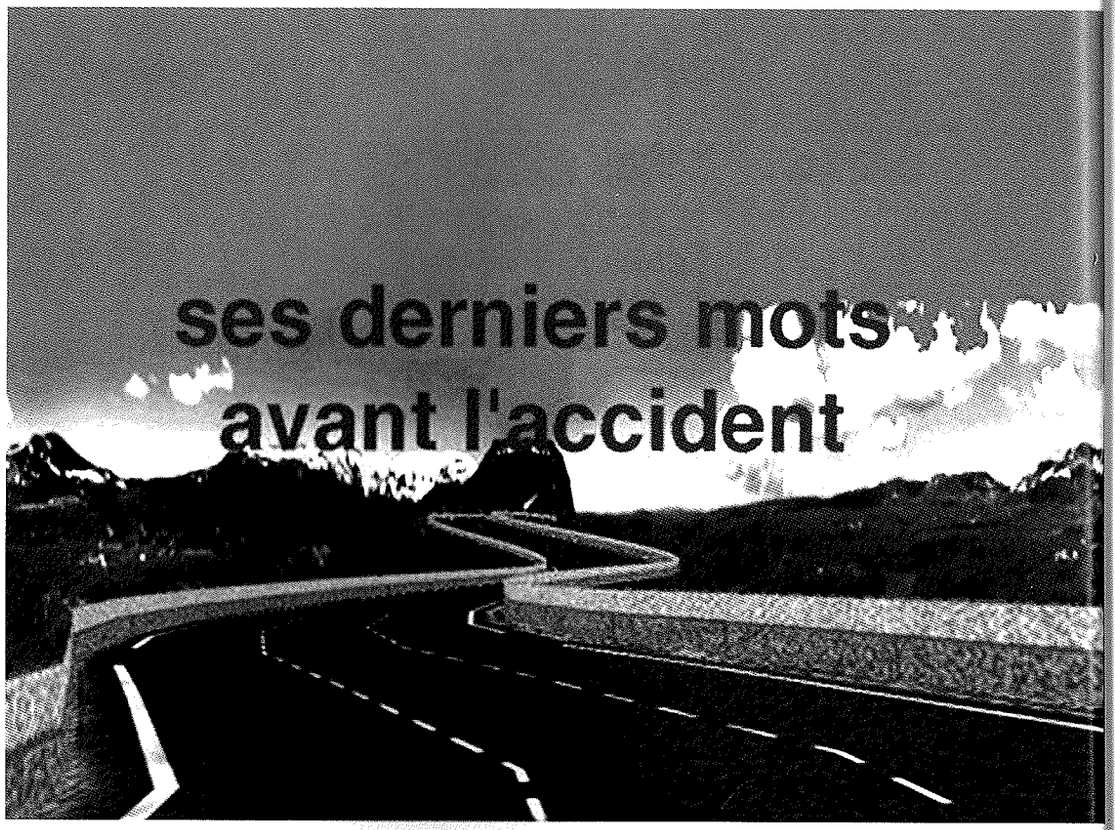


Keep the distance, Pierre Giner, 2002

LA NARRATIVITÉ EST AFFAIRE D'ÉVÉNEMENT

I want to say I may have seen my son die this morning[1].

*E*ntrée en matière *in medias res*, cette phrase inaugurale de la fiction hypertextuelle la plus connue, *Afternoon, a story* de Michael Joyce, fait pourtant tout sauf amorcer un récit. En lançant d'emblée cette affirmation témoignant de sa perception lacunaire, le personnage-narrateur place le texte qu'il construit dans un régime d'incertitude: l'événement qui constitue l'argument, la structure première de l'anecdote est possiblement un *non-événement*. Il apparaît difficile, dans les circonstances, de prétendre à la mise en place d'un récit autour de cette virtualité — ce que confirme par ailleurs l'exploration de cette fiction sur support numérique. En effet, en différant toujours le moment de la vérification de cette vision fugitive où il aurait aperçu sa femme et son fils être impliqués dans un grave accident d'automobile, le narrateur enraie la mécanique du récit. Bloquant l'enchaînement possible des actions, interdisant à la chaîne de causalité de s'établir, de se révéler, il oblige le lecteur à se perdre dans des palabres — hypothèses, projections et voies de contournement narratives — que le support hypertextuel rend avec un sentiment de désorientation parfaitement adapté au propos de la fiction.

Cette dissolution à dessein du récit, basée sur le refus de l'événement, s'observe principalement — source inimaginable de frustration — dans l'absence d'une clôture, d'une résolution de la tension mise en place par cet incipit pourtant doté d'une efficacité certaine. Même si le protagoniste se fait la réflexion que « There is an end to everything, to any mystery[2]. », l'hyperfiction *Afternoon* ne se referme pas à la façon d'un roman conventionnel. C'est à l'usure que le lecteur

[1] « Je tiens à dire que j'ai peut-être vu mon fils mourir ce matin. » (ma traduction)
[2] « Il y a une fin pour toute chose, pour tout mystère. » (ma traduction)

est convié, son impatience ou sa frustration le conduisant à fermer de lui-même la fenêtre du logiciel. Si d'aventure le lecteur en arrive à cette page affirmant qu'à toute chose il y a une fin, il peut lire une page-écran énoncée par un méta-narrateur (l'auteur ?) qui se prononce sur l'idée de clôture narrative: « Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends[3]. » À l'énoncé de cet épuisement (de la matière fictionnelle, néanmoins), le méta-narrateur réplique qu'il n'est pas absolu: en invitant le lecteur à une relance de son parcours de l'hyperfiction, il insiste ici sur la dimension plurivoque des mots, là à la bifurcation intrinsèque des actions possibles (à la Borges), laissant à lire de nouvelles *opportunités*. Cette plongée dans la fiction se construit de toute évidence au détriment de la mise en place du récit, ici dissous dans l'éclatement d'un hypertexte et dans l'incertitude de l'événement[4].

S'il est manifestement un non-récit, ce texte empêche-t-il pour autant toute reconnaissance de son caractère fondamentalement narratif? Parle-t-on de la même chose lorsqu'on parle du récit au fondement d'une œuvre et de la dimension narrative qui caractérise cette prose? La narrativité d'un texte se résume-t-elle à la présence d'un récit qui vient le structurer? Des usages notionnels et des définitions restent de toute évidence à préciser.

* * *

L'omniprésence du narratif — dans nos pratiques artistiques, dans le discours quotidien — est un des lieux communs les plus prégnants, qu'il ne convient pas ici de contester. Fondateur des imaginaires et des croyances, mode d'échange entre les êtres, façon de saisir les transformations à travers le temps, le discours narratif structure l'esprit et le langage, donnant aux faits, aux circonstances, un mode d'inscription dans la mémoire humaine. On ne s'étonne guère, rétrospectivement, que ce type de discours ait à ce point fasciné les chercheurs du vingtième siècle, qui lui ont consacré une somme phénoménale d'hypothèses d'explication, de propositions de définition et de travaux d'analyse. De Vladimir Propp et sa typologie jusqu'aux cognitivistes et sociolinguistes, de Sigmund Freud jusqu'aux structuralistes, historiens et philosophes, nombre de

[3] « La conclusion est, comme dans toute fiction, une qualité douteuse, bien qu'elle soit ici rendue manifeste. Lorsque l'histoire ne progresse plus, ou lorsqu'elle tourne en rond, ou lorsque vous perdez l'intérêt du parcours, l'expérience de lecture de cette histoire prend fin. » (ma traduction)

[4] Pour une analyse attentive aux enjeux narratologiques de l'hyperfiction *Afternoon*, voir l'article de Walker (1999).

chercheurs ont tenté de saisir, à leur façon, ce qui était au fondement de cette modalité du langage entée sur la temporalité humaine et ce qui en faisait la singularité devant les autres modes de cognition plus paradigmatiques.

Les résultats de ces investigations parfois complémentaires, parfois contradictoires ont connu des fortunes variables, se distinguant ici par la mise au jour d'un trait déterminant (le travail lumineux de Paul Ricœur sur la temporalité), révélant là, après coup, des biais méthodologiques incommodants (une définition trop canonisante ou trop spécifique à une pratique artistique). La volonté de lever le brouillard conceptuel sur le narratif a souvent conduit à une multiplication des angles de saisie de ce phénomène langagier — en l'occurrence une multiplication des notions, des processus, des volets qui peuvent éclairer un aspect ou intervenir dans l'élaboration du récit: signalons, à titre d'exemple, les notions de fabula et de sujet [sjuzet] (héritées des formalistes russes), les actants, les narrateurs/ narrataires et les focalisateurs (Greimas, Genette et consorts), sans compter les correspondances imparfaites entre termes de langues différentes (plot, story, narrative/ intrigue, histoire, récit). Cette explosion terminologique, si elle témoigne bien d'une effervescence de la réflexion sur ce type de discours, n'a guère pris corps dans le discours commun, sinon dans celui des critiques littéraires qui ont adopté les outils les plus utiles et les plus loquaces (ceux de la narratologie genettienne notamment). C'est dire comment ce discours commun, le propos des gens qui n'ont de la littérature que l'expérience d'une lecture de détente, reste fondé de son côté sur les notions les plus générales: récit, histoire, personnage. Une telle appréhension du narratif, intuitive et usuelle, interfère constamment avec une analyse plus feuilletée du phénomène, en dépit du caractère scientifique associé au discours théorique sur le récit.

Il n'est pas rare, dans ce contexte, que l'on convoque des termes en fonction de leur acception commune; dans des analyses plus approfondies d'une œuvre ou d'une pratique se glissent ainsi des hiatus conceptuels, avec pour résultat une malheureuse ambiguïté théorique. Le cas le plus flagrant (qui m'occupera d'ailleurs ici) est celui de l'utilisation large du terme « récit ». Entendu fréquemment comme synonyme d'une œuvre en prose narrative (à l'instar de son quasi-équivalent anglais « narrative »), le récit est convoqué pour décrire des réalités qui ne lui correspondent que partiellement. Accusé de tous les maux en littérature contemporaine notamment — de son travestissement à son effacement, voire à sa disparition —, il est amené à assumer la charge tant du type discursif qui le fonde que des pratiques génériques qu'il caractérise. Cet usage transversal (ou, pour être plus cinglant, cet usage *vicieux*) du récit est à l'origine de caractérisations ou de réflexions impropres auquel il paraît important d'apporter un éclairage,

aussi modeste soit-il. Il ne s'agit pas ici de s'engager dans une démarche policière — ce que repousse également Marie-Laure Ryan dans son entrée « Narrative » du *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) —, mais bien de pousser l'effort de réflexion un peu plus loin que ne le propose Ryan, qui se rabat sur une *fuzzy-set hypothesis* pour tenter de concilier tous les usages du terme (*narrative* étant davantage plurivoque que peuvent l'être *récit* et *narratif* en français)[5]. L'exemple de l'hyperfiction *Afternon, a story*, présenté en tête d'article, illustre de façon explicite la nécessité de la relecture de termes et d'acceptions pourtant aussi communs que le récit et le narratif, sans pour autant s'abandonner à une vision floue et peu opératoire de ces notions.

En ce sens, ce texte est pour moi l'occasion de développer une proposition exploratoire, qui se présente en deux temps. La première étape consiste à prendre acte de la double dimension de ce que l'on désigne communément comme narratif, à savoir le récit et la narrativité. Ces deux notions, voisines mais distinctes, doivent donc être saisies dans leur champ de validité respectif; deux notions à définir, conjointement mais tout en les distinguant. À partir de quelques exemples, dans la continuité de cette présentation succincte de l'hypertexte de Michael Joyce, une tentative de différenciation sera opérée afin d'en arriver à une reformulation qui soit la moins ambiguë possible, comme il demeure difficile — et certainement incohérent — de détacher complètement ces notions. Des propositions avancées depuis quelques années pour définir les paramètres centraux du récit seront traversées afin de jeter un peu de lumière sur la confusion apportée par la proximité entre ces notions. Cette première étape vise donc à discriminer récit et narrativité, celle-ci étant définie en creux par rapport au récit qui sera replacé dans un usage plus strict que celui qu'on lui attribue dans le discours commun. C'est à partir de la question: « quelle histoire nous raconte-t-on dans cette œuvre ? » que nous aborderons cette mise en place initiale.

[5] « Should we design a definition that acts like a semantic police, excluding all "illegitimate" uses of the term "narrative", but also endangering its theoretical vitality, or should we bow to current fashion, and work out a definition that accepts all current interpretations, at the price of losing some crucial distinction between narrative and other forms or products of mental activity ? A compromise between these two possibilities is to regard narrative as a fuzzy set defined at the centre by a solid core of properties, but accepting various degrees of membership, depending on which properties a candidate displays. » (Ryan, 2005 : 345) (« Devrions-nous élaborer une définition qui agirait comme une police sémantique, laquelle exclurait tous les usages "illégitimes" du terme "narrative", et mettrait ainsi en danger sa vitalité comme notion théorique, ou devrions-nous suivre les tendances actuelles et travailler à une définition qui accepte toutes les interprétations courantes, au risque de perdre des nuances importantes entre le "narrative" et d'autres formes ou produits de l'activité mentale ? Un compromis entre ces deux possibilités consisterait à considérer le "narrative" comme un ensemble approximatif défini en son cœur par un sous-ensemble précis de propriétés, mais qui accepte différents degrés d'appartenance, selon les propriétés affichées par un aspirant à cette étiquette. » (ma traduction))

Le deuxième temps de cette exploration vise plus particulièrement à définir la notion de narrativité. Partant d'un reclassement du récit, nous tenterons de saisir l'idée maîtresse qui la sous-tend: mon hypothèse est que la narrativité se fonde sur la notion d'événement. Si l'on peut intuitivement associer les actions (qui sont au fondement du récit) à une conception large de l'événementialité, nous construirons plutôt cette définition contre le modèle commun de la représentation d'actions, au profit d'une perspective plus phénoménologique: le narratif se fonde sur le fait qu'il y a événement (et non sur un ensemble d'événements dénombrables). Cette mise en place générale conduira à identifier en fin de parcours trois ordres possibles d'événement qui puissent induire un caractère narratif à une œuvre: un événement intramondain (celui qui se conçoit le plus aisément); un événement discursif (qui agit comme une caution du discours); un événement opéral (où l'événement est un résultat du dispositif textuel ou artistique). L'objectif de cette deuxième étape est donc d'en arriver à une conception non pas scalaire de la narrativité (comme le propose Gerald Prince, notamment), laquelle permet d'en évaluer le degré de présence dans un texte, mais plutôt d'aborder la narrativité dans ses diverses manifestations et son rôle dans la construction d'une œuvre. La convocation (ou production) d'un événement irradiant au cœur de l'œuvre, comme prétexte permettant de *faire advenir*, constitue une lecture nouvelle du fait narratif, qui dépasse l'approche fonctionnelle du récit proposée par les héritiers du structuralisme et qui perçoit autrement le paradigme temporel avancé notamment par White et Ricœur.

RÉCIT ET NARRATIVITÉ: QUELLE HISTOIRE ?

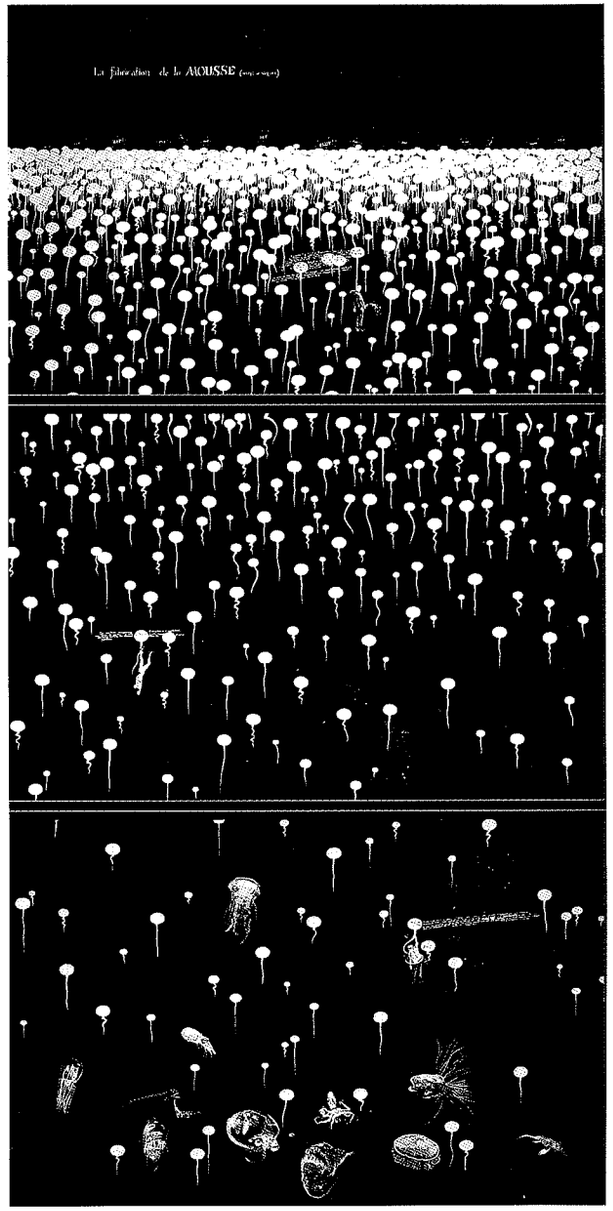
Si l'on considère généralement, en études littéraires, que le récit a été fortement mis à mal par les expérimentations des années 60 et 70 — en France, le Nouveau roman, et aux États-Unis le postmodernisme, sans compter les vagues textualistes dans une large part de l'Occident —, le discours contemporain sur la littérature tend à observer un « retour du récit » qui semble rassurer les lecteurs (et par là même les éditeurs). Retour à une prose plus limpide, mise en place d'une fiction qui ne fait pas de la transgression son principe directeur, plaisir renouvelé de la fabulation: ces caractéristiques couramment évoquées justifieraient donc un retour du *récit*. Étrange glissement, s'il en est un, que celui-ci — car, outre le sentiment de revenir à une littérature plus accessible, plus lisible, aucune de ces observations ne concerne véritablement la dimension narrative du texte. De la

même façon, le discours critique semble passer, des années 1970 à aujourd'hui, d'une critique du récit à un regard sur les conditions de possibilité du récit, comme le note bien Dominique Viart:

> les critiques portées envers l'aspect forcément simplificateur, falsificateur, arbitraire, convenu, conservateur... du récit ne sont pas caduques. Je dirais même qu'elles se sont paradoxalement aiguisées en perdant de leur radicalité théorique. Car celles-ci s'adressaient essentiellement au récit en soi alors que la mise en question s'attache maintenant à ce qui est en amont du récit. Derrière le récit pointe en effet ce qui le constitue, l'autorise, le suscite, le sollicite ou le permet. Depuis un goût le plus immédiat pour la fiction, déploiement d'imaginaire sans entrave, jusqu'au désir de se dire ou de se trouver: ce sont les représentations qui dirigent le récit. [...] Or ces systèmes de représentation ont vacillé à leur tour. (Viart, 1998: 12)

Si la fictionnalité et la narrativité sont intimement liées dans l'esprit des lecteurs, notamment par cette question fondamentale de la représentation (aujourd'hui soupçonnée), elles n'en sont pas moins des paramètres distincts de la pratique romanesque (pour prendre l'exemple du genre dominant). Le travail d'*apaisement* du style et des procédés formels, si l'on puit dire, qui caractérise les écritures contemporaines n'est assurément pas le gage d'un assujettissement du texte au modèle canonique du récit. Comment expliquer alors ce travestissement, dans le discours, du lisible sous l'étiquette du récit? Solution de facilité, très certainement, en raison de l'extension importante du terme — d'autant que le récit apparaît très souvent inapproprié pour décrire des pratiques artistiques actuelles. C'est là que se situe l'évidence d'un hiatus entre les objets et le discours qui tente de les saisir à partir de cette conception commune du récit. À l'appui de cette évidence sont ici présentés brièvement quelques exemples récents, dont le caractère problématique nous engage à une réflexion nouvelle sur le récit.

• Les fictions contemporaines se replient fréquemment sur la quotidienneté de la vie actuelle pour tenter d'exprimer ici un état d'être, là un malaise devant la perte d'identité (surmodernité), la difficulté de vivre au présent ou selon nos propres valeurs. C'est le contexte urbain, à l'instar de plusieurs productions artistiques actuelles, qui sert d'interface à ce malaise dans *Dare mo shiranai* (*Nobody Knows*) du cinéaste japonais Hirokazu Kore-eda. Rapportant une année de la vie de quatre enfants confinés dans leur appartement de Tokyo, le film se déroule dans l'attente du retour de Keiko, la mère partie en cavale (travail, amours), et de la prise en charge des enfants qu'elle devrait assumer. Laissés à eux-mêmes, plus ou moins occupants clandestins d'un minuscule appartement, ils



Sans Titre (la fabrication de la mousse), Gilles Barbier, 2005 - Gouache sur papier, 3 éléments : chacun 120 x 190 cm - Collection privée, Grèce ; Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

vivent au quotidien, en marge des autres enfants et de la société en général. Akira, l'aîné, tente de faire vivre, voire d'assurer la survie de son frère et de ses sœurs à défaut de pouvoir compter sur la présence d'une mère. Le film, calé sur quatre saisons vécues en compagnie des enfants, suit les conséquences d'une absence: accumulation des moments d'attente, des solutions de fortune pour manger et avoir un toit; transgression des règles imposées (les escapades hors du logis, notamment); construction chronologique, où les actions d'un jour trouvent une répercussion le lendemain. Ce quotidien se remplit d'anecdotes, de conflits typiquement anodins entre gamins et du franchissement des étapes de la croissance. Les transformations suivent le cours des jours, sans autre volonté perceptible d'une démonstration forte, de même que l'on imagine mal que cette mise en images du quotidien puisse se terminer — à moins d'un retour de la mère, à moins d'un bouleversement du délicat équilibre établi entre les quatre frères et sœurs. La relation d'une année de vie d'enfants de Tokyo refuse de se construire en un récit, mais pourtant engage les spectateurs dans leurs péripéties.

• Forte des expérimentations menées par le passé, de Diderot aux post-modernistes, la littérature actuelle n'hésite pas à refléter dans les œuvres le geste même de l'écriture – plus encore, à raconter qu'elles racontent (même parfois à raconter qu'elles ne racontent pas). Si l'on maintient sur la couverture du *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard la mention générique « roman » (visuel p. 22), la raison qui justifie telle décision ne réside certainement pas dans le lot de péripéties qu'affronte le protagoniste, un écrivain qui décide de s'approprier le conte des frères Grimm et de le réécrire – ou simplement de l'écrire[6]. Avec force ironie et clins d'œil, le narrateur tente de rendre une nouvelle version du conte, offrant quelques bifurcations (qui se révèlent des impasses), commentant le geste d'écriture et se posant comme un héros de l'étoffe du tailleur qu'il place en haute estime. S'il y a bien là une histoire avec rebondissements qui conduit au changement de statut du tailleur en un nouveau roi, elle se situe néanmoins à l'intérieur d'une première trame, celle de l'écrivain, qui n'est pas fortement marquée par des actions ou des aventures palpitantes. Construisant son œuvre, il commente, se met en valeur et propose quelques réflexions sur la littérature. L'intérêt de ce *roman* réside bien plutôt dans

[6] « Mieux vaut décidément que je m'en tienne à mon intention première. *Le Vaillant petit tailleur* sera le titre connu de chacun qui manquait à ma bibliographie. [...] Mais je constate que, faute d'un texte fondateur, le vaillant petit tailleur n'a pas accédé au rang de figure mythique à l'instar d'Œdipe, de Don Juan, de Faust et de quelques autres qui ne montraient pourtant pas autant de dispositions que lui. / C'est le texte fondateur de cette épopée appelée à se déployer comme un songe infini dans l'imaginaire individuel et collectif que, modestement, suspendant pour de longs mois, des années peut-être, le travail toujours en cours de mon œuvre acharnée, je me propose de donner au monde. » (Chevillard, 2003 : 19)

le geste même de la reprise d'un conte connu, dans le discours tenu par le narrateur et dans son exploitation d'une trame narrative qui n'est pas sienne.

• Si l'on maintient aujourd'hui l'association de la possibilité narrative de la photographie à ce que Henri Cartier-Bresson nommait le « moment décisif », il reste néanmoins difficile de faire entrer tout récit émanant d'une épreuve argentique dans la logique de l'instantané. Cette conception centrée sur la capture d'un moment critique, d'une situation *éloquente* n'est pas pour autant dépassée: elle supporte admirablement la dynamique du reportage, qui persiste dans la presse écrite (alors que le medium télévisuel a pour sa part dilué cette instantanéité dans une séquence vidéo). On observera également aujourd'hui un travail sur la forme du cliché photographique pour tenter d'exploiter la mise en récit des images — un allongement du temps d'exposition, pour saisir le déplacement, une séquentialisation des photos qui redonne (ou imprime) un mouvement aux sujets représentés... Ce n'est pourtant pas ces procédés qui me font convoquer ici la production photographique d'une Lynne Cohen[7]. Refusant la posture du moment décisif au profit de celle de l'« objet trouvé » (Cohen et Thomas, 2001: 24), cette photographe a comme sujets de prédilection des lieux: clubs d'hommes, salles de cours, établissements thermaux..., dont le caractère artificiel et inhumain, de prime abord, déconcerte les spectateurs. Marquées par le vide et l'absence de tout être humain, ces images pourraient d'emblée être associées à une conception documentaire ou factuelle de la photographie: saisissant l'architecture, les modes, les formes, elles semblent capturer ce qui n'est pas vivant, ce qui nie le mouvement. Pourtant, comme le laissent voir ses photographies plus récentes de laboratoires et d'installations militaires, les lieux représentés se situent toujours à la frontière du récit, sans jamais cependant y parvenir: une salle de cours (p.108 - la photo *Salle de cours 1990*) qui présente un tableau des grades militaires de l'Europe centrale, au bas duquel traîne une petite mallette (oubliée? par le professeur ou l'étudiant? un laboratoire (p.95) hétéroclite, figurant un bain-douche, un mannequin illustrant la circulation sanguine, un Macintosh SE et l'ombre intrigante d'un squelette suspendu à une structure inconnue; une installation militaire (p.101 - la photo *Installation militaire 1998*) (voir ici ces visuels p.29), qui place le photographe dans la mire d'un chariot installé sur un rail, où trône un mannequin prêt à subir une expérience (pour ne pas dire une torture)... Ces lieux, souvent révélateurs du comportement humain (par les choix de modelage de l'espace disponible), sont particulièrement chargés: « camouflant les histoires invrai-

[7] Pour un aperçu de cette production, voir notamment son site : http://www.lynne-cohen.com. Les photographies évoquées dans ce texte sont toutes reproduites dans le catalogue de l'exposition *No Man's Land* (les numéros de pages renvoient à Cohen et Thomas, 2001). Trois reproductions ont été jointes à ce texte, courtoisie de la photographe. Je tiens ici à la remercier vivement de sa collaboration.

semblables [que les photos] semblent raconter » (28), ils offrent au spectateur de s'investir dans la *lecture* des images, notamment en y « décel[ant] un indice d'une activité qui vient de se terminer ou s'apprête à commencer » (26). C'est sur le mode de la virtualité que le narratif opère dans l'œuvre photographique de Cohen.

On le voit: ces pratiques artistiques échappent toutes à leur saisie par l'étiquette du récit. Effacement de l'intrigue, déplacement de la représentation, virtualisation des possibilités de mise en récit: la désignation intuitive de ces œuvres comme étant porteuses de récits paraît, après un bref examen, plutôt insatisfaisante. Devant ce constat, il importe de s'interroger sur les présupposés qui agissent dans notre compréhension et notre usage des termes de récit et de narrativité. Confrontés à des exemples aussi dérangeants, nous pourrions être tentés de suivre Flaubert lorsqu'il disait qu'avec *Madame Bovary* il visait l'idéal d'un « livre sur rien ». Dans sa correspondance avec Louise Colet (16 janvier 1852), il dit vouloir en arriver à « un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » Si, partant d'un fait divers, Flaubert reconnaît qu'il ne donne pas au roman, avec *Madame Bovary*, l'occasion de se développer autour d'un drame ou d'une question forte — en produisant une œuvre avec une portée, avec une signification déterminante par les sujets qu'elle met en scène et les actions qui animent les personnages —, les artistes contemporains poussent ce déplacement encore plus loin. Non seulement ils évacuent la pertinence du récit qui est au fondement de l'œuvre, mais en outre ils fragilisent, voire déconstruisent ce récit: ces productions artistiques ne racontent rien (au sens fort du récit) et, plus encore, elles refusent de se plier au modèle du récit. Une telle façon d'envisager ces œuvres, par les écueils qu'elle rencontre, appelle un questionnement des notions de récit et de narrativité.

Si d'emblée la question « quelle histoire nous raconte-t-on dans ces œuvres ? » nous vient à l'esprit en abordant les trois exemples cités plus haut, une question corollaire est bien celle de la définition du récit. Présentée, dans un dictionnaire de la langue, comme une relation (orale ou écrite) de faits (vrais ou imaginaires), cette définition gagne en fait très peu en précision dans les ouvrages théoriques sur le sujet. Deux tendances peuvent aisément y être identifiées, la première favorisant une définition synthétique, la seconde disséquant les composantes du récit. La première convoque généralement l'idée d'une représentation d'actions, s'inspirant notamment de la *Poétique* d'Aristote (comme le rappellent Molino et Lafhail-Molino (2003)) : « représenter des êtres agissants ». Cette représentation, à la fois processus et résultat, est au fondement de la proposition de Gerald Prince dans son *Dictionary of Narratology* (2003):

« The representation (as product and process, object and act, structure and structuration) of one or more real or fictive events communicated by one, two, or several (more or less overt) narrators to one, two or of several (more or less overt) narratees[8]. » (entrée « Narrative »; 58). La définition avancée par Prince tente de faire la part belle à une série de manifestations et de processus sous-tendus par le terme « récit » — à l'exemple de l'entrée « Narrative » dans le *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), où toutefois Marie-Laure Ryan ne se résout pas à tenter une définition unique, piégée par les propositions diverses, par les perspectives multiples (et donc par des définitions contradictoires). La perspective retenue, dans cette tendance, permet généralement de saisir la fonction globale du récit, à savoir cette combinaison d'êtres et d'actions, comme le résument Molino et Lafhail-Molino, « le récit met[tant] en scène des personnages et une histoire » (2003: 22).

Le foisonnement signalé par Ryan est (partiellement) pris en charge par les définitions de la deuxième tendance: on y sérialise les éléments entrant dans la production du récit. La proposition de Gérard Genette est probablement la plus notoire. Elle se construit à partir des acquis du structuralisme (récupérant par exemple les avancées d'un Bremond et d'un Greimas, l'un du côté des interrelations de rôles au cours de l'action, l'autre dans sa prise en considération des effets textuels de cette dimension actantielle) pour en venir à une identification de trois composantes du texte narratif. Il propose « de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (1972: 72). Genette isole donc la matière événementielle (l'histoire, comme enchaînement chronologique de faits pouvant être liés de façon causale) de l'instance qui supporte le discours (le narrateur, comme moteur de la narration), cette mise en discours d'une matière produisant un récit, résultante de l'appropriation d'une séquence chronologique et de sa mise en intrigue[9]. Cette interaction de trois éléments, simple complexification de la *relation de faits* du

[8] « La représentation (tant comme résultat que processus, tant objet qu'acte, tant structure que structuration) d'un ou de plusieurs événements réels ou fictifs rapportés par un, deux ou plusieurs narrateurs (plus ou moins explicites) à un, deux ou plusieurs narrataires (plus ou moins explicites). » (ma traduction)

[9] Paul Ricœur résume cette appropriation (en retirant la connotation transformationnelle) en parlant de la conjonction d'une dimension séquentielle et d'une dimension configurationnelle, « trait universel de tout récit » (1980 : 41).

dictionnaire Le Robert, s'inscrit dans une démarche clairement axée sur la production du récit et sur son fonctionnement énonciatif.

Cette double tendance éclaire bien différents volets de la question complexe de la définition du récit (sans même couvrir toutes les perspectives actuellement développées pour tenter de le saisir). Afin de proposer une relecture balisée de cette notion, en fonction de sa différenciation par rapport à la narrativité, je propose d'entendre ici le récit comme la forme réalisée de la narrativité, comme la modalité concrète de celle-ci (pour laquelle je tenterai, dans un deuxième temps, d'avancer une définition spécifique). Reprenant le sens attribué au terme par Genette, le récit correspondrait au texte lui-même, dans sa structuration et ses caractéristiques. S'il est l'incarnation de la narrativité, le récit doit être saisi dans les règles qui régissent cette forme, dans ses conditions minimales de réalisation. Dans le but d'explorer cette conception fonctionnelle (et stricte) du récit, quelques paramètres seront discutés, à la lumière des exemples proposés plus haut — qui se révéleront paradoxalement éclairants.

Si l'on parle d'un récit, c'est qu'il se passe quelque chose. Cette caractérisation fondée sur l'**action** est couramment convoquée dans la pédagogie des formes narratives (en reprise des principes énoncés par Greimas, notamment): le récit est le support d'une modification d'état (l'état final étant différent de l'état initial). Il y a donc nécessité d'une perturbation à résoudre par une série d'interventions, d'actions qui soient opératoires dans l'achèvement de la transformation. Selon une définition aussi minimale de l'action, nul problème à voir un récit dans *Dare mo shiranai*: une action granulée, répandue au fil des jours, permet le passage de la vie naïve des enfants à une vie plus consciente (par l'apprentissage des réalités du monde, par la chute dramatique de la petite Yuki). Il apparaît déjà plus difficile de saisir ce qui se passe dans *Le vaillant petit tailleur*, en raison de la dimension discursive et réflexive de l'action de premier niveau. D'une certaine façon, par ce travail de l'intériorité qui ne semble pas ancré dans une intrigue, on se rapproche en quelque sorte de ce que Monika Fludernik désigne comme l'*experientiality*, qu'elle résume comme la « quasi-mimetic evocation of "real-life" experience[10] » (2005: 155). Cette notion renvoie à une compréhension différente des récits, dont la dimension centrale de l'intrigue est reconsidérée au profit d'une prise en compte de l'expérience même de narration (dans ce qu'elle suscite cognitivement et émotionnellement). Le discours, selon ce point de vue, rendrait compte du récit mental du narrateur, déclassant du coup

[10] « l'évocation quasi mimétique d'une expérience de la "vie réelle" » (ma traduction).

l'action comme principe structurant et l'intrigue qui l'intègre dans le schéma narratif. Si l'on associe d'emblée cette dimension de l'*experientiality* aux œuvres davantage psychologiques, au *stream of consciousness* romanesque au XX^e^ siècle, elle apparaît tout aussi révélatrice de la dynamique en place dans un roman qui perturbe volontairement les conventions de la représentation (certains diraient: un roman postmoderne) comme *Le vaillant petit tailleur.*

Un tel déplacement, où l'importance de l'intrigue est relativisée, met bien en évidence le caractère fondamental des rapports existant entre les différentes actions, entendues au sens large (et que Ryan (1991) classifie en *happenings*, *actions* et *moves;* j'y reviendrai). Ces rapports relèvent de ce qu'on nomme la **téléologie**, qui correspond à la concrétisation forte de la dimension configurationnelle évoquée par Ricœur — ou encore à la causalité érigée en système. La construction d'un discours, ici un récit, en fonction de sa finalité (qui correspond parfois à la fin narrative) entraîne donc un tissage serré des actions rapportées et de leur transmission: l'efficacité du récit, son intrigue, son intérêt — sa *racontabilité* (*tellability*, selon le terme de Ryan[11]) — en dépendent intimement. Comment comprendre alors la logique d'enchaînement et la cohérence de ces « histoires camouflées » derrière les photos de Lynne Cohen ? Si l'on postule une possibilité narrative autour de ces images, c'est souvent en raison d'une causalité implicite liée à un objet, une ombre, un vide qu'on cherche, comme spectateurs, à combler. Mais de là à reconstituer toute une chaîne de causalité (fondatrice d'un récit entier), il y a un gouffre qu'on ne saurait franchir. Une telle chaîne semble courir dans *Dare mo shiranai*, mais les maillons pourraient ici simplement être agencés par le destin, le hasard ou la fortune, selon le nom qu'on prête à cette force

[11] « The study of what makes a narrative successful involves two components : the rhetorical, or performantial component, which focuses on the discourse features through which narrators display storyworld in a way that invites audiences to respond emotionally, intellectually, or aesthetically; and the tellability component, which focuses on the discourse-independent features that predict such responses. Tellability involves a wide variety of principles: context-specific and context-free; culture-relative and universal; semantic and pragmatic. Moreover, tellability can be concentrated in a single, precisely identifiable feature — the point of the text, such as the punch line or the piece of information wanted by the hearer — or it can be the effect of properties that operate throughout the narrative, structuring interest in the story as a sequence of peaks and valleys. » (Ryan, 2005 : 590) (« L'évaluation de la réussite d'un "narrative" comporte deux paramètres : le paramètre rhétorique ou performatif, qui s'intéresse aux caractéristiques discursives par lesquelles les narrateurs représentent des mondes de façon à susciter des réactions émotives, intellectuelles ou esthétiques chez les lecteurs ; et le paramètre de la racontabilité, qui repose sur les caractéristiques non discursives qui encadrent ces réactions. La racontabilité appelle une variété de principes, liés ou non au contexte, propres à une culture ou universels, sémantiques ou pragmatiques. Plus encore, elle peut reposer sur une seule caractéristique, précisément identifiable — l'objet du texte, comme la ligne finale ou l'information recherchée par le récepteur — ou elle peut être s'expliquer par la présence de procédés présents tout au long du "narrative", maintenant l'intérêt de l'histoire par une séquence de hauts et de bas » (ma traduction).)

agissante. Les actions s'imbriquant les unes dans les autres défilent plutôt librement, conséquence de la quotidienneté qui n'a guère la puissance d'une intrigue. Il existe sans nul doute des rebondissements qui ponctuent le film, des moments de tension qui lui donnent sa force (*peaks and valleys*, comme le formule Ryan), mais la force de cette œuvre réside sûrement dans son refus de se clore, et donc de se libérer de la contrainte téléologique.

Une telle modulation de l'acception commune de l'intrigue — qui doit habituellement nous tenir en haleine pour nous conduire, *in fine*, à une résolution apaisante — apparaît ici plutôt troublante. La mise en intrigue, l'*emplotment* (pour reprendre le terme de Hayden White), qui permet la transmutation d'un ensemble de faits, d'actions localisées en une histoire (ayant un début, un développement et une fin), se voit bien malmenée. C'est donc à la conduite conventionnelle de l'action à travers un récit que s'attaquent ces œuvres, et pas nécessairement à leur dimension téléologique: la finalité de représentations comme celles de Cohen ou de Kore-eda ne réside justement pas dans un achèvement narratif libérateur d'une tension, mais dans la démonstration d'une impossibilité de sa résolution[12]. Les photos veulent améliorer l'acuité du regard dans la saisie des comportements humains (qui sont temporellement en amont ou en aval des lieux capturés); la quotidienneté reflétée par le film est insoumise à une vectorialité comme celle que développe le récit. Le principe auquel semblent se soumettre ces deux productions artistiques est bien celui de la **temporalité**, si cher à Paul Ricœur dans son exploration des possibilités et enjeux du récit. Renoncer à la temporalité serait renoncer à ce qu'il se passe quelque chose, à ne plus envisager un avant et un après. Il semble bien y avoir là, dans les rapports entre temporalité et téléologie (entre temporalité et action), tout le jeu nécessaire à la sortie hors du récit d'une œuvre, mais sans pour autant quitter le domaine du narratif. Prenant le contrepied de Ricœur, qui distingue le rejet de la chronologie (comme structuration des actions dans une œuvre) du rejet (impossible) de la configuration propre à tout récit (1984: 50-51), je dirai que ces œuvres tendent à évacuer la causalité pour retourner au régime fondamental de l'avant-après, qui est le mode de structuration primaire de la psyché humaine. En préférant la succession temporelle neutre, elles semblent se jouer du sophisme *post hoc, ergo propter hoc* (à la suite de cela, donc à cause de cela): ce n'est pas parce que les actions se suivent qu'elles sont déterminées l'une par l'autre, mais tout à la fois ces œuvres sont aussi partie prenante de ce sophisme: les actions peuvent se suivre et simplement s'enchaîner les unes aux autres. C'est dire que la temporalité est ici perçue dans son aspect productif plutôt

[12] Sur la question de la terminaison du récit, voir la synthèse qu'en propose Paul Ricœur (1984 : 40-58).

que structurant: inscrivant les actions dans une succession simple, elle permet de contourner la configuration (par la quotidienneté, par l'amont et l'aval) au profit d'une représentation éclatée dans sa portée, dans sa signification — dans sa totalité signifiante, ici repoussée dans une virtualité que le lecteur pourra choisir d'investir et d'actualiser, si ses repères conventionnels ne sont pas trop bouleversés.

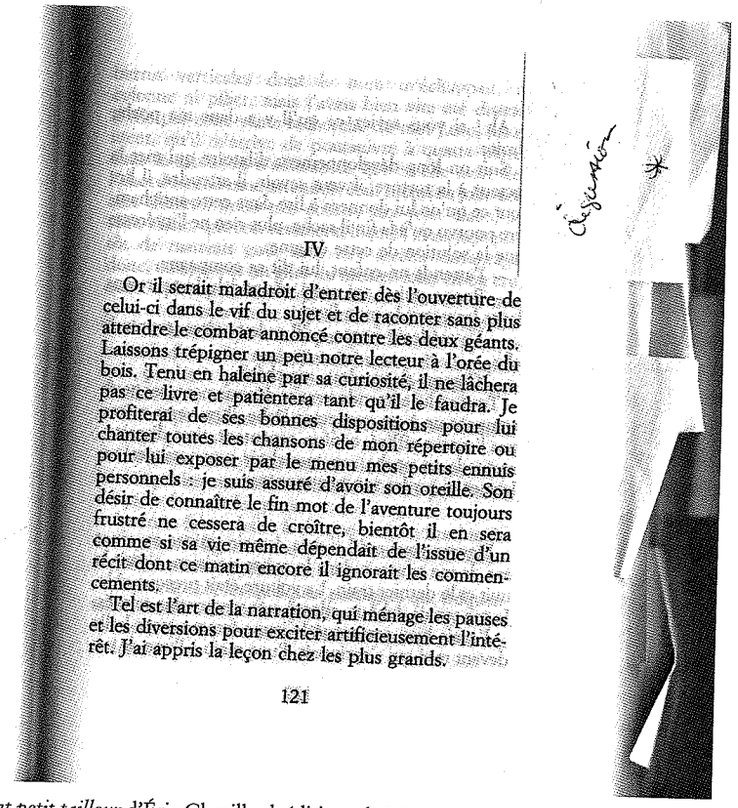
À ces trois paramètres extrêmement prégnants dans la compréhension du récit s'en ajoutent deux autres qui passent trop souvent inaperçus, qui les accompagnent sans nécessairement être identifiés. Il m'apparaît pourtant utile de les signaler, dans l'horizon d'une définition plus fonctionnelle de la narrativité (en deuxième partie). Le premier paramètre est celui de la **voix** narrative. Dimension considérablement étudiée dans les dernières années en littérature[13] et interrogée par les spécialistes du cinéma, la voix réfère à la mise en parole du récit par une instance intermédiaire, le narrateur, qui s'inscrit à l'intérieur du monde représenté. Ce qui me paraît intéressant ici, ce n'est pas tant l'incarnation de cette voix que son existence même: le récit doit être pris en charge à l'intérieur même du discours, que ce soit par un être suprême (un calque de l'Auteur, et non un dieu...) ou par un personnage impliqué dans la diégèse. Le sous-entendu de cette affirmation est évidemment qu'un récit ne se raconte pas tout seul, qu'il ne se raconte pas par lui-même. C'est là l'argument de base du *Vaillant petit tailleur*, mobilisé dans la fiction proposée et exemplifié par le *récit* de premier niveau: un écrivain, qui considère que personne n'est vu attribuer officiellement la paternité du conte, décide de le prendre à sa charge, de l'écrire, de le raconter de nouveau. Le roman exacerbe donc le geste d'énonciation: démonstration démesurée, voire grotesque de la posture de l'écrivain; digressions manifestes et soulignées fortement; posture métatextuelle, où le commentaire sur l'œuvre se mêle au roman dans le cours même d'une phrase:

> Maintenant que le temps a passé, en me retournant sur l'œuvre accomplie, je crois pouvoir dire sans vantardise que je n'ai pas démérité. Le récit a gagné en densité, en profondeur, il n'a rien perdu de sa vivacité, sans doute est-il même plus enlevé ainsi, sinon aussi enjoué que son malicieux héros, lequel en riant à belles dents rouvre grand sa porte et nous invite à entrer./ Comment refuser ?/ La commère pressée de réaliser une vente qui s'annonce fameuse se rue à l'intérieur. (2003: 35-36)

Voix théâtralisée, cette narration romanesque multiplie les traces d'une instance qui endosse le discours narratif de l'intérieur de la fiction.

Cette relation entre la représentation et le sujet percevant est tout autre dans le cas de la photographie. Résultat d'une perception, d'une *focalisation* (pour

[13] Voir notamment les travaux de Dominique Rabaté.



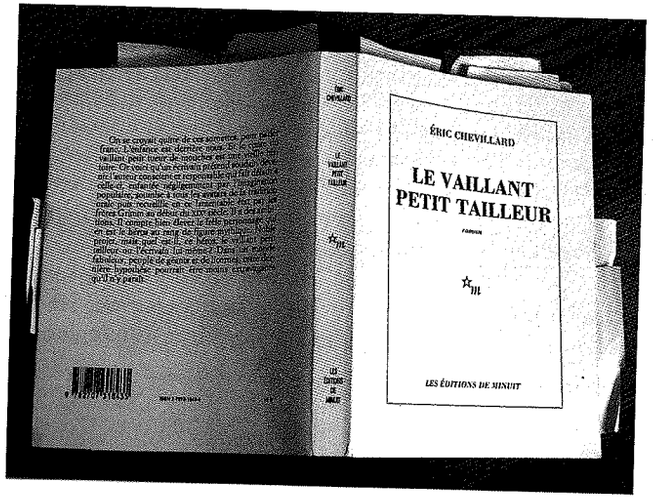
IV

Or il serait maladroit d'entrer dès l'ouverture de celui-ci dans le vif du sujet et de raconter sans plus attendre le combat annoncé contre les deux géants. Laissons trépigner un peu notre lecteur à l'orée du bois. Tenu en haleine par sa curiosité, il ne lâchera pas ce livre et patientera tant qu'il le faudra. Je profiterai de ses bonnes dispositions pour lui chanter toutes les chansons de mon répertoire ou pour lui exposer par le menu mes petits ennuis personnels : je suis assuré d'avoir son oreille. Son désir de connaître le fin mot de l'aventure toujours frustré ne cessera de croître, bientôt il en sera comme si sa vie même dépendait de l'issue d'un récit dont ce matin encore il ignorait les commencements.

Tel est l'art de la narration, qui ménage les pauses et les diversions pour exciter artificieusement l'intérêt. J'ai appris la leçon chez les plus grands.

121

Le Vaillant petit tailleur d'Éric Chevillard, éditions de Minuit, p.121



remettre un terme commun en narratologie littéraire), l'image photographique témoigne constamment de cette énonciation, de cette capture qui est rendue sous la forme d'une image singulière. D'une certaine façon, la photographie se rapproche beaucoup du cinéma par cette question du point de vue sur un objet, discipline où s'est développé un discours théorique substantiel sur ces problématiques de perception, de prise en charge. Rappelant la distinction établie par André Gaudreault entre *monstration* et *narration*, Roger Odin postule que celle-ci ne rend pas compte du geste de mise en récit du cinéma, de ce qu'il nomme *narrativisation* (qui se caractérise « par l'inscription des mouvements dans le registre des actions et par la production d'un sentiment de narrativité » (2000: 32)) — il en vient donc à distinguer trois types d'instances: narrativiseur, monstrateur et narrateur. Cette trichotomie, utile pour saisir les récits cinématographiques en plusieurs plans, apparaît superflue pour la photographie, qui constitue en fait un énoncé en un seul plan; je retiens néanmoins cette idée du monstrateur qui, dans l'univers du cinéma, « lors du tournage, procède à la mise en boîte des plans » (Odin, 2000: 26). Incarnation du regard, ce monstrateur pourtant hors champ paraît parfois extrêmement présent dans les œuvres de Lynne Cohen: dans cette installation militaire où la caméra est au bout du rail, dans cette autre (p. 98) où la lumière éclairant la pièce semble jaillir de l'arrière de la photographe, dans un stand de tir de la police (p. 57) où la caméra joue presque du barillet avant d'être déclenchée. Cette inscription du regard dans la photo, en creux mais de façon sensible, témoigne d'une participation à la représentation, d'une implication dans l'établissement des conditions minimales à l'éclosion de bribes narratives. La question de la voix, si langagièrement définie en littérature, dérive vers la question du point de vue (tout aussi prégnante en narratologie) lorsque vient le temps de rendre compte de la dynamique perceptuelle en photographie.

Le dernier paramètre implicite dans la caractérisation d'un récit est celui de l'assignation, du **sujet** impliqué dans les actions. Rares sont les œuvres littéraires où cette variable est significativement problématisée: même dans des textes allégoriques, un sujet s'inscrit dans une série d'actions, quelle que soit sa nature — puisque l'allégorie est justement la transposition d'un sujet humain en une autre entité (animal, etc.) ou, à l'inverse, une notion abstraite placée dans un schéma d'actions propre à un sujet humain. C'est davantage dans les productions cinématographiques[14] et en photographie que cette assignation des actions peut paraître problématique. Dans les photos de Lynne Cohen, aucun sujet humain ni même vivant n'est représenté; au mieux, des mannequins (ou pièces de mannequin)

[14] Pourtant, même des docufictions comme *Microcosmos* (Nuridsany et Pérennou, 1996) sont centrées sur des sujets.

ajoutent un visage anthropomorphe à ces lieux dénués de toute vie. Pourtant, malgré cette absence, bien des éléments appellent une présence humaine qui pourrait se manifester: la valise oubliée dans la salle de cours, nombre de sièges (dans des bureaux, dans des établissements thermaux), des outils dans des laboratoires — sans compter des inscriptions (« PLAY AT YOUR OWN [RISK] » dans un jeu de guerre (p.65)) et une fenêtre, laissant voir des arbres, où pourrait se perdre le regard d'une personne qui se trouverait dans ce laboratoire très froid (p.110 - voir p.29 la photo *Laboratoire 1999*). La virtualité d'un récit dans ces photographies réside dans l'imminence d'une action, que rend possible la projection d'un sujet dans ces lieux pourtant vides, au moment de la capture de l'image, d'une quelconque présence humaine.

Action, téléologie, temporalité, voix, sujet: ces cinq paramètres définissent le récit et lui permettent de se réaliser. Un sujet impliqué dans des actions dont l'ordonnancement (temporel et configurationnel) est rapporté par une instance interne de la fiction: voilà une façon de synthétiser, sûrement à l'excès, le balisage du récit. Autant de paramètres, on l'a vu, qui peuvent être questionnés, modulés, pervertis par des œuvres artistiques. La résultante sera souvent que le lecteur, le spectateur s'interrogera sur la présence du récit: fuit-il lorsqu'on tente de le reconstituer? semble-t-il aporétique? ses mécanismes sont-ils sauvagement exposés à la vue? obéit-il à une logique autre que celle de l'intrigue? Les témoignages fréquents de ces questionnements à l'abord d'œuvres contemporaines — des questionnements, et parfois même des signes de désarroi ou de déroute — illustrent bien le caractère déphasé du terme « récit » pour désigner ces productions artistiques. Néanmoins, il reste souvent difficile d'abdiquer à leur reconnaître une analogie avec le récit, de ressentir à leur contact, pour reprendre la formule d'Odin, un *sentiment de narrativité*. Il apparaît utile, au terme de ce balisage du récit comme pratique, de s'interroger à présent sur la définition de la narrativité et de son opérativité dans la description de certaines œuvres actuelles.

LA NARRATIVITÉ: UN RÉCIT MINIMAL OU UN RETOUR À L'ÉVÉNEMENTIALITÉ?

Bien souvent, la notion de narrativité, dans le discours commun, est utilisée comme un synonyme de récit (ou sinon un terme tellement rapproché que l'un renvoie à l'autre: la « narrativité d'un texte » évoque le fait que celui-ci soit un récit, et inversement). L'examen de quelques propositions de définition du terme est assez saisissant: si les chercheurs anglo-saxons affrontent la difficulté que représente cette entreprise, les chercheurs du domaine francophone semblent la

prendre pour acquis, tant la notion est généralement confondue avec le récit[15] ou carrément ignorée par les ouvrages théoriques et les dictionnaires de termes littéraires[16]. La parenté intimement inscrite dans la racine des mots, du côté de l'anglais, pour désigner la caractéristique du discours et sa réalisation (*narrativity* et *narrative*) explique peut-être le passage commun de l'un à l'autre, alors que l'étiquette du *récit* semble appeler moins fortement celle, plus rare en effet, de *narrativité* — même si toutes deux sont constamment confondues. Pourquoi donc cette notion supplémentaire? Comment la justifie-t-on?

L'approche de la question est très généralement celle d'une distinction entre la narrativité comme type du texte[17] et comme variable discursive de ce texte. Gerald Prince a été l'un des premiers à s'aventurer dans cette voie. Son *Dictionary of Narratology* témoigne de cette double acception du terme: « The set of properties characterizing narrative and distinguishing it from nonnarrative; the formal and contextual features making a (narrative) text more or less narrative, as it were[18]. » (Prince, 2003:65) Cette fracture est constamment répercutée par différents théoriciens, à commencer par lui-même, qui la reprend dans l'entrée « Narrativity » du *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005: 387-388), où il oppose « the quality of being narrative » (pouvant être évaluée par différentes propriétés, comme l'ordonnancement temporel des actions) et « the set of optional features that make narrative more prototypically narrative-like[19] ». Dans le but de distinguer ces deux

[15] Ainsi l'entrée « narrativité » du *Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours* de Louis Armantier élude-t-elle la question en renvoyant à la définition proposée par Mieke Bal en ouverture de *Narratologie*, où elle mentionne que la narrativité « est la manière dont le texte se laisse décoder comme narratif. Ainsi on peut dire que la narrativité est déterminée par les relations entre le texte narratif, le récit et l'histoire » (1986 : 211).

[16] Les exceptions sont désarçonnantes. S'interrogeant sur les « conditions prérequises et *sine qua non* pour qu'un objet soit narratif », Gérard-Denis Farcy en vient à postuler que « tout comme il y a plusieurs narratologies, il y a plusieurs narrativités », après quoi il opère cet étonnant glissement entre genre et type discursif : « Mais curieusement, la narratologie *stricto sensu* n'a guère revendiqué la sienne qui est pourtant évidente. On aurait aimé qu'elle nous dise noir sur blanc qu'il s'agit de la spécificité du roman, basée sur les relations entre histoire, narration et récit, et sur un jeu complexe de modalités. » (1991 : 71)

[17] C'est là également le point de départ d'une proposition de définition de la narrativité, celle de Greimas et Courtés dans leur Dictionnaire raisonné de la théorie du langage / Sémiotique. Partant de l'idée d'une propriété du discours qui permet la distinction entre les discours narratifs et les discours non narratifs, ils dérivent rapidement vers la caractérisation de ce discours narratif (questions énonciatives, types de structures présentes dans un texte). Le point de chute est néanmoins étonnant, la narrativité étant ramenée à sa fonction fondamentale de la production du sens : « Dans le projet sémiotique, qui est le nôtre, la narrativité généralisée — libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits — est considérée comme le principe organisateur de tout discours. » (1979 : 249)

[18] « L'ensemble des caractéristiques définissant le "narrative" et le distinguant du "nonnarrative" ; les traits formels et contextuels qui rendent un texte (narratif) plus ou moins narratif » (ma traduction).

[19] « le fait d'être narratif » ; « l'ensemble des caractéristiques facultatives permettant au "narrative" de s'apparenter au modèle narratif » (ma traduction, aussi imparfaite soit-elle).

dimensions, on associe fréquemment le terme *narrativehood* au premier sens, alors que *narrativity* est réservé au second; le premier « is usually considered a matter of kind (texts are narrative or they are not) », et le second « a matter of degree », certains récits pouvant être plus narratifs que d'autres. Parmi les facteurs permettant l'évaluation de ce degré de narrativité, on mentionne la présence d'un récit qui représente un tout constitué de situations interreliées, lequel repose sur un conflit ayant une signification du point de vue humain. Ce modèle dichotomique est repris par David Herman, dont la perspective sémio-cognitiviste semble compatible avec une telle lecture de la narrativité[20]. Il rappelle par ailleurs la distinction établie entre la racontabilité (*tellability*) et la narrativité (dans son acception scalaire), la première s'attardant aux configurations de faits et la seconde aux séquences intégrant ces configurations de faits. On notera ici que la narrativité est déjà intuitivement rattachée au mouvement d'ensemble d'un récit.

De cette double définition quelque peu embarrassante (et peu opératoire, les deux dimensions s'appellant l'une l'autre), Marie-Laure Ryan tente de se déprendre en proposant plutôt une conception modale de la narrativité. Elle ouvre la réflexion en conclusion de son ouvrage *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, où elle propose de distinguer la narrativité littérale et la narrativité figurée (1991: 265-266), bien qu'à partir du seul cas de la narrativité textuelle. Elle revient sur cette proposition — et sur cette restriction médiatique — dans un article (1992) où elle décline un feuilleté d'une douzaine de modalités possibles de la narrativité, dont *simple, complex, braided, diluted, embryonic, underlying, defeered...* Elle observe d'entrée de jeu la conception restrictive de la narrativité, qui postulait un narrateur racontant (donc un texte et une instance énonciatrice fictionnalisée), pour se retourner vers une conception plus ouverte, où la narrativité serait guidée par trois principes: la mise en place d'un monde (et de personnages l'habitant); l'occurrence de changements d'état impliquant des actions inscrites dans une séquence temporelle; et la possibilité de l'identification d'un réseau de buts, de relations causales et de motivations qui assurent la cohérence de l'intrigue. L'exploration des modes identifiés conduit

[20] « capturing the difference between narratives and stereotyped sequences of events or scripts is tantamount to defining *narrativehood*, or what makes a story a story. Capturing the variable quality of this contrast - that is, accounting for the way different kinds of narratives orient themselves differently toward stereotyped sequences of actions and events - is tantamount to defining *narrativity*, or how readily a narrative can be processed as a narrative. » (2002 : 86) (« saisir ce qui différencie les "narratives" et les séquences stéréotypées d'événements ou scripts correspond à peu de choses près à définir la "narrativehood", soit ce qui fait qu'une histoire est une histoire [traduction approximative, en raison de la connotation des termes]. Saisir la variabilité de ce contraste - c'est-à-dire prendre en considération comment différents types de "narratives" se distinguent des séquences stéréotypées d'actions et d'événements — correspond à peu de choses près à définir la "narrativity", soit comment d'emblée un "narrative" peut être perçu comme un "narrative" » (ma traduction).)

rapidement à constater qu'il ne s'agit pas de types de narrativité, mais plutôt d'usages, de types de réalisation du récit: Ryan reconnaît la dimension formelle de cette catégorisation, mais leur accole également une portée phénoménologique, où est pris en compte le regard du lecteur à travers le récit. Il n'en reste pas moins que cette proposition de Ryan projette une conception de la narrativité calquée sur la réalisation textuelle que constitue le récit — ce dont témoigne la sous-catégorisation avancée en conclusion, celle distinguant les modalités qui proposent une « full realization of narrativity » de celles qui impliquent « a deficient manifestation ».

Ce qui émerge de cette traversée terminologique, c'est bien à quel point la conception de l'intrigue reste fortement ancrée dans le discours portant sur toute manifestation narrative. Le détachement par rapport au récit, par rapport à ses paramètres définitionnels reste des plus minimal, comme si *récit* et *narrativité* se recouvraient parfaitement, comme si l'engagement dans une proposition de type narratif suffisait à y reconnaître un récit, comme si cet engagement ne pouvait se réaliser en dehors de ce qui est formalisé comme un récit. Dans sa « relecture » de la notion de narrativité, Gerald Prince en vient à le dire explicitement: « What narrativity seems primarily linked to is general narrative configuration (as opposed to specific thematic traits, contextual pointedness, or textual value). More particularly, it seems linked to the formal nature of the narrated (e.g. structural closure), that of the narrating (e.g. foregrounding of event discreteness) and the relations between the two (e.g. no inordinate amounts of commentary)[21]. » (1999: 48) Cet ancrage fort dans les caractéristiques fondamentales du récit trouve également leur écho dans le domaine francophone; ne donnons comme exemple que les propositions linguistiques de Jean-Michel Adam (2001), dont l'approche du discours narratif (son « prototype de la séquence narrative ») reflète quasiment à l'identique le récit envisagé à l'échelle d'un texte entier. À ne lire que les ouvrages théoriques sur la théorie narrative, on en viendrait à croire que la narrativité est ce qui permet de valider pour un texte son appellation comme « récit », que le type de discours dit « narratif » se réalise nécessairement sous la forme d'un récit.

La première moitié de ce texte, pourtant, a bien montré comment des interférences, des constructions divergentes du discours et des caractéristiques

[21] « La narrativité semble liée fondamentalement à la question de la configuration narrative d'ensemble (par opposition à des traits thématiques spécifiques, à une visée contextuelle ou à une valeur textuelle). Plus précisément, elle semble plutôt liée à la dimension formelle du narré (par exemple la clôture structurelle) qu'à celle du narrant (par exemple la mise en évidence de la singularité des événements) et aux relations existant entre les deux (par exemple la présence de commentaire en proportions raisonnables). » (ma traduction)

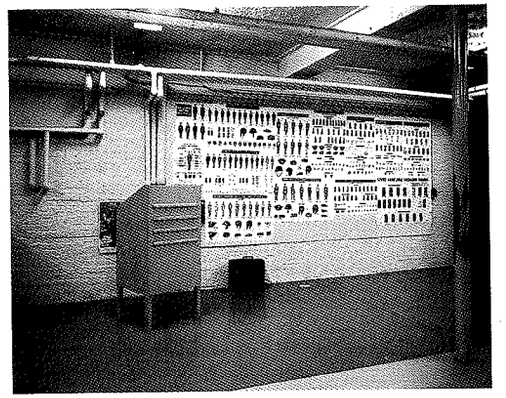
sémiologiques peuvent écarter le récit sans nécessairement empêcher une forme de réalisation narrative de l'œuvre. L'expérience des pratiques artistiques (contemporaines, mais aussi baroques et modernes) nous incite constamment à croire qu'il y a là un abus (probablement d'origine structuraliste) dans le fait de superposer récit et narrativité — ce dont témoignent nos inconforts, notre insatisfaction à décrire le procès du récit dans certaines œuvres, parce que nous basons toujours notre perception sur ce récit, forme totalisante de la narrativité incarnée dans un medium. Il paraît ainsi opportun, dans un tel contexte, de moduler un peu cette conception de la narrativité afin de la rendre plus opératoire.

Cette modulation consiste principalement en l'élargissement de la notion de narrativité, afin de la détacher de sa réalisation sous la forme d'un récit — lequel possède ses caractéristiques spécifiques et ses règles appliquées. En se détachant de la manifestation concrète que constitue le récit, on est appelé à revenir au principe fondateur, à tenter de cerner le phénomène au cœur de la narrativité. Le travail d'*épuration* imposé par l'examen des trois œuvres retenues plus haut (lesquelles se dégageaient à leur façon du carcan du récit) me suggère de mettre de l'avant la notion d'**événement**. Notion imprécise, elle est rarement convoquée en français pour expliquer le fonctionnement narratif d'une œuvre. Toutefois, son pendant anglophone, *event*, est beaucoup plus courant. Utilisé pour désigner l'ensemble des types d'actions possibles d'un récit, l'*event* est associé au changement d'état (« a change of state manifested in discourse by a process statement in the mode of *Do* or *Happen*[22] » (Prince, 2003 : 28)). Il recouvre donc, selon la répartition proposée par Seymour Chatman, des *actions* (gestes intentionnels) et des *happenings* (ce qui arrive accidentellement, par la force de la nature ou par hasard[23]). Moteur du changement d'état, les *events* ne sont pas jugés suffisants pour produire des récits, comme le rappelle Herman (2005 : 151) en soulignant la nécessité d'une structure, d'une configuration intégrant états et *events* pour former une intrigue. Le terme « événement » prend donc ici une connotation très précise, renvoyant à chaque acte pouvant avoir une incidence sur le cours des choses.

Cette conception structuraliste de l'événement renvoie de très près aux propositions de Iouri Lotman, dans *La structure du texte artistique* (1973), où il discute de la place de l'événement dans la construction du sujet (traduction commune mais ambiguë de *sjuzet*, dont l'équivalent le plus juste serait « intrigue »).

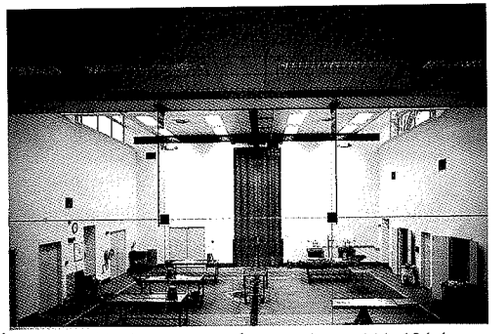
[22] « un changement d'état qui se manifeste dans le discours par un énoncé processuel postulant un *faire* ou un *survenir* » (ma traduction).

[23] Ryan (1991) raffine cette proposition en distinguant les *happenings* des *actions* (lesquelles peuvent être, de façon plus spécifique, des *moves* — des actions « with a high-priority goal and a high risk of failure » (130)).



Salle de cours 1990 - Épreuve à la gélatine argentique - 111x129 cm
Courtesy Olga Korper Gallery, Toronto

Installation militaire 1998 - Épreuve à la gélatine argentique - 111x129 cm
Courtesy In Situ Fabienne Leclerc, Paris



Laboratoire 1999 - Épreuve à développement chromogène - 111x136,6 cm
Courtesy Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Lotman s'inscrit dans la même tendance: il utilise la notion d'événement pour décrire les différentes actions repérables dans une œuvre. Ainsi affirme-t-il que « l'événement est pris pour l'unité la plus petite, indissoluble de la construction du sujet » (324), pour ensuite faire jouer le degré d'inclusion de la notion: « l'événement peut être réalisé comme une hiérarchie d'événements de plans plus particuliers, comme une chaîne d'événements, c'est-à-dire comme un sujet. » (326) Néanmoins, sa présentation de la définition de l'événement, le rapport qu'il établit entre cet événement et son contexte me paraissent éclairants sur un autre plan. Signalant que « l'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique » (326), il montre bien le caractère d'exception de ce qui survient — il rappelle, en page 327, que l'existence même de l'événement dépend d'un non-respect de la norme, d'une sortie hors de l'ordinaire. C'est donc par la violation de l'espace qui lui est imparti que le personnage produit un événement. Et la principale qualité de cet événement est donc sa virtualité: « L'événement est pensé comme ce qui s'est produit tout en ayant pu ne pas se produire. » (330) Évoquant ainsi la valeur (narrative) de l'événement, son intérêt dans la dynamique entre le narrateur et son interlocuteur, Lotman se situe clairement dans une dynamique de la racontabilité (qu'est-ce qui mérite d'être raconté? qu'est-ce qui possède l'intérêt d'être raconté ?). C'est néanmoins sur ces questions de la virtualité et de la sortie hors de l'ordinaire que je poursuis ici ma réflexion exploratoire sur la narrativité.

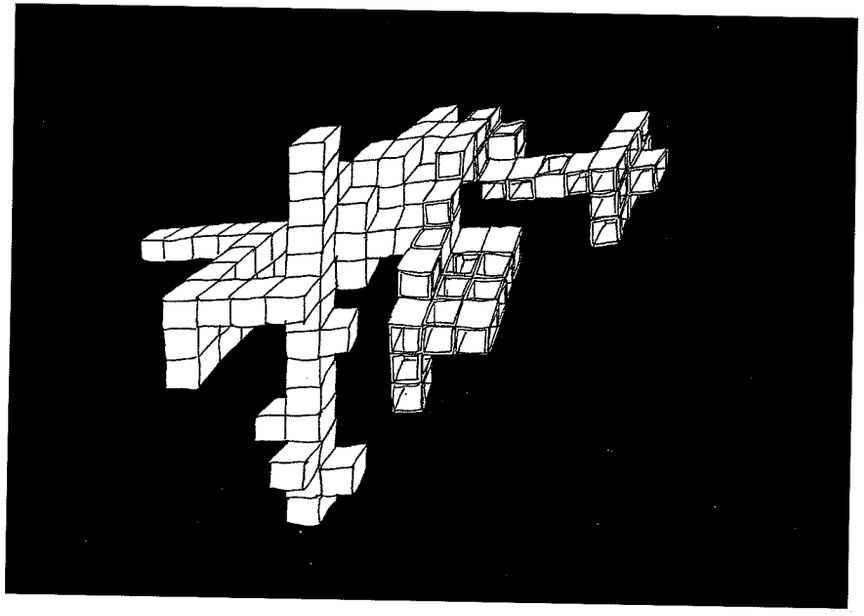
Pour fonder mon exploration autour de la notion d'événement, j'emprunte quelques propositions tirées de *L'événement et le monde*, lecture philosophique de cette notion réalisée par Claude Romano (1999). Il travaille à la définition fondamentale de l'événement, qui repose sur une série de traits phénoménologiques utiles à sa saisie (voir la première partie de l'ouvrage). De ces observations, j'en retiens quelques-unes. D'abord, l'événement est un changement qui survient; il *advient* quelque chose. Pour être plus précis, Romano retourne à l'étymologie du mot: « "événement" vient du latin *evenire*, qui ne signifie pas seulement "arriver", "se produire", "se réaliser", "s'accomplir", mais également "*échoir*": *alicui, à quelqu'un.* » (44-45) Le fait devient événement lorsqu'il est assigné; il est porteur de signification, dans un contexte donné, pour un *advenant* (un sujet à qui peut arriver quelque chose). « *[L]'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure* » (45): c'est là le caractère hors norme, hors de l'ordinaire déjà signalé par Lotman, qui amène pour quelqu'un une perturbation, un changement dans un état autrement stable et prévisible.

Je retiens de cette conception de l'événement le caractère *fulgurant* de celui-ci — référant ici à la manifestation la plus concrète de cette fulgurance, pour faire écho à l'exemple canonique de l'éclair qui luit, repris par Romano. C'est ce surgissement, ce bouleversement d'un environnement qui m'importe ici: l'événement est le moment charnière autour duquel se construit le sentiment de narrativité, pour reprendre la belle formule de Roger Odin. Cette action à laquelle il reconnaît, à la suite de Ricœur, le potentiel d'une 'histoire[24] correspond parfaitement à une telle conception de l'événement, terme plus heureux, moins connoté que celui d'« action », me semble-t-il, pour désigner le moment où tout bascule — et pour évoquer la virtualité de ce qui peut se construire à la suite de ce surgissement. Romano parle avec justesse de la *passibilité* (33) de l'advenant, cette ouverture à ce qui peut survenir; j'ajouterai que l'événement lui-même se caractérise par cette passibilité, en ce qu'il s'ouvre à une transformation qui dépasse le simple fait qui le constitue. De là, je crois, se tisse une proximité entre l'événement et cette potentialité de l'action rappelée par Odin, entre l'événement et la construction du sentiment narratif par le *disnarrated*, les micro-récits qui n'existent pas, les voies non empruntées par les personnages (désignés comme tels par Gerald Prince mais détaillés par Ryan, 1991). La virtualité narrative sous-jacente à tout récit réside donc dans cette caractéristique fondamentale de l'événement, à la base de la narrativité.

Qu'est-ce qui permet de voir dans l'événement cette potentialité narrative ? Outre cette virtualité, qu'est-ce qui appelle à la reconnaissance d'une narrativité ? On pourra convoquer ici la notion de *montrance*, que Romano emprunte à Claudel. « C'est seulement en vertu de sa présence que l'événement peut précisément surgir avec l' "indépendance" qui lui est propre à l'égard de tout "faire" proprement humain; [...] qu'il peut être, rigoureusement, "phénomène" si le phénomène est ce qui se montre à partir de soi-même, *tel qu'en lui-même* » (42), ce qui est désigné par le mot allemand *Erscheinung* et que Romano propose de traduire par le mot *montrance*. L'événement se manifeste à l'advenant et irradie autour de lui-même, irradie dans son contexte. Dans un texte, dans une œuvre d'art, ce rayonnement se répercute dans les situations, les personnages, le discours du narrateur, les inscrivant ainsi dans une dynamique propre à la narrativité.

Il me paraît nécessaire ici d'apporter une précision sur la notion d'événement, sur sa saisie. En fait, cette conception de l'événement me semble devoir se distinguer de son acception formaliste et structuraliste, dans la mesure où l'événement n'a pas

[24] « Il n'est pas question de reprendre, ici, dans leur détail, les analyses de P. Ricœur [...], j'en retiendrai simplement que toute action peut être vue comme une sorte "d'histoire potentielle", c'est-à-dire comme une sorte d'inducteur élémentaire de récit. » (2000 : 28)



Cell City, Pia Rönicke, 2003, 4'30, vidéo still - Courtesy GB Agency, Paris et Andersen's, Copenhague

à être comptabilisé, à être dénombré. L'événement fondant la narrativité ne renvoie pas à des unités identifiables; la narrativité se définit par le fait qu'*il y a événement*. « Ça advient », dirait-on, pour témoigner du caractère non quantifiable de l'événement, plutôt que de ses occurrences, lorsqu'il s'inscrit dans une pensée structuraliste. Évidemment, cette conception ne conduit pas à l'établissement d'un paramètre d'analyse opératoire, permettant de cerner le moment textuel *x* ou *y* où tout bascule, où le texte lui-même devient narratif. C'est davantage dans la perspective d'une phénoménologie que l'événement prend sens, et qu'il rend possible pour l'œuvre de générer un sentiment de narrativité.

Dans le but de préciser comment cette événementialité peut être au fondement d'une œuvre, et selon quelles modalités, je proposerai finalement trois types de manifestation de l'événement, trois approches de la montrance de l'événement. Ces possibilités de présence se distinguent par le degré de proximité de l'événement par rapport au référent de l'œuvre ou, pour le présenter autrement, par sa distance relative par rapport à l'objet de la représentation. Le premier type pourrait être un **événement intramondain**[25]. Il s'agit de la manifestation la plus courante de l'événement dans une œuvre, fondée sur une relation proximale avec l'objet de la représentation. La narrativité s'inscrit alors dans le texte à partir d'un événement qui advient à l'un des sujets — et qui l'inscrit ainsi dans une narrativité pouvant se développer en un récit, selon la configuration de ce texte. L'événement peut ainsi correspondre à une action, à un ensemble d'actions. Dans *Dare mo shiranai*, l'événement est plutôt une non-action: l'attente du retour de la mère est une passivité, occupée par des activités de remplacement, des ersatz d'actions (ainsi perçus en fonction de l'attente). Ce qui surgit pour les enfants, c'est la monotonie du quotidien, c'est l'absence d'une résolution du problème posé par le départ de la mère. L'événement agit ainsi comme une caution de la fiction; il donne à la fiction sa raison d'être[26]. Sa montrance se dilue dans l'enchaînement des journées, au risque de s'épuiser — ou d'épuiser le potentiel narratif qu'il suscite au départ. La situation conduit donc à la mise en place d'une narrativité (voire d'un récit) de substitution, constituée des anecdotes quotidiennes, des rencontres sporadiques et de la mort de Yuki. L'événement est ainsi partie prenante de la fiction proposée par le film, s'inscrivant au sein même du monde représenté.

L'événement qui induit la narrativité n'a pas nécessairement à correspondre à une action concrète d'un personnage; il peut également s'observer à hauteur de discours. L'**événement discursif** prend appui sur des données langagières pour

[25] Je reprends ici le qualificatif employé par Romano, qui renvoie au monde dans lequel survient l'événement. Il a l'avantage ici précieux de neutraliser le paramètre fictionnel ou référentiel d'un récit.

[26] Pour un examen préliminaire du rapport qui existe entre récit et fiction dans des œuvres littéraires contemporaines, voir Audet (2006).

susciter un sentiment de narrativité. Le flot des pensées d'un personnage, par exemple, peut se constituer sous forme narrative sans pour autant qu'il s'inscrive dans la diégèse, dans les actions structurant un roman. Le discours du narrateur d'un texte, par des réflexions métanarratives, se construit parfois de façon à organiser le fil narratif d'un roman: c'est bien là le fonctionnement du *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard. La glose du narrateur-écrivain, dans ses méandres et ses digressions (l'*experientiality* à la Fludernik), constitue l'événement fondateur du discours narratif — alors que le conte des frères Grimm, dans ce contexte réécrit épisode par épisode, ne figure qu'à titre de leurre, énoncé de deuxième niveau destiné à monopoliser l'attention du lecteur. Il y a événement par cette prise de parole du personnage-écrivain, brouille copie de l'auteur qui émerge çà et là par des réflexions métafictionnelles. Agissant dans ce cas à titre de caution du discours, l'événement prend en charge l'énoncé et lui attribue une portée narrative par l'exploitation du potentiel d'histoire de cet avènement discursif.

Un troisième et dernier type d'événement, en relation distante avec l'objet de la représentation, se rattache plutôt à la performance même de l'œuvre. Cet **événement opéral** est un produit, un résultat du dispositif (textuel, visuel, perceptuel). L'existence de l'œuvre conduit le lecteur, le spectateur à percevoir celle-ci dans le geste qui l'a créée. Surgissant du néant, elle résulte d'une *man-œuvre* qui explique sa présence. C'est ainsi qu'on perçoit les photographies de Lynne Cohen dans l'instant qui les voit naître, résultat d'une saisie, d'un regard, événement assigné à la photographe, dont le regard transparaît nettement par les choix d'angle, par la posture, par la représentation (noir et blanc, couleurs[27]). La singularité du regard témoigne de la double assignation de l'événement: la photographe comme l'advenant qui saisit cette perception orientée du lieu, dans son potentiel d'histoire, avec ses « histoires camouflées », mais aussi le spectateur qui prend acte de ce bouleversement, qui l'intègre à sa lecture des œuvres de Cohen et qui expérimente le sentiment de narrativité suscité par la virtualité inhérente à l'image. De façon générale, il y a certainement perception de cet événement opéral par le lecteur, mais l'œuvre ne le représente pas nécessairement comme tel. Il arrive néanmoins que par des échos, par une réflexivité inhérente au texte, à l'œuvre, cet avènement soit évoqué et construise, de façon duelle, une narrativité structurante pour ce texte ou cette œuvre[28]. Retour de

[27] Lynne Cohen parle de ses œuvres comme d'« installations », cherchant à rendre la qualité d'« objets trouvés » des lieux photographiés (2001 : 24), tout comme son travail peut être qualifié de « performance » en raison des conditions à réunir pour parvenir à saisir telle image du lieu (25).

[28] C'est le cas, notamment, de la poésie et de sa mise en recueil, dont le geste de rassemblement sérialise l'événement que constitue l'avènement langagier du poème ; la narrativité propre au recueil de poèmes s'expliquerait donc par cet événement opéral, par comparaison avec des recueils d'essais et de nouvelles où s'observe davantage un événement discursif (par la mise en place d'un cadre cognitif narrativisant (Audet et Bissonnette, 2004)).

l'événementialité productrice de l'œuvre sur le mouvement qui anime celle-ci: l'événement opéral engendre une narrativité de deux ordres, laissant poindre une double accession du sens au régime narratif.

* * *

On le voit: la narrativité conçue à partir de ce paramètre fondamental de l'événement se distingue avec force de toute définition du récit. Ce qui se passe dans le récit, cette action qui permet à une transformation d'état de subvenir, est donc une inscription forte dans le monde représenté d'un geste, d'un fait bouleversant; le tissage serré dans lequel les actions s'imbriquent, cette intrigue, cette force téléologique résulte d'une concrétisation avancée de la potentialité narrative de l'événement, lequel reste dans sa manifestation en deçà de cette construction actantielle et discursive. C'est donc davantage autour des trois derniers paramètres du récit qu'un parallèle peut être établi avec la narrativité, telle que je la définis ici: le maintien de la variable fondamentale du temps, où la tension entre un avant et un après apparaît génératrice d'une virtualité, celle d'une histoire à venir; l'assignation de l'événement à un advenant (celui qui est ouvert à un avènement) impose la présence, implicite ou explicite, d'un sujet et, corollairement, d'un point de vue — celui du protagoniste, celui du créateur qui modèle fortement la représentation proposée (par un jeu de focalisation, par la trace de la perception). Une telle base commune entre la narrativité et le récit confirme bien la conception du récit proposée d'emblée, soit celle d'une concrétisation, d'une incarnation textuelle, langagière complexe du phénomène de la narrativité. De cette façon pouvons-nous échapper aux apories d'une critique aux prises avec un effacement du récit, avec une modulation du récit, une critique qui s'acharne à décrire celui-ci en dépit de l'inadéquation de cette notion pour saisir la dynamique en place dans une œuvre.

C'est à cette aporie que je reviens en fin de parcours, celle qui sous-tend toute la textualité de l'hyperfiction *Afternoon* de Michael Joyce — ironiquement qualifiée par son auteur de *story*. Le lecteur, ainsi orienté sur une fausse piste (ou une piste retorse), tente d'établir au fil de sa navigation les repères génériquement convenus de l'action, de la téléologie, mais ses efforts achoppent à tout coup. La raison, après cette réflexion, nous semble bien évidente: l'événement central de cette fiction est bien le surgissement du doute. Par son refus de dissiper ce doute, par son refus d'affronter l'histoire camouflée, le protagoniste bloque la réalisation du récit, lequel lui aurait révélé les circonstances de l'accident qui a probablement conduit à la mort de son fils.

René Audet: ***La narrativité est affaire d'événement***

Adam, Jean-Michel (2001), *Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan Université (coll. « Fac Linguistique »).

Armantier, Louis (1986), *Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Retz.

Audet, René (2006), « La fiction au péril du récit? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, vol. 34, nos 2-3 (automne 2006 - hiver 2006-2007).

Audet, René, et Thierry Bissonnette (2004), « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, sous la direction de René Audet et Andrée Mercier, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 15-43.

Chevillard, Éric (2003), *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit.

Cohen, Lynne, et Ann Thomas (2001), *No Man's Land. Les photographies de Lynne Cohen*, Paris, Thames & Hudson.

[Je réfère à deux textes de cet ouvrage: Ann Thomas, « S'approprier le quotidien », p. 9-21; « Camouflage: entretien avec Lynne Cohen » (entretien de Lynne Cohen avec William A. Ewing, Vincent Lavoie, Lori Pauli et Ann Thomas), p. 23-33.]

Farcy, Gérard-Denis (1991), *Lexique de la critique*, Paris, Presses universitaires de France.

Fludernik, Monika (2005), « Experientiality », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, sous la direction de David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, London et New York, Routledge, p. 155.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »).

Greimas, Algirdas Julien, et Joseph Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (coll. « Langue Linguistique Communication »).

Herman, David (2002), *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln et London, University of Nebraska Press (coll. « Frontiers of Narrative »).

Herman, David (2005), « Events and Event-types », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, sous la direction de David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, London et New York, Routledge, p. 151-152.

Joyce, Michael (1987), *Afternoon, a story*, Watertown (MA), Eastgate Systems (sur disquette).

Kore-eda, Hirokazu (2004), *Dare mo shiranai [Nobody Knows]*, Japon, TV Man Union, Bandai Visual, Engine Film, c-style, Cine Qua Non, 135 min.

Lotman, Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »).

Molino, Jean, et Raphaël Lafhail-Molino (2003), *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Arles/ Montréal, Actes sud/ Leméac.

Nuridsany, Claude, et Marie Pérennou (1996), *Microcosmos. Le peuple de l'herbe*, France-Suisse-Italie, Galatée Films, France 2 Cinéma, BAC Films, Delta Image, Les Productions JMH, TSR, Urania Films, Canal +, Conseil Général de l'Aveyron, Sivom des Monts et Lacs du Lévezou, CA, Région Midi-Pyrénées, CNC, Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur, Agence Jules Verne, Office Fédéral de la Culture de Berne, Fondation GAN, Procirep, Fonds Eurimages, 80 min.

Odin, Roger (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Bœck Université (coll. « Arts et cinéma »).

Prince, Gerald ([1987] 2003), *A Dictionary of Narratology. Revised Edition*, Lincoln et London, University of Nebraska Press.

Prince, Gerald (1999), « Revisiting Narrativity », *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/ Transcending Boundaries: Narratology in Context*, sous la direction de Walter Grünzweig et Andreas Solbach, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 43-51.

Prince, Gerald (2005), « Narrativity », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, sous la direction de David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, London et New York, Routledge, p. 387-388.

Ricœur, Paul (1980), « Le récit de fiction », *La narrativité*, sous la direction de Dorian Tiffeneau, Paris, Éditions du CNRS (coll. « Phénoménologie et herméneutique »), p. 25-45.

Ricœur, Paul (1984), *Temps et récit. 2. La configuration du récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points essais »).

Romano, Claude (1999), *L'événement et le monde*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Épiméthée »).

Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

Ryan, Marie-Laure (1992), « The modes of narrativity and their visual metaphors », *Style*, vol. 26, n°3 (september), p. 368-387.

Ryan, Marie-Laure (2005), « Narrative », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, sous la direction de David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, London et New York, Routledge, p. 344-348.

Ryan, Marie-Laure (2005), « Tellability », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, sous la direction de David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, London et New York, Routledge, p. 589-591.

Viart, Dominique (1998), « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Mémoires du récit*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, Lettres modernes/ Minard (coll. « Écritures contemporaines », 1), p. 3-27.

Walker, Jill (1999), « Piecing apart and tearing together. Finding the story in *Afternoon* », *Proceedings of the tenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia: Returning to our diverse roots*, New York, ACM Press, p. 111-117 (disponible en ligne, *URL*: http://huminf.uib.no/~jill/txt/afternoon.html).

Carl Therrien: ***Le cinéma sous l'emprise du jeu***

Babeux, Sébastien (2004). *De la citation à l'interférence: croisements dans le film contemporain*, Montréal, Université de Montréal.

Bellour, Raymond (2004). « Le parti pris du réel », *Trafic*, No 49, p. 5-13.

Benoliel, Bernard (1999). « Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne », *Cahiers du cinéma*, No 539, octobre, p. 47-53.

Céghin, Cyril (2005). « Cut-up en plein ciel », *Vertigo*, No 27, mars, p. 23-26.

Collectif (2002). « Hollywood Disaster, carnet de route. Dix virages sur 'Mulholland Drive' », *Vertigo*, hors-série, novembre, p. 66-77.

Ferenczi, Aurélien (2000). « Sixième Sens », *Télérama*, No 2608, 5 janvier, p. 28.

Gardies, André (1972). « Vers un mode de rapport nouveau avec le spectateur : le ludique », *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, p. 93-102.

Gaudreault, André et François Jost (1990). *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.

Gauthier, Guy (1993). « Le jeu du retour et du hasard», entretien avec Alain Resnais, *Le mensuel du cinéma*, N° 12, décembre, p. 62-67.

Greenaway, Peter (2006). « The Tulse Luper Suitcases» [En ligne] <http://petergreenaway.co.uk/tulse.htm>

Higuinen, Erwan, Charles Tesson (2002). « Jeux Vidéo. La nouvelle alliance du film et du jeu », *Cahiers du cinéma*, Dossier : Cinéma et jeux vidéo : les nouvelles correspondances, p. 10-11.

Ishaghpour, Youssef (1986). *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence.

Leutrat, Jean-Louis (2004). « **No Smoking et Smoking**. Hutton Buscel, ou bien... ou bien... », *Positif*, No 395, janvier, p. 78-80.

Mandolini, Carlo (1999). « The Sixth Sense », *Séquences*, No 205, novembre/décembre, p. 43.

Manovich, Lev (2001). *The Language of New* Media, Cambridge, The MIT Press,

Ostria, Vincent (1994). « Glissements progressifs du plaisir interactif », *Cahiers du cinéma*, No 476, février, p. 65-68.

Perron, Bernard (1999). « Un indice pour ouvrir le jeu», in *Cinémas*, Vol. 10, No 1, p. 93-110.

_____ (2004). « Plein jeux sur le cinéma contemporain», Actes du colloque *Cinéma contemporain, état des lieux* de Lyon, 2002 (sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi), Paris, L'Harmattan, p. 293-308.

Prince, Gerald, *A Dictionnary of Narratology*, Bordwell.

Ricœur, Paul (1983). *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1984). *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil.

Rigoulet, Laurent (2003). « Ados à bout portant », entretien avec Gus Van Sant, *Télérama*, No 2806, 22 octobre, p. 14-20.

Ruiz, Raoul (1995). *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir.

Valletoux, Thierry (1995). « Le cinéma dans l'enfer du jeu », *Studio*, Dossier spécial jeu vidéo, N° 104, novembre, p. 116-121

couverture: Alban Barré

remerciements: Solal Guyon-Barré, Stephan May, Gilles Barbier, Nathalie Valois, Galerie GP & N Valois, Pierre Giner, Eric Chevillard, éditions de Minuit, Lynne Cohen, Olga Korper Gallery, Fabienne Leclerc, In Situ, Musée des beaux-arts du Canada, Pia Rönicke, GB Agency et Andersen's, Copenhaguen, Alexandra Theiler Furrer, Philippe Garrel, Mathieu Briand, Alban Barré, Magali Guyon, Christophe Hanna, Al Dante, Michelangelo Antonioni, Thomas Demand, Esther Schipper Gallery, Toshio Iwaï, Kolkoz, Galerie Emmanuel Perrotin, Tobias Bernstrup, Cosmic Galerie, Felix Stephan Huber, Virginie Barré, Stéphane Sautour, Alexandra Schillinger, Galerie Loevenbruck, Cory Arcangel, Jessy Leydier, galerie Thaddaeus Ropac, Gus Van Sant, Alain Resnais, David Fincher, Raoul Ruiz, Christopher Nolan, Peter Greenaway, Mike Figgis, Guillaume Paris, Pandaxpress, Scott McCloud, Davis Foster Wallace, Marion Mazauric, éditions Au Diable Vauvert.

© ÉDITIONS DIS VOIR, 2006
1 CITÉ RIVERIN
75010 PARIS

http://www.disvoir.com

ISBN 2-914563-28-0

© photos DR

IMPRIMÉ EN EUROPE

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés pour tous pays.
Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou les reproductions destinées à une utilisation collective.
Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code.

JEUX ET ENJEUX DE LA NARRATIVITÉ DANS LES PRATIQUES CONTEMPORAINES

RENÉ AUDET

CLAUDE ROMANO

LAURENCE DREYFUS

CARL THERRIEN

HUGUES MARCHAL

ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre

voir notre catalogue complet sur http://www.disvoir.com

sous la direction de
DANIELE RIVIÈRE

dans la même collection

BLACK IS A COLOR
Elvan Zabunyan

CACHEZ CE SEXE QUE JE NE SAURAIS VOIR
Elvan Zabunyan, Chrystel Besse, Arlette Fontan, Françoise Gaillard, Marie-Joseph Bertini

PRATIQUES CONTEMPORAINES: L'ART COMME EXPÉRIENCE
Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre

TECHNO : UN LABORATOIRE ARTISTIQUE ET POLITIQUE DU PRÉSENT
Michel Gaillot, Jean-Luc Nancy, Michel Maffesoli

LE SONORE ET LE VISUEL
Jean-Yves Bosseur

POUR L'ART D'AUJOURD'HUI
François Dagognet

DU NOM AU NOUS
CLEMENT GREENBERG ENTRE LES LIGNES
Thierry de Duve

SOMMAIRE

LA NARRATIVITÉ EST AFFAIRE D'ÉVÈNEMENT
René Audet ▶ 7

DU TEMPS À L'ŒUVRE
Claude Romano ▶ 37
(entretien avec Danièle Rivière)

L'ART EN JEU OU LE DÉTOURNEMENT DU TEMPS
Laurence Dreyfus ▶ 75
(entretien avec Danièle Rivière)

LE CINÉMA SOUS L'EMPIRE DU JEU
Carl Therrien ▶ 93

NARRATION MORTE - STOP. RÉCIT SUIT
Hugues Marchal ▶ 105

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES ▶ 125