jean-Marie Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens [éd.], Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001.
- Àron Kidébi Varga, « Le récit: texte et image, esquisse d'une taxinomie », *Texte*, n° 20 (Iconicité et narrativité), Toronto, 1998, p. 8.

Chapitre 3 : Stratégies paratextuelles et effets pragmatiques : la preuve par la collection

- Paul Bleton, « Si d'aventure... la collection *L'aventurier*, ses séries et la lecture sérieuse », *Armes, larmes, charmes*, Paul Bleton [éd.], Nuit Blanche, Québec, 1995.

Jean-Claude Claeys, *La une dans le caniveau*, (texte de Nolane), Les Humanoïdes associés, Paris, 1988.

Howard Fast, *L'ange déchu*, coll. « Le miroir obscur », Néo, Paris, 1979.

Chapitre 4 : Programmes de couverture

Jan Baetens, « Le temps des couvertures, Temps et récit romanesque » (Actes du 2^e colloque international du Centre de narratologie appliquée), *Cahiers de narratologie appliquée*, n° 3 (1990), 7-27.

_____, « Les leçons d'une couverture », *Lectures*, n° 17 (1985), 147-162.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre 19, Gallimard, Paris, 1974.

Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

Marc Lits, « L'image comme couverture et ouverture », *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens [éd.], Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 81-90.

Chapitre 5 : Enjeux et stratégies de l'incipit

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Le livre de poche, n° 6, Paris, 1971 (1913).

Andreas (Andreas Martens), *Cromwell Stone*, Éd. Michel Deligne, Bruxelles, 1974.

_____, *Coutoo*, Delcourt, Paris, 1989.

_____, *Le retour de Cromwell Stone*, Delcourt, Paris, 1994.

_____, *Le testament de Cromwell Stone*, Delcourt, Paris, 2004.

Marc Angenot, *Glossaire de la critique contemporaine*, Hurtubise HMH, Montréal, 1972.

Jan Baetens, « Déjà fini! Quel dommage! Microlecture d'un incipit : *Le réseau Madou* », *Recherches en communication*, (Image et narration), n° 8, 1977.

_____, *Hergé écrivain*, Labor, 1989.

_____, « Le temps des couvertures », *Cahiers de narratologie*, n° 3, 1990, 7-27.

_____, « Un fantastique muet : H.P. Lovecraft et R.H. Barlow dans les *Révélation posthumes* d'Andreas et Rivière », *Otrante* (Fantastique et bande dessinée), n° 13, Éditions Kimé, avril 2003.

Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n° 8, décembre 1972.

Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974.

- Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Éditions RETZ, Paris, 2002.
- Andréa Del Lungo, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, Paris, n° 94, 1993, p. 130-152.
- _____, *L'incipit romanesque*, Seuil, coll. Poétique, 2003.
- J. Dubois, « Une écriture à saturation », *Études littéraires*, Paris, n° 3.
- Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Presses universitaires de France, Paris, 1992.
- _____, « Les bijoux de la Castafiore : une œuvre limite? », *Aventures et voyages en Romane (Pour Pierre Massart)*, Jacques Carion, Georges Jacques et Jean-Louis Tilleuil [éd.], E.M.E., Louvain-la-Neuve, 2002.
- Thierry Groensteen, « Le vertige infini », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 73, janvier-février 1987, p. 33-35.
- _____, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, Paris, 1999.
- Hergé (Georges Rémy), *Coke en stock*, éditions Casterman, Tournai, 1956.
- Liliane Louvel [éd.], *L'incipit*, La Licorne, Poitiers, 1997.
- Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino : « Comment commencer? », *L'incipit, Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac / Actes Sud, Montréal, 2003, p. 91-99.
- Benoît Peeters, *Les bijoux ravis – une lecture moderne de Tintin*, coll. « Le siècle d'Hergé », Magic Strip, Bruxelles, 1984.
- Jacques Samson, « Andreas et Schuiten, créateurs d'univers fantastiques », *Solaris*, n° 72, mars-avril 1987, p. 11-15.
- Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, Paris, n° 277, Tome XXVI, juin 1970.
- Philippe Sohet et Yves Lacroix, *L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, coll. Documents, XYZ, Montréal, 1999.
- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1976, p. 95.
- Jean Verrier, *Les débuts de roman*, Éd. Bertrand-Lacoste, Paris, 1988.

Chapitre 6 : Genre et format. Note pour une catégorisation des «séries» télévisées

- Aristote, *La poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980.
- Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, Éditions du Céfal, Liège, 2002.
- Anne Besson, « Les formes à épisodes, des structures multimédiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés), *Belphegor, Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 1, n° 2, juin 2002. http://www.dal.ca/~etc/belphegor/vol1_no2/fr

- Annick Dubied, « Réflexion sur la notion de " genre médiatique " », *Les dits et les scènes du fait divers*, Librairie Droz, Genève-Paris, 2004, p. 89-104.
- Gérard Genette et Tzvetan Todorov [éd.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- André Jolles, *Les formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- François Julien, *La loi des séries*, Éd. Barrault, Paris, 1987.
- Tudor Oltean, « Series and Seriality in Media Culture », *European Journal Of Communication*, vol. 8, n° 1, March 1993.
- Christophe Petit [éd.], « Les séries télévisées américaines », *Cinémaction TV*, n° 8, mars 1994.
- Henri Quéré, *Récit, fictions écrites*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 13.
- Numa Sadoul, *Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne*, U.E.R. des lettres et sciences humaines, Nice, 1971.
- Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- Sarah Sepulchre, « L'émergence du héros multiple dans les fictions télévisuelles », *Médiatiques*, n° 29, 2002, p. 35-38.
- Martin Winckler, *Les miroirs de la vie*, Le Passage, Paris, 2002.

Chapitre 7 : La pragmatique ludique du téléroman (Dallas)

- Pertti Alasuutari, « I'm Ashamed to Admit, But I Have Watched *Dallas* : The Moral Hierarchy of Television Programmes », *Media Culture and Society*, octobre, vol. 14, n° 4, 1992, p. 561-582.
- Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London and New York, 1985.
- _____, « Melodramatic Identifications : Television and Women's Fantasy », *Television and Women's Culture : The Politics of the Popular*, Mary Ellen Brown [éd.], Sage, London, 1990, p. 75-88.
- Michael Arlen, « Smooth Pebbles at Southfork », *Camera Age : Essays on Television*, M. Arlen [éd.], New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1980, p. 38-50.
- Marc Augé, « Héros téléculturels ou une nuit à l'ambassade », *Le temps de la réflexion*, n° 4, Gallimard, Paris, 1983.
- Michel Baier, « La pensée sauvage de *Dallas* », *Le Nouvel Observateur*, n° 1037, 21 septembre 1984, p. 62-66.
- Jorgen Bang, « Reception Research and Studies of Culture. On Quantitative and Qualitative Approaches in Danish Media Research », *Nordicom Review of Nordic Mass Communication Research*, n° 1, 1988, p. 14-20.
- Tonino Benacquista, *Saga*, Paris, Gallimard, 1998.
- Jean Bianchi, « *Dallas*, les feuilletons et la télévision populaire », *Études*, février 1984, p. 219-229.

- _____, « La promesse du feuilleton », *Réseaux*, 1988, p. 7-18.
- Jean Bianchi et Régine Chagniac, « Feuilletons et séries à la télévision française », *Généalogies*, Bry-sur-Marne, INA-IRPEACS, 1989.
- Sylvie Blum, « *Dallas* ou l'univers irrésolu », *Réseaux*, n° 12, 1985, p. 31-44.
- Ib Bondebjerg, « Den elektroniske fiktion : Aesteti, fascination og ideologi i TV-serierne *Dallas* og *Heimat* (La fiction électronique : esthétique, fascination et idéologie dans les séries TV), *Kultur-og-Klasse*, avril 1988, vol. 15, n° 4 (60), p. 54-86, Holte, Denmark.
- Susan Brower, « TV «Trash» & «Treasure» : Marketing *Dallas* & Cagney and Lacey », *Wide-Angle : A Film Quarterly of Theory Criticism and Practice*, vol. 11, n° 1, Baltimore, MD 1989, p. 18-31.
- Max Cacopardo, « Télé-dollars, une enquête dans les coulisses de la télévision, première partie : Rose-Anna vs J.R. », *Télé-dollars*, Société Radio-Canada, 1987.
- Max Cacopardo [réal.], « Rose-Anna vs J.R. (Une enquête dans les coulisses de la télévision, première partie), » Société Radio-Canada, 1987.
- Muriel Cantor et Suzanne Pingree, *Soap Opera*, Beverly Hills, Sage, 1983.
- Alain Chouffan, « *Dallas*, beau comme un feuilleton », *Le Nouvel Observateur*, 2 août 1985, p. 46-47.
- Collectif, « Dossier *Dallas* », *Les deux écrans*, n° 39, nov. 1981.
- Ava Collins, « Intellectuals, Power and Quality Television », *Cultural=Studies*, Janvier, vol. 7, n° 1, 1993, p. 28-45.
- Richard Corliss, « TV's *Dallas* : Whodunit? », *Time*, 11 août 1980, p. 44-50.
- Gérard Cornu et Brigitte Chapelain, « *Dallas* : le feuilleton universel », *L'État du monde* 1983, La Découverte-Maspéro, 1983, p. 566-568.
- Catherine Delaprée, « C'est elle qui a tiré sur J.R. », *Le Figaro*, 31 mai 1982.
- Florence Dupont, « Homère et *Dallas* », *Les essais du XX^e siècle*, Hachette, 1990.
- Umberto Eco, « Le temps de l'art », *L'art et le temps*, sous la direction de Michel Baudson, Albin Michel, Paris, 1985.
- _____, « L'agnition : note pour une typologie de la reconnaissance », *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 29 à 38.
- Susan Emmanuel et Ien Ang, « Watching *Dallas* : Soap Opera and the Melodramatic Imagination », *Reading Into Cultural Studies*, Martin Barker and Anne Beezer-Anne [ed.], London, Routledge, 1992, p. 21-33.
- France 3 [réal.], « L'envers de *Dallas* », *Nouveau vendredi*, FR3, 1^{er} octobre 1982.
- Herta Herzog Massing, « Decoding *Dallas* », *Society*, n° 24, novembre, 1986, p. 74-77.
- Burt Hirschfeld et Lee Raintree, *Les Maîtres de Dallas, Les Femmes de Dallas, Les Hommes de Dallas*, Éd. J'ai Lu, Paris, 1981.

- Elizabeth C. Hirschman, « The Ideology of Consumption : A Structural-Syntactical Analysis of *Dallas* and *Dynasty* », *Journal of Consumer Research*, décembre, vol. 15, n° 3, 1988, p. 344-359.
- Anne Hjort, *When Women Watch Television : How Danish Women Perceive the American Series Dallas and the Danish Serie Daughters of the War*, Copenhagen, Media Research Departement, Danish Broadcasting Corporation, 1986.
- John Hood Williams, « Soaps and the Sociology of the Family », *Teaching-Sociology*, vol. 14, n° 4, oct. 1985, p. 270-272.
- Diane Jennings, « J.R. Hated by All, Except Larry Hagman », *The Gazette*, 20 septembre 1986.
- S. Johnson, *Dallas Ø / Dallas*, *Southwest Review*, USA, vol. 70, n° 1, 1985, p. 31-42.
- Elihu Kat et Tamar Liebes, « Patterns of involvement in Television Fiction : A Comparative Analysis », *European Journal of Communication* 1, 1980, p. 151-171.
- _____, « Once upon a time in *Dallas* », *Intermedia*, vol. 12, n° 3, mai 1984, p. 28-32.
- _____, « Decoding *Dallas*: Notes From a Cross-cultural study », *Intermedia*, Gumpert and Cathcart [ed], New York: Oxford University Press, 1984, (repris dans *Television, the Critical View*, ed. Newcomb, H., Oxford University Press, 1987, p. 419-432.
- _____, « Cross-Cultural Readings of *Dallas* : poetic and referential statements », *Paper For the International Television Studies Conference*, July 1984.
- _____, « Mutual aid in the decoding of *Dallas*: preliminary notes from a cross-cultural study », *Television in transition*, (Papers from *The First International Television Studies Conference*), Ed: Philip Drummond and Richard Paterson, British Film Institute Publishing, 1985, p. 187-198.
- _____, « *Dallas* and Genesis: primordality and seriality in television fiction », *Media, myths and narratives*, ed. James Carey, Sage, 1987, p. 113-125.
- _____, « Interacting with *Dallas*: Cross-cultural readings of american TV », *Canadian Journal of Communication*, vol. 15, n° 1, 1990, p. 45-66.
- _____, « Neither Here Nor There : Japanese Readings of *Dallas* », *Communications*, Juin, vol. 12, n° 2, 1991, p. 99-110.
- _____, Six interprétations de la série *Dallas*, *Hermès*, 11-12, 1992, p. 125-144.
- Gabriele Kreutzner et Ellen Seiter, « Not All " Soaps " Are Created Equal : Towards a Crosscultural Criticism of Television Serials », *Screen*, Eynsham, Oxford, England, été vol. 32, n° 2, 1991, p. 154-172.

- Curry Lance Keith, « From Buckingham Palace to Southfork Ranch: The Case For a Structuralist View of Popular Culture », *Sociological-Spectrum*, Jan.-Mars, vol. 3, n° 1, 1983, p. 55-68.
- Michael Leahy, « How Larry Hagman Forced Some Changes in *Dallas* », *TV Guide*, vol. 34, 24 mai 1986, p. 34-44.
- G. Le Fort et F. Rousseau, « *Dallas*, ça recommence et c'est déjà fini », *Libération*, 18-19 septembre 1982, p. 18-22.
- Tamar Liebes, « Ethnocentrism: Israelis of Moroccan Ethnicity Negotiate the Meanings of *Dallas* », *Studies in Visual Communications*, 10:3, 1984, p. 46-72.
- Sonia Livingstone, « The Implicit Representation of Characters in *Dallas* : A Multidimensional Scaling Approach », *Human Communication Research*, printemps, vol. 13, n° 3, 1987, p. 399-440.
- Mary S. Mander, « *Dallas* : The Mythology of Crime and the Occulte », *Journal of Popular Culture*, vol. 17, n° 2, 1983, p. 44-50.
- Michèle Martin, « Le téléroman: un produit culturel international », *Communication et médias de masse*, (Culture, domination et opposition), Presses de l'Université du Québec / Télé-Université, 1990, p. 224-234.
- Violette Morin, « Le présent actif dans le feuilleton télévisé », *Communications*, Paris, n° 39, 1984, p. 239-246.
- Horace Newcomb, « Texas : A giant state of mind », *Channels*, vol. 1, n° 1, avril-mai 1981, repris dans *Television, the Critical View*, éd. Newcomb, H., Oxford University Press, 1987, p. 419-432.
- _____, « Texas : A giant state of mind », *Channels*, vol. 1, n° 1, avril-mai 1981, repris dans *Television, the critical view*, Newcomb, H. [ed.], Oxford University Press, 1987, p. 419-432.
- Yeshayahu Nir, « J.R. , the Kennedys and Arik Sharon », *Hotam*, Summer 1984.
- Ethel Portnoy, « Tramiijn begeerte », *Madonna's Appel*, Meulenhoff, 1990.
- David Punter, *The Hidden Script : Writing and the Unconscious Institutional*, Affiliation of First Author, Routledge & Paul Kegan édit., London, 1985.
- Lee Raintree, *Dallas*, Robert Laffont, Paris, 1981.
- Ignacio Ramonet, Christian Zimmer et Charles Tesson, « La télévision des temps durs, *Dallas* », *Le Monde Diplomatique*, n° 349, avril 1983, p. 26.
- Janice-Hocker Rushing, « The Rhetoric of the American Western Myth », *Communication-Monographs*, Annandale, Mars, vol. 50, n° 1, 1983, p. 14-32.
- Alain Schiffres, « *Dallas* : flagrant de Delly », *Le Nouvel Observateur*, 15 mai 1982, p. 78-79.
- Alessandro Silj, *A Est di Dallas : telefilm usa ed europei a confronto*, Rome, RAI, 1988.
- Linda C. Sobell, Mark B., Sobell, Diane M. Riley, Felix Klajner *et al.*, « Effect of Television Programming and Advertising on Alcohol Consumption in Normal Drinkers », *Journal of Studies on Alcohol*, Toronto, vol. 47, n° 4, 1986, p. 333-340.

- Joëlle Stolz, « Les Algériens regardent *Dallas* », *Les nouvelles chaînes*, Presses universitaires de France / Institut universitaire d'études du développement, Paris / Genève, 1983, p. 223-246.
- Georges Suffert, « *Dallas* : ah, les beaux salauds! », *Le Point*, n° 507, 7 juin 1982, p. 120-121.
- Gillian Swanson, « *Dallas* », *Framework*, n° 14, 1981, p. 32-35; n° 15, 1982, p. 81-85. Tan Alexis S., Sarrina Li, Charles Simpson, « American TV and Social Stereotypes of Americans, Taiwan and Mexico », *Journalism Quarterly*, hiver, vol. 63, n° 4, 1986, p. 809- 814.
- E. Tee, « *Dallas* : Het gezin van de week », *Skrien*, n° 118, mai-juin 1982.
- Sari Thomas, et Brian P. Callahan, « Allocating Happiness : TV Families and Social Class », *Journal of Communication* 32/3, 1982, p. 184-190.
- Gabriel Thoveron, « *Dallas*, hélas! Mais *Dynasty*, nenni », *La Revue Nouvelle*, janvier 1983, p. 17-25.
- Pamela Tytell, « De la Dallassomanie à la Dallassothérapie », *Psychologie*, n° 157, avril 1983, p. 21-24.
- José Varela [réal.], *Faire Dallas*, INA, TF1, 1984.
- Harry F. Waters *et al.*, « Who Shot That Nice Mr. Ewing? », *Newsweek*, 17 novembre 1980, p. 66-75.
- A. Sanford Wolf, « From *Lassie* to *Dallas* : A Critical View of the Hollywood TV Series », *Le Sud et autres points cardinaux*, Actes du Colloque de 1984, Jeanne-Marie Santraud [éd.], Centre de Recherches en Littérature & Civilisation Nord-Américaine, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 101-111.

Chapitre 8 : *E.R.*, laboratoire narratif

- Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Éditions du CÉFAL, Liège, 2000.
- Frédéric Bichon, « Les réseaux américains se battent à coups de milliards », *La Presse*, Section Arts et spectacles, 24 janvier 1998, Montréal, D2.
- John Binns et Mark Jones, *The New E.R. files*, Cameleon Books, London, 1999.
- Alain Carrazé et Martin Winckler [éd.], *Huitième art / les Belles Lettres*, Paris, 1997.
- Sabine Chalvon-Demersay, « La confusion des conditions, une enquête sur la série télévisée "Urgences" », *Réseaux*, n° 95, CNET/Hermès Science Publication, Paris, 1999, p. 235-283.
- _____, « Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *La culture médiatique aux XIX^e et XX^e siècles*, Dossiers de l'ORM n° 6 (M. Lits coord.), Louvain-la-Neuve, 1999.

- Thérèse-Marie Deffontaines, « Radioscopie d'un succès (et une interview de Sabine Chalvon-Demersay) », *Le Monde*, Supplément *Le Monde-télévision*, dimanche 29 et lundi 30 août 1999, Paris, p. 4 et 5.
- Gérard Derèze et Benoît Grevisse, « Rencontre avec Sabine Chalvon-Demersay », *Médiatiques*, n° 17, automne 1999, Louvain-la-Neuve, p. 19-23.
- Waters Harry F. Waters *et al.*, « Who shot that nice Mr. Ewing? », *Newsweek*, 17 novembre 1980, p. 66-75.
- J. Peneff, « La face cachée d'*Urgences*, le feuilleton de télévision », *Genèse*, n° 30, mars 1998.
- Janine Pourroy, « *Behind the scenes at E.R.* », Ballantine Books, New York, 1995.
_____, *Urgences, le guide officiel*, La Martingale, Paris, 1997.
- Ignacio Ramonet, « Le chewing-gum des yeux », Éditions Moreau, Paris, 1980.
- Marie-Laure Ryan : « On the Window Structure of Narrative Discourse », *Semiotica*, 64, 1/2, 1987, p. 62.
- Sarah Sepulchre, *Le héros multiple dans les fictions à épisodes télévisuelles. Un nouveau paradigme et une étude de cas*. Mémoire de DEA en communication, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2002.
_____, « L'émergence du héros multiple dans les séries télévisuelles », *Médiatiques*, n° 29, 2002, Louvain-la-Neuve, p. 35-38.
- S. Spignesi, *Urgences, le guide non officiel*, Éditions Hors-Collection, Paris, 1996.
- Martin Winckler, « *Urgences* », *Les nouvelles séries américaines et britanniques 1996-1997*. Alain Carrazé et Martin Winckler éd., Huitième Art / les Belles Lettres, Paris, 1997.
_____, *Les miroirs de la vie, histoire des séries télévisées*, Le Passage, Paris, 2002.

Chapitre 9 : Les ruses du photo-roman contemporain

- Roland Barthes, « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 59-60.
- Jan Baetens, « Des mots dans la photographie », *Conséquences*, n° 4, p. 63-74, 1984.
_____, « Du même à l'autre : pour une comparaison du roman-photo et de la bande dessinée », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 74, mars-avril, 1987, p. 88-96.
_____, Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *À la recherche du photo-roman*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987.

Images du récit

- _____, « Texte et image dans le roman-photo moderne », *Word & Image*, 1988-1, p. 170-176.
- _____, *Du photo-roman*, Médusa-Médias et Les Impressions Nouvelles, Paris, 1992.
- Jan Baetens et Ana Gonzalez [éd.], *Le roman-photo*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996.
- Paul Bleton et Christian-Marie Pons, *De Bécassine à Délirius*, Télé-Université, Québec, 1992, 302 p.
- Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n° 1.
- Pierre Bourdieu, « Champs intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, 1966, n° 246.
- _____, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. XXII, Paris, 1971.
- Christian Bruel et Xavier Lambours, « La mémoire des scorpions », *Le sourire qui mord*, Gallimard, Paris, 1991.
- Jean-Claude Claeys, « 1934 : A Raincoat Odyssey », (*À Suivre*), n° 6-7, Casterman, 1978.
- _____, « East Side Story », (*À Suivre*), n° 8, Casterman, 1978.
- _____, *Magnum Song*, Les romans (*À Suivre*), Casterman, 1981.
- Yves Kobry, « Le langage du photo-roman », *Revue d'esthétique*, n° 3-4 (L'art de masse n'existe pas), 1974, p. 176 (repris en 10/18, n° 903).
- Edward Lachman et Elieba Levine, *Chausse-trappes*, (avec une préface d'Alain Robbe-Grillet), Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, n° 67, Paris, 1994.
- Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, Université catholique de Louvain, p. 61-87.
- Jean-Pierre Mühlstein, *Et les Dieux firent l'amour*, Éditions du Square, Paris, 1979.
- Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Correspondance*, éd. Yellow Now, Liège, 1980.
- _____, *Fugues*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- _____, *Droit de regards*, avec une lecture de Jacques Derrida, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- _____, *Prague, un mariage en blanc*, Éd. Autrement, Paris, 1985.
- _____, *Le mauvais œil*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.

- _____, *À la recherche du photo-roman*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987.
- _____, *Aujourd'hui*, éd. Arboris, s.l., 1993.
- Jean Ricardou, « Nouvelles aventures du triangle », *Conséquences*, n° 1, s.d., p. 83-84.
- Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, Larousse, Paris, 1979.
- Philippe Sohet, « Le photo-roman ou le langage javellisé », *Mine de rien, essai sur la violence symbolique*, en collaboration avec Jean-Pierre Desaulniers, éd. Albert Saint-Martin, Montréal, 1982, p. 59-73.
- Jean Teulé, *Morsures*, L'écho des savanes / Albin Michel, Paris, 1982.
- _____, *Copy-rêves*, Glénat, Grenoble, 1984.
- _____, *Filles de nuit*, Glénat, Grenoble, 1985.
- _____, *Gens de France*, Casterman, Tournai, 1988.

Chapitre 10 : Temps du récit

- Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2003.
- Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 15.
- D. Didi-Huberman, « L'optogramme, arrêt sur la dernière image », *Revue belge de cinéma*, été 1983, n° 4.
- Philippe Dubois: « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, n° 26, 1982.
- Jean-Paul Fargier, « Dernière analogie avant le digital », *Les cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982.
- Wulf Herzogenrath, « Le temps chez Dan Graham et Nam June Paik », *L'art et le temps*, Baudson, Michel, 1984, p. 249-253.
- Rosalyn Krauss, « Video, the Aesthetics of Narcissism », *October*, Spring 1976.
- Julia Kristéva, *Le texte du roman*, Mouton & Co, The Hague, 1970.
- Bruce Kurtz, « The Present Tense », *Video-Art, an Anthology*, I. Scheinder et al. [éd.], Brace Jovanich, New York, London, 1976.
- Philippe Sohet et Catherine Saouter, « L'imaginaire mortuaire de la photographie », *Frontières*, hiver 1990, p. 52-53.

Chapitre 11 : Du bon usage du récit

- Jean-Michel Adam, *Textes : types et prototypes*, coll. Fac, Nathan, Paris, 1992.
- Frédéric Antoine, Jean-François Dumont, Philippe Marion et Gabriel Ringlet, « Écrire au quotidien (Du communiqué de presse au nouveau reportage) », *Vie ouvrière / Chronique sociale*, Bruxelles, 1987, p. 109-110.
- Umberto Eco, « Le lecteur modèle », *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.

- Pierre Foglia, « La comtesse masquée », *La Presse*, Montréal, 2 février 1991, p. A1 et A2.
- Louise Gendron, « Le mal élevé de *La Presse* », *Actualité*, 1^{er} mai 1993.
- Jean Larose, « Pelletier, Foglia et les pédagogues », *La souveraineté rampante*, Boréal, Montréal, 1994, p. 72.
- Pierre Maltais, *Pierre Foglia*, notice de *Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, 2003. <http://www.thecanadianencyclopedia.com>.
- Philippe Marion et Philippe Sohet, « Une écriture de la familiarité : La guerre de Foglia », *Voix et images*, vol. XXI, n° 3 (63), printemps 1996, Montréal, p. 560-574.
- Jean-Pierre Meunier, « Y a-t-il de l'iconique dans le verbe? », *Icône Image*, B. Darras [éd.], MEI 6, L'Harmattan, Paris, 1997.
- Pierre Péju, « Éloge du récit », *L'archipel des contes*, Aubier, Paris, 1989, p. 21.
- Henri Quééré, *Récit, fictions, écritures*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 74.

Chapitre 12 : Toxicomanie quotidienne : le spectre du récit

- Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. Fac, 1992.
- Bureau of the Census, Current Population Reports*, U.S. Department of Commerce, 1978.
- Jacques Ellul, « L'information aliénante », *Économie et Humanisme*, n° 192, 1970, p. 43-52.
- Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Gérald Le Dain [dir.], *Rapport de la Commission d'enquête sur l'usage des drogues à des fins non médicales*, Éditeur officiel du Canada, 1973.
- Stanton Peel, « The Addiction Experience », *Addictions*, Summer 1977, p. 23.
- Population and Vital Statistics Report on Various National Publications of Registered Births, United Nations*, 1978.
- Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'étranger* », *Situation I*, Gallimard, Paris, 1993, (Folio) p. 118.
- Statistiques concernant les usagers de drogues et les condamnations*, Bureau des drogues dangereuses, Santé et Bien-être Social, Canada, 1976.

Chapitre 13 : Fixation sur l'image

- Jean-Luc Alpigiano, « Un film " lazaréen " », *Cinémathèque*, n° 12, 1997, p. 52.
- Andreas, *Cyrrus*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1984.
- _____, *Le triangle rouge*, Paris, Delcourt, 1995.

- Jan Baetens, « Trois métalepses », *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens, [éd.], Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2001, p. 171-178.
- Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.
- Raymond Bellour, « L'Entre-Images », *La Différence*, Paris, 1990.
- Réda Bensmaïa : « Du photogramme au pictogramme: à propos de *La Jetée* de Chris Marker », *Iris*, n° 8, 1998, p. 27.
- Claude Beylie, « Cet apologue nocturne qui évoque certains récits fantastiques anglais est aussi une poignante histoire d'amour », *Les films-clés du cinéma*, Bordas, 1987.
- Brassaï, *Brassaï*, Photo Poche, Centre national de la Photographie, Paris, 1987.
- _____, *Graffiti*, Flammarion, Paris, 1992 (réédition).
- Ernest Callenbach, « It Is a Film of Heart-Breaking Nostalgia – Nostalgia For the Ordinary Life, the Ordinary Loves [...] », *La Jetée, Film Quarterly*, 19.2, 1965-6, p. 52.
- Bruce Kawin, « Time and Stasis in *La Jetée* », *Film Quarterly*, 36-7, 1982, p. 15-20.
- Yves Lacroix et Philippe Sohet, « Cyrrus, la bande dessinée en tous ses états », *Andreas, une monographie*, éd. Mosquito, St-Egrève, 1998.
- _____, « Les images intersticielles de *Cyrrus* », *L'ambition narrative*, XYZ, Montréal, 1999, p. 51-76.
- Ronco Yaobing Liem, « Chris Marker and *La Jetée* », *Dissertation*, Teachers College, Columbia University, 1983.
- Roger Odin, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bandeson (à propos de *La Jetée* de Chris Marker) », *Cinéma de la modernité, films, théories*, Colloque de Cerisy dirigé par Dominique Château, André Gardies et François Jost, Klincksieck, Paris, 1981.
- Jean-Claude Raillon, « L'homme qui lit », *Conséquences* (Contrebande), p. 64-104, 1990.
- Mat Schifferstein, Mike Leenders, Carl Bieker et Ton van der Wielen, *Zozolala*, « Het Cyrrus-mozaïek. Verslag van een tijdrovend puzzelspel », *Zozolala*, Amsterdam, 1988.
- Peter Wollen, « Feu et Glace », *Photographies*, n° 4, mars, 1984, p. 17-21.

Chapitre 14 : *Entre dire et redire*

- Marie-Laure Bardèche, « L'inénarrable. Des effets de la répétition sur la narration », *Protée*, vol. 23, n° 3, automne 1995, Chicoutimi, p. 29-38.
- _____, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, Paris, p. 259-287.
- Madeleine Borgamano, « L'histoire de la mendiante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 48, Paris, p. 479-493.
- Carla Cerati et Gianni Berengo Gardin, *Morire di classe*, Gulio Einaudi Editore, Turin, 1968.

Images du récit

- Jean Clair, *Méduse*, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1989.
- Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, Paris, 1976, p. 282-296.
- Ernst Mach, « Autoportrait du moi », *Essai d'analyse des sensations*, J. Chambon, Nîmes, 1996 (1990).
- Chantal Montellier, « Jean », scénario d'Alain Scoff, *Charlie Mensuel*, n° 67, août 1974, p. 56-61.
- _____, *Marie-Lou kidnappée, (À SUIVRE)*, n° 5, juin 1978, p. 36-46.
- _____, *Histoires exemplaires, (À SUIVRE)*, n° 5, juin 1978, p. 35.
- _____, 1996, série Mirage, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1978.
- _____, *Andy Gang*, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1979.
- _____, « Variation sur la trame des *Invisibles* », *Grand Guignol*, François Rivière et Gabrielle Wittkop, Éditions Henry Veyrier, Paris, 1979, p. 124-125.
- _____, *Blues*, Kesselring éditeur, Paris, 1979.
- _____, *Shelter*, coll. Pied Jaloux, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1980.
- _____, *Andy Gang et le tueur de la Marne*, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1980.
- _____, *Les rêves du fou*, coll. 30-40, Futuropolis, Paris, 1981.
- _____, *Joyeux Noël pour Andy Gang*, coll. Pied Jaloux, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1981.
- _____, *Le sang de la commune*, Futuropolis, Paris, 1982.
- _____, *Lectures*, coll. Pied Jaloux, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1982.
- _____, *Wonder City*, coll. Pied jaloux, Les Humanoïdes Associés, Paris, 1983.
- _____, « Chantal Montellier en marge », *Nuit blanche*, n° 16, décembre 1984, p. 57.
- _____, *Odile et les Crocodiles*, Mercure de France / Les Humanoïdes Associés, Paris, 1984.
- _____, « La mare rouge », *Révolution*, 1984-1985.
- _____, « Entretien avec Chantal Montellier », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 65, octobre 1985, p. 68 et 69.
- _____, *Rupture*, Les Humanoïdes Associés, coll. Pied Jaloux, Paris, 1985.
- _____, *Un deuil blanc*, Futuropolis, Paris, 1987.
- _____, « Le feu à la forêt », (*À SUIVRE*), Casterman, n° 120, p. 22-25, janvier 1988.
- _____, *La fosse aux serpents*, coll. Studio, Casterman, Tournai, 1990.

- _____, *Faux sanglant (Une aventure de Julie Bristol)*, Dargaud, Paris, 1992.
- _____, *Le miracle de la salamandre*, Éd. Forlaget Kaleidoscope, série « Fiction Française », Copenhague, 1998.
- Fernande Saint-Martin, « Sur l'impossible retour du même », *Protée*, vol. 23, n° 3, automne 1995, Chicoutimi, p. 13-19.
- Philippe Sohet, « Faux sanglant ou vrai semblant : les matrices énonciatives dans l'œuvre de Chantal Montellier », *I Am a Camera*, Yves Lacroix [éd.], CASB-Espace Delphine Seyrig, Paris, 1994, p. 81-103.
- Philippe Sohet et Yves Lacroix, « Chantal Montellier : bibliographie et travaux », *Image [&] Narrative*, n° 3, Leuven, août 2001.
<http://www.imageandnarrative.be/illustrations/illustrations.htm>
- Philippe Sohet et Nhu Hoa Nguyen, « Redire, refigurer : traces et cicatrices dans « Hunors », *Belphegor*, vol. IV, n° 1, novembre 2004.
http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/fr/main_fr.html

Chapitre 15 : Quand lire c'est écrire

- Aristote, *La Poétique*, traduction commentée de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980, p. 85.
- Martin Tom Dieck et Jens Balzer, *Salut Deleuze!*, traduction de Paul Derouet, coll. Amphigouri, Fréon éditions, Bruxelles, 1987.
- Pierre Fresnault-Deruelle, « La bande dessinée ou le tableau déconstruit », *Conséquences*. n° 13-24 (*Contrebandes*), 1990, p. 42.
- _____, *L'éloquence des images (Images fixes III)*, Presses universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1993.
- Bohumil Hrabal, *Une trop bruyante solitude*, Robert Laffont, Paris, 1983.
- James Lighthill, « The Recently Recognized Failure of Predictability in Newtonian Dynamics », *Proceedings of the Royal Society*, London, A 407, 1986, p. 35-50.
- Xavier Löwenthal, Erratum, *La 5^e Couche*, n° 4, Bruxelles, 1997, p. 2 et 43.
- _____, « Iphigénie », *La 5^e couche*, 2000, Bruxelles, 34 pages.
- Claire Nancy, « Iphigénie, d'Euripide à Racine. Une réécriture », *Poétique*, n° 129, 2002, Paris, p. 33-50.
- Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, 1988.
- Pierre Schelle, *La théorie du chaos*, Delcourt, coll. Série B, Paris, 2001.
- François Schuiten et Benoît Peeters, *La tour*, Casterman, 1987.
- Philippe Sohet et Yves Lacroix, « La pulsion au récit », *L'ambition narrative*, Éd. XYZ, coll. Documents, Montréal, 2000, p. 235-261.
- Georges Steiner, « Le lecteur peu commun », *Passions impunies*, Folio-essais, n° 385, Paris, 1997, p. 11-36.

Lionel Tran Ambre et Valérie Berge, *Une trop bruyante solitude*, Éditions Six pieds sous terre, Montpellier, 2002.

Chapitre 16 : L'art de narrer touche à sa fin

Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov (1936) », *Écrits français*, nrf, Gallimard, 1991, p. 205-229.

_____, Expérience et pauvreté, *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 364-372.

Marie Frazer, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Université de Montréal, 2004. Jeanne-Marie Gagnebi, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, Paris, 1994.

Jeanne-Marie Gagnebi, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, Paris, 1994.

Philippe Ivernel, « Walter Benjamin, le narrateur problématique », *Rastelli raconte*, (Walter Benjamin), Seuil, coll. Points, Paris 1987, p. 9-24.

Art Spiegelman, *Maus*, Random House, 1986.



IMAGES DU RÉCIT

Outil d'appréhension de l'expérience humaine, le récit demeure bien l'expression de cette « pulsion narrative » nommée par Fullford, finement analysée par Ricoeur. *Images du récit* n'a d'autre ambition que de témoigner de l'ampleur et de l'ingéniosité sans faille dont fait preuve le phénomène narratif, comme de la multiplicité des investissements théoriques nécessaires pour rendre compte de ses stratégies actuelles.

S'attachant plus particulièrement aux récits intégrant des ressources iconiques, l'ensemble des études présentées ici multiplie autant les perspectives d'analyse que les supports médiatiques investis.

Après avoir, dans un premier temps, tenté de retracer les dimensions du phénomène narratif, les débats sur ses balises, sa visée et ses assises (*Le récit et l'image*), la deuxième partie (*Seuils du récit*) s'attachera aux mécanismes d'entrée progressive dans l'univers construit du récit comme la couverture ou l'incipit. Dans la section suivante (*Formats du récit*), l'univers des fictions télévisées permettra d'aborder l'impact du format des genres narratifs sur les stratégies narratives, alors que *Supports du récit*, la quatrième partie, poursuivra cette réflexion en soulignant les rapports entre la visée narrative et les modalités sémiotiques du médium dans lequel elle projette de s'incarner. Une cinquième section (*Tentation du récit*) propose d'illustrer la force de la structure narrative, même au sein de projets aux visées distinctes. *Récits du récit*, la dernière grande section, se consacre au phénomène des récits en couches, ceux dont la trame première n'est pas sans nous inviter à retracer les indices d'autres récits plus discrets, plus déterminants souvent. L'essai qui clôt cet ouvrage (*Quand lire c'est écrire*) revient sur ce qui soutient le projet narratif lui-même : la culture du récit, l'indéracinable propension qui fait du lecteur un auteur en puissance.

PHILIPPE SOHET est professeur au Département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal.

