

## Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ?

Benoît Hennaut

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6669>

DOI : 10.4000/narratologie.6669

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Benoît Hennaut, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 17 septembre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6669> ; DOI : 10.4000/narratologie.6669

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# *Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ?*

Benoît Hennaut

---

- 1 Quel rapport entretiennent les écritures théâtrales avec des notions telles que le récit, les modalités de celui-ci, et les différents artifices narratifs connus ? Ou encore comment les outils de la narratologie peuvent-ils s'appliquer aux écritures dramatiques contemporaines ? Rien de moins évident, ou rien en tout cas qui n'aille de soi si on prend en compte la manière avec laquelle la narratologie s'est constituée en tant que discipline dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Rien d'insurmontable ni de complètement hétérodoxe non plus si on considère les développements plus récents formant un plaidoyer pour la constitution d'une « narratologie du théâtre<sup>1</sup> ». Ceux-ci rappellent d'ailleurs souvent à l'envi ce paradoxe quasi fondateur de la narratologie : celui de se revendiquer d'inspirations aristotéliennes dans le développement de la poétique du récit, mais omettant pourtant d'emblée les écritures dramatiques, tandis que le père antique fondait l'ensemble de sa théorie sur le genre unique de la tragédie<sup>2</sup>...
- 2 Les deux questions liminaires surgissent directement des prémices de mes recherches consacrées à la place, aux places, qu'occupe le récit à l'intérieur et autour d'écritures théâtrales contemporaines<sup>3</sup>. Des écritures postdramatiques<sup>4</sup> qui ont précisément fait le choix d'une prise de distance par rapport au primat textuel, langagier ou narratif. Trouvant une série de réponses narratologiques au gré des approches constructivistes et cognitivistes défendues notamment par David Herman ou Marie-Laure Ryan, j'ai pu constater l'immense vide que constitue encore aujourd'hui le théâtre dans les corpus narratologiques. La plupart des théoriciens contemporains du récit semblent encore considérer la scène théâtrale et ses écritures spécifiques comme un non-corpus. Cet article entreprend de retracer brièvement les raisons d'une telle exclusion, ainsi que de rendre compte de la manière avec laquelle certains narratologues ont malgré tout plaidé pour l'inclusion du théâtre dans les études narratives. Ce faisant, ils ont toutefois essentiellement insisté sur la documentation de la fonction de narrateur et qualifié la nature d'une instance narratoriale. Je propose pour ma part de souligner combien il est

essentiel de dépasser les notions de narrateur et de médiation (*mediacy*) pour qualifier le discours narratif propre à la performance théâtrale, surtout quand celle-ci n'est pas ou plus spécifiquement soutenue par le langage et le texte dramatique.

- 3 Le fait est connu : la disqualification du genre théâtral est prononcée par les théoriciens poétiques classiques du 20<sup>e</sup> siècle sur base de l'absence de médiation narrative. Si on peut bel et bien distinguer une histoire et un enchaînement d'actions ou d'événements formant une intrigue dans une écriture dramatique, le niveau du discours manque à l'appel, et avec lui la possible articulation des deux ordres temporels qui fonde une caractéristique majeure de ce qu'il convient de nommer récit. Sans narrateur identifié comme tel, pas d'incarnation de l'ordre du discours, et donc pas d'analyse possible, ni dans la manière de distinguer entre la chronologie de l'histoire et celle du récit, ni dans la manière avec laquelle les éléments constitutifs de l'histoire sont présentés, « médiatisés » par un narrateur en termes de discours (focalisation, point de vue, perspective, médiation, ...). Ce sont là les positions bien connues, pour prendre deux références classiques, de Gérard Genette (GENETTE 1972, 1983) et de Franz Karl Stanzel (STANZEL 1984) : les conditions de la narrativité (et donc de l'existence d'un « récit ») reposent sur l'existence textuelle d'une fonction verbale médiatrice, narrative. Le théâtre, lui, est un art exclusivement mimétique, fondé sur la représentation directe des actions et non sur leur récit. Donc *exit* le théâtre de la narratologie, qui ne se préoccupera que des seuls aspects qui qualifient la construction de la *diegesis* et n'intégrera pas la littérature dramatique dans son corpus. Et en parallèle, du côté des études théâtrales (et de leur versant sémiologique dans ce cas précis), *exit* la notion de récit et de fonction narrative, puisque, comme le confirme Elam Keir en 1980, « drama is without narratorial mediation (...), is mimetic rather than diegetic – acted rather than narrated » (KEIR 1980 : 111 ; 119, cité par RICHARDSON 1988 : 193).
- 4 Avant d'aller plus loin dans la discussion et la critique des positions anti-narratives face au théâtre et à la représentation, il convient de rappeler combien deux aspects fondamentaux de cette exclusion sont relatifs : l'importance de la fonction narrative et la distinction *mimesis/diegesis*.
- 5 Concernant le narrateur, je m'appuierai très brièvement sur la récente étude de Sylvie Patron (*Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, 2009). Décrivant les lignes de partage entre « théories communicationnelles » (reposant sur le primat du langage, de sa puissance première, et donc instituant la fonction narrative comme condition à l'existence du discours : Genette, Stanzel, Chatman) et « théories poétiques » (Hamburger, Banfield, Kuroda<sup>5</sup>), elle met radicalement en question l'inéluctabilité d'une fonction de narrateur dans la définition du récit. On verra pourtant que celle-ci résiste encore et toujours en de nombreux endroits...
- 6 Elle établit également l'apparition relativement tardive de la notion de narrateur dans les études littéraires et l'appareil critique des œuvres. Elle situe en 1910, en Allemagne, l'introduction de la thèse de la médiation narrative, avec la parution de l'essai de Käte Friedmann intitulé *Le rôle du narrateur dans la littérature épique*. Il s'agissait de qualifier la spécificité d'un récit verbal (en l'opposant, déjà, à « l'immédiateté » d'un *récit* théâtral – le mot *récit* étant maintenu) dans un contexte critique et esthétique où la méfiance s'était installée face aux modes de récit traditionnel (à la Diderot) et à l'instabilité du statut de l'auteur, de ses fréquentes intrusions, ... Patron rappelle en effet qu'avant le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la notion de narrateur se confondait tout simplement avec « celui qui raconte »,

sans beaucoup de souci quant à la confusion ou non avec l'auteur, et le statut de celui-ci. La barrière narratorielle, au sens rhétorique, est donc de construction récente.

- 7 Enfin, fait anecdotique mais qui prend ici tout son sens, Sylvie Patron rappelle qu'à l'époque naturaliste, Zola et d'autres formulent la nécessité d'une disparition complète de la figure « médiatique » du narrateur/auteur pour favoriser une « narration dramatique » dans le roman, où l'auteur disparaît complètement derrière l'action qu'il met en scène. Une « narration scénique » reconnue implicitement dans l'enchaînement des actions, sans figure responsable de la communiquer. Les termes de récit et de théâtre n'ont donc certainement pas toujours été aussi incompatibles que certains théoriciens parmi les plus influents ont pu le laisser entendre.
- 8 Deuxième élément : la distinction supposée stable et opérante entre mimesis et diegesis. Si leur opposition tranche net le débat et semble illustrer avec beaucoup d'aisance une frontière de genres mise en avant par la critique structuraliste, la stabilité du binôme est on le sait loin d'être établie sur le plan philologique.
- 9 Comme le rappelle Stephen Halliwell dans une contribution récente au *Living handbook of narratology*<sup>6</sup>, la paire descriptive diegesis/mimesis est introduite par Platon dans *La République* et son usage n'est pas d'ordre narratologique ni poétique, mais moral (la méfiance platonicienne face à l'évasion de l'âme dans des représentations et imitations). Pour autant, chez Platon, la mimesis (au sens strict de représentation directe<sup>7</sup>) est une forme parmi d'autres de diegesis : le principe de base, le but premier est de « raconter » (toutes précautions prises dans la correspondance des termes<sup>8</sup>), que ce soit par la bouche du poète, de celle de ses personnages ou du mélange des deux. Ce sont les trois modes connus du système des genres platonicien. La réduction moderne de diegesis au sens de récit à la troisième personne organisé par un narrateur est donc une contraction du terme macro-générique initialement introduit par Platon. Ce dernier semblait pourtant envisager qu'une représentation des actions par des actants puisse tenir lieu de « récit » (avec autant de complétude et de richesse d'informations qu'un narrateur puisse offrir<sup>9</sup>). A travers l'inquiétude morale qu'il manifeste au devant du psychologisme (néfaste) induit par l'évasion que permettent les acteurs dans la représentation, il concède même selon Halliwell des éléments extrêmement contemporains de prise en compte de la performance et de la réception spectatorielle dans les embryons d'une proto-narratologie<sup>10</sup> !
- 10 Par ailleurs, le terme mimesis est quant à lui doté de deux sens qui, encore aujourd'hui, rendent son usage et sa traduction difficiles. Au sens large, il s'agit de désigner le principe d'imitation et de représentation de la réalité comme principe directeur de la création artistique ; au sens étroit, mimesis désigne l'incarnation dramatique d'une action par des personnages<sup>11</sup>. Là où Platon usait du sens étroit, Aristote érigera la mimesis comme fondement de la *Poétique* au sens large, et sans plus aucune implication morale cette fois. Chez Aristote, la mimesis peut être mise en œuvre à l'aide de la diegesis (même si c'est un terme qu'il n'utilise que très rarement, et seulement dans les derniers chapitres connus de la *Poétique*, relève Halliwell, fait obscurci par les poéticiens modernes dans leur lecture et héritage aristotéliens, insiste-t-il). Fait plus important encore, Halliwell montre que des glissements syntaxiques et l'effet de certaines corruptions textuelles rendent difficile l'établissement philologique de la séparation de modes qui sera entérinée par Aristote. Était-il fidèle à la tripartition platonicienne (le poète seul raconte, les « personnages » seuls parlent, le poète laisse occasionnellement parler ses « personnages »), ou privilégiait-il une opposition binaire entre la représentation dramatique stricte et des modes de

représentation de type "narratorial" (anachronisme critique entendu) ? La narratologie classique a pris position pour la bipartition. Ce faisant, elle a très fortement réduit la complexité lexicale contenue dans l'opposition historique, souvent mise en avant, entre diegesis et mimesis, quand bien même Genette s'appuyait sur *La République* pour fonder son argument de l'irréductibilité du genre dramatique au genre narratif. Si on ajoute à cela l'usage dérivé que diegesis prend dans la désignation de l'univers mis en œuvre par l'histoire au titre de la « diégèse », et les adjectifs français déclinés par Genette au travers de ses célèbres préfixes, on résume somme toute assez bien les conditions qui imposent la prudence devant l'apparente simplicité du lexique grec.

- 11 Après réductions donc, le théâtre est un genre mimétique, donc non diégétique, donc non narratorial, donc non narratif. Face à l'excommunication narratologique prononcée contre lui, des voix se firent vite entendre afin de réhabiliter les formes théâtrales au sein des études narratives, ou, à tout le moins, de faire accepter l'idée que les outils de la narratologie puissent être appliqués au théâtre, détenteur lui aussi des éléments constitutifs du récit.
- 12 Du point de vue des études théâtrales, c'est Manfred Pfister (PFISTER 1988) qui, dès 1977<sup>12</sup>, fut le premier à considérer la dimension narrative dans une étude relativement étendue de la théorie du drame (ainsi que le rapportent RICHARDSON 2001 : 682, ou FLUDERNIK 2008 : 355). Il y développe l'utilisation, relativement à l'histoire du théâtre, d'outils narratologiques tels que la structuration de l'intrigue, les questions d'organisation temporelle, ou encore le terme de « perspective », induisant l'existence de la notion de point de vue. Du côté des études narratives (versant « grammaire du récit »), on doit bien sûr citer les travaux de Thomas Pavel. Celui-ci entendait sortir de l'orthodoxie de la théorie structuraliste en élaborant une grammaire générative du récit et de l'intrigue à partir des tragédies de Corneille ou des drames anglais de la Renaissance (PAVEL 1976, 1985). Le matériau narratif, affirmait-il, n'est pas spécifique au médium littéraire textuel, mais s'incarne tout aussi bien dans le théâtre ou la peinture historique, ouvrant des routes largement empruntées depuis par la narratologie transmédiatique (sous les auspices de Marie-Laure Ryan ou Werner Wolf par exemple : RYAN 2004, 2006 ; WOLF 2003, 2004).
- 13 La contribution de Seymour Chatman a elle aussi été déterminante dans le fait d'inviter les formes théâtrales dans la mêlée narratologique. Ses réflexions et propositions initiales (CHATMAN 1980) quant au postulat d'un narrateur cinématographique (instance organisatrice qui opère des choix quant à la manière de présenter le déroulement des séquences) ont eu beaucoup d'échos auprès de nombreux analystes. Brian Richardson (1988 et 2001), par exemple, mentionne explicitement la référence aux travaux sur le cinéma<sup>13</sup> pour justifier d'une application aux formes théâtrales des études de la fonction narratorial.
- 14 C'est dans *Coming to terms* (1990) que Chatman prend la position la plus claire quant à l'inclusion des formes théâtrales et dramatiques dans le champ du genre narratif. Ni plus ni moins qu'un récit à la troisième personne, le genre théâtral incarne un type de texte narratif affirme-t-il (CHATMAN 1990 : 109-118). C'est en effet à partir de ses « text-types » que Chatman préside à la réhabilitation du théâtre comme genre narratif (l'existence et la qualification du narrateur n'en sont finalement que dérivés) : théâtre, roman, film et nouvelle ont plus d'affinités avec le type narratif qu'avec le type descriptif ou argumentatif. Pourquoi ? Parce qu'ils sont tous l'actualisation médiatique spécifique d'un même fonctionnement, qui consiste à présenter une histoire et à en délivrer une construction chronologique complexe à plusieurs niveaux (l'argument cher aux

formalistes). « Once we decide to define Narrative as the composite of story and discourse (on the basis of its unique double chronology), then *logically*, at least, narratives can be said to be actualizable on the stage or in other iconic media<sup>14</sup> » (1990 : 114). Chatman s'oppose très explicitement à Genette en ramenant sous une seule bannière « Récit » les deux étiquettes diégétique/mimétique qui constituent la frontière narrative pour le structuraliste français. Chatman reste néanmoins fidèle à l'idée que toute forme narrative est soumise à l'organisation narratoriale, instituant la figure du « Présentateur », terme neutre, potentiellement désincarné et déshumanisé, qui prend en charge l'organisation du discours<sup>15</sup> sous forme de « telling » ou de « showing » (1990 : 116).

- 15 C'est également le cas d'André Gaudreault, usant lui des termes de « monstateur » ou de « méga-narrateur ». Cet autre influent analyste du cinéma pose pourtant avec précision dès 1988 la spécificité d'un « récit scénique » (au théâtre) et d'un « récit filmique » (au cinéma) en comparaison du « récit scriptural » (textes et littérature). Il propose ainsi de distinguer narration et *monstration* afin de rendre compte de la particularité du discours narratif scénique théâtral<sup>16</sup>, et il développe un « système du récit » propre au cinéma (reposant sur trois niveaux d'intervention : mise en scène, cadrage, montage) (117-132). Ce faisant, et à l'aide d'analogies utiles à notre propos quant à l'installation d'une narratologie du théâtre, Gaudreault établissait des bases solides pour envisager la spécificité discursive de médias essentiellement visuels. Cependant, il reste (comme Chatman sans doute) témoin et acteur d'une période théorique qui considère, selon ses propres mots, comme « un “péché mortel” d'identifier auteur et narrateur » (86). Même s'il le veut le plus désincarné et « désanthropomorphisé » possible, pure instantiation théorique qui ne soit pas seulement assimilable à la « voix », Gaudreault plaide donc lui aussi pour l'existence d'un « méga-narrateur, responsable, narratologiquement, de tout discours théâtral actualisé » (89).
- 16 A côté de cette importante fonction narratoriale, quelques études récentes consacrées à la définition d'une « narratologie du théâtre » intègrent différents types de critères propres au point de vue des narratologues. Outre la possibilité d'identifier au théâtre la construction temporelle typique propre au récit (histoire/discours, cf. RICHARDSON 1987), elles concernent *in fine* la qualification de la manière dont le discours va pouvoir être pris en charge au regard de l'action scénique (et donc la localisation du discours en dehors du critère narratorial). De manière plus large, ces études questionnent le fait d'englober les arts performatifs dans la définition de la narrativité envisagée autrement que par l'existence d'un médiateur verbal ou d'une figuration théorique de celui-ci. Elles plaident, dans la continuité d'intuitions répétées par de nombreux analystes (comme on vient encore de le voir avec Gaudreault), pour la spécificité d'un discours narratif scénique qui ne soit pas ancré dans l'analogie théorique d'un fonctionnement textuel.
- 17 Commençons par dire que cette revue critique ne va pas détailler les analyses spécifiquement thématiques faites dans le champ théâtral, et consacrées à l'analyse de catégories telles que personnages, intrigue, temps, espace, etc. qui se sont développées dans l'analyse du récit. Ces outils communs sont fréquemment utilisés par les analystes du théâtre, pour lesquels la question en débat reste bien aussi celle de l'existence possible d'un narrateur (HÜHN 2009b : 235). Les analyses à consonance narratologique ne manquent pas quant au statut du chœur, des prologues ou des messagers, des instances particulières comme les personnages-narrateurs, ou encore quant aux aspects métaleptiques, qui abondent dans certaines traditions théâtrales, sous la forme d'enchâssements ou de techniques auto-référentielles. Historiquement, la critique

dramatique a d'ailleurs souvent considéré ces aspects comme relativement impurs, impropres à la représentation explicitement théâtrale des actions, et admis seulement afin de circonvenir aux manquements techniques des possibilités de représentation, ou afin de se conformer aux règles de la bienséance morale, qui interdisaient de montrer mort, sexe ou violence sur la scène. Ces critiques sont aujourd'hui battues en brèche depuis l'avènement d'une écriture théâtrale qui a fait sienne des principes largement narratifs que personne, du côté des études théâtrales, ne songerait plus à critiquer comme anti-théâtraux. Que l'on songe seulement à Samuel Beckett, Harold Pinter, Bertolt Brecht ou Tennessee Williams pour s'en convaincre. *Le cercle de craie caucasien* de Brecht, ou *La Ménagerie de verre* de Williams sont d'ailleurs souvent mentionnés par les tenants des études narratives comme des exemples canoniques de l'utilisation d'une instance narratoriale placée sur la scène.

- 18 L'étude critique de l'existence possible d'un narrateur ou d'une instance narratoriale (et des notions de point de vue qui y sont corrélées) est donc très fréquente dans la littérature critique. Elle tend soit à s'instaurer comme la réponse aux narratologies classiques qui excluaient le théâtre de leur propos, soit à simplement documenter les différentes fonctions narratoriales attestées dans un corpus défini et à analyser leur fonctionnement<sup>17</sup>.
- 19 Brian Richardson a ouvert le débat en 1988 en affirmant que, quand il parlait d'un narrateur au théâtre, il ne désignait pas des personnages qui relatent ponctuellement des actions se déroulant hors de la vue du spectateur, mais bien « the speaker or consciousness that frames, relates, engenders the actions of the characters of a play<sup>18</sup> » (RICHARDSON 1988 : 194), conception à consonance fortement chatmanienne. Il s'attache dans cet article à distinguer les différentes formes que peut prendre la fonction de narrateur dans une pièce de théâtre, et montre comment la distinction trop souvent répandue entre un mode diégétique et un mode mimétique ne s'applique plus guère au théâtre moderne et chez des auteurs tels Beckett, Brecht, Pinter ou Gertrude Stein. Il ajoute que le théâtre élisabéthain lui-même recèle quantité de formes particulières de narration, identifiant des formes de narrations non fiables (« unreliable narration ») jusqu'à Shakespeare. L'histoire de l'omission du phénomène de narration au théâtre procède, selon Richardson, d'une naïveté qui assimilerait toute écriture théâtrale à une écriture objective, transparente, dépourvue de toute prise de position vis-à-vis de la représentation d'une conscience individuelle, c'est-à-dire dépourvue de tout point de vue. Pourtant, continue Richardson, « the history of theater is replete with representations of consciousness » (204). Je le rejoins dans cette affirmation et dans la conclusion qu'il en tire, à savoir la présence massive et signifiante de différents types de narrateurs dans la tradition théâtrale.
- 20 Richardson tente dans cet article de ranger dans un ordre d'inclusion les différentes facettes d'une instance narratoriale telle qu'elle peut se trouver au théâtre, y incluant le concept d'auteur implicite, dont il plaide pour l'extension aux dramaturges. Son approche reste essentiellement textuelle : même si le schéma qu'il propose range les différentes instances narratoriales possibles dans trois « boîtes », dont la dernière est assimilée au « monde du public » (après le « fictional world<sup>19</sup> » et le « texte »), la notion de performance et le niveau de la représentation n'entrent pas dans son analyse. Il distingue ainsi, en allant du plus proche au plus lointain par rapport au monde fictionnel, entre narrateurs internes (personnages racontant une histoire à d'autres, soliloques), « narrateur monodramatique » (expression qu'il emprunte à Dorrit Cohn, et qu'on peut

sans doute rapprocher du narrateur autodiégétique genettien<sup>20</sup>), narrateur génératif (qui a un rôle ontologique auprès des actions ou figures qui émergent de son discours), narrateur cadre (détenteur du prologue, de l'épilogue, le chœur), auteur implicite (« implied author<sup>21</sup> »), jusques et y compris l'auteur historique<sup>22</sup>.

- 21 On se gardera ici d'entrer dans le débat entourant les notions d'auteur implicite ou d'auteur biographique pour constater que Richardson les abandonnera en affinant cette typologie en 2001 (RICHARDSON 2001). Se basant sur une analyse toujours exclusivement textuelle, mais affirmant encore la présence de la narration dans la littérature dramatique comme l'expression d'un nécessaire point de vue, il distingue trois types d'écriture dans lesquelles un narrateur a un véritable rôle d'engendrement par rapport aux actions mises en scène :
- 22 (1) la pièce de mémoire (narrateur homodiégétique, voire autodiégétique, exemple : *La Ménagerie de verre*, de Tennessee Williams) ;
- The alternation between narration and enacted events is quite comparable in many ways to a homodiegetic narrator's shift between presenting scenes as they unfolded in his or her own life and the retrospective commentary that takes place during the time of the writing (...). The drama further marks such differences in tone and temporality by the narrator moving in and out of character, and addressing the audience rather than the actors<sup>23</sup> (683).
- 23 (2) le cas du narrateur génératif, avec comme exemple *Le cercle de craie caucasien* de Brecht (« In contrast to the memory play, this type of work is a heterodiegetic narrative in which the narrator resides in a distinct ontological level from that occupied by the characters » (685)) ;
- 24 (3) le cas des « voix off », rencontrées chez Cocteau, Duras ou encore Pinter, qui sont des instances narratoriales désincarnées<sup>24</sup>.
- 25 L'idée d'établir une instance narratoriale organisatrice du discours propre au théâtre est défendue et affinée par les travaux de Manfred Jahn (JAHN 2001), d'Ansgar Nünning et de Roy Sommer (NÜNNING 2008).
- 26 Le premier a de manière brillante rassemblé les arguments en faveur d'une instance narratoriale propre à l'écriture théâtrale. Il prend soin au passage de se positionner face aux différents courants d'études de l'objet théâtre lui-même. Entre le théâtre lu comme un texte et le théâtre analysé selon le seul angle de la performance de sa représentation, l'auteur choisit une position médiane qui intègre les aspects représentationnels dans la définition d'un discours narratif propre au théâtre (j'y viens ci-dessous).
- 27 Récapitulant les arguments de la théorie des actes de langage (selon Austin et Searle) au sujet du discours fictionnel et du genre dramatique, il critique la place que Genette a prise dans ce débat et la manière dont ce dernier réfute l'existence d'une fonction narratoriale au théâtre. Il se range sous la bannière de Chatman pour établir l'identité narrative du genre théâtral. Ce dernier comprend bel et bien deux niveaux d'organisation temporelle, comme dans un récit de fiction (entre histoire et discours<sup>25</sup>), confirme Jahn, et il localise le discours à travers un narrateur-énonciateur tenu pour responsable des didascalies et de l'organisation, c'est-à-dire du séquençement des actions mises en œuvre par les personnages (héritage chatmanien), admettant des phénomènes de focalisation. Jahn reste très attentif aux phénomènes intra-textuels proprement dits pour établir sa position, même s'il reconnaît que le concept d'instance narratoriale de Chatman « is crucially based on functional and organizational rather than purely linguistic or textual criteria », ou que « the key question is whether text and performance admit Chatman's

“broad” concept of narrative agency<sup>26</sup> » (JAHN 2001 : 670). Mais aussitôt formulée l'intuition selon laquelle la dimension performative elle-même pourrait prendre en charge la fonction narratoriale et incarner le niveau du « discours », il juge nécessaire de conforter l'existence d'une instance narratoriale dématérialisée et « super-générative ». Ce faisant, Jahn glisse vers ce que Hühn et Sommer appelleront les « counter-intuitive concepts » de la narratologie (HÜHN 2009b : 238). Rationalisant à tout prix son sentiment que la performance est première, il veut confirmer, au-delà des figures narratoriales bel et bien représentées sur scène ou dans le texte<sup>27</sup>, l'existence d'un narrateur « super-génératif », peu ou prou assimilable à l'auteur. Se voulant fidèle à des thèses formalistes, mais assumant l'intuition quant au rôle de la performance, Jahn concède que souvent cette instance narratoriale « super-générative » ne sera pas nécessairement convoquée par le spectateur, ou qu'elle sera simplement réduite à l'auteur historique. Je pense pour ma part qu'il faut dès lors légitimement questionner l'intérêt et l'utilité d'une telle fonction.

- 28 Plus fondamentalement, Jahn amende la typologie chatmanienne des « text's types ». Il en appelle à un dialogue entre le mode « écrit/imprimé » et le mode « performé » (plutôt que « diégétique » et « mimétique », étiquettes conservées par Chatman), tous deux tombant, comme chez Chatman, sous le type narratif. Le « script » d'une pièce de théâtre, mode textuel qu'il range aux côtés du roman et de la nouvelle parmi les genres narratifs écrits ou imprimés, doit être appréhendé comme un médium à part entière et il pose des questions qui lui sont propres quand on l'aborde en tant qu'« acte de langage » (instructions, description) et au niveau de l'identité narratoriale. Il doit être distingué de la pièce elle-même, appartenant à la catégorie des types narratifs performés (avec le cinéma, l'opéra). Pour Jahn, dans le cas du théâtre, ces deux modalités se complètent dans l'accomplissement du discours narratif. Il distingue la concrétisation textuelle (au sens strict) d'œuvre lyrique ou dramatique, de leur identité performative, et en fait deux incarnations possibles d'un type narratif. C'est une avancée par rapport à Chatman, qui ne voyait pas le spectacle comme un élément constitutif de la structure narrative, mais comme le « simple médium » de l'actualisation de l'histoire (1990 : 109). On peut en tirer deux conclusions importantes : (1) la dimension performative est bel et bien disposée au rang des modalités narratives ; (2) le « script » (littéralement « retranscription ») peut s'envisager comme un mode narratif, et non essentiellement descriptif. Tant pour cette modalité narrative que pour la relation très spéciale qui existe entre le genre du script et son correspondant traduit en performance, Jahn livre là un outil précieux quant à l'appréhension de formes théâtrales reposant essentiellement sur la performativité et dont les auteurs sont parfois amenés à rédiger des scripts a posteriori (au contraire d'un texte dramatique préexistant à la mise en scène).
- 29 La contribution d'Ansgar Nünning et de Roy Sommer confirme, quant à elle, une série d'éléments déjà répertoriés, se rangeant également en grande partie sous la bannière chatmanienne d'une instance narratoriale super-organisatrice. Ils donnent cependant une impulsion très fructueuse à leur analyse, car ils s'éloignent de la seule définition narratoriale de la prise en charge narratologique des formes théâtrales pour donner un rôle déterminant à la performance et au spectateur. Ils encouragent ainsi la prise en compte des arts scéniques, sous des angles plus fonctionnalistes ou cognitifs que purement formalistes, dans la définition des critères de narrativité. Mais assez vite, Nünning et Sommer abandonnent cette piste prometteuse pour revenir à la distinction somme toute classique d'une « narrativité mimétique » (« representation of a temporal

and/or causal sequence of events») et d'une « narrativité diégétique » (« verbal transmission of narrative content ») (NÜNNING 2008 : 348).

- 30 S'attachant à distinguer les éléments d'une narrativité diégétique au travers d'exemples tirés de la littérature dramatique, ils répertorient les types déjà rencontrés que sont chœur, prologue, personnages narrateur, pièces de mémoire, etc<sup>28</sup>... Ils livrent en outre des analyses croisées qui identifient des éléments de narrativité diégétique au théâtre, et des éléments de narrativité mimétique dans le récit de fiction. Ils encouragent en fait une approche transmédiatique des outils narratologiques, au sens restreint de l'application des catégories d'analyse développées par la narratologie classique (dans le seul cadre du récit romanesque et fictionnel) à d'autres médias narratifs<sup>29</sup>. Mais dans le cas qui nous occupe, ils apportent une pierre à l'édifice esquissé par Jahn ci-dessus, à savoir introduire la notion de performance, de représentation et de réception spectatorielle au titre de l'analyse du discours. Ils valident une voie qui qualifie l'écriture théâtrale en termes narratifs, non seulement dans les contenus de son histoire (éléments de l'intrigue) ou à travers les occurrences d'une forme narrative de discours parsemant les œuvres de la littérature dramatique, mais aussi dans la forme particulière que prend la représentation scénique, en tant qu'objet discursif elle-même, et sans la nécessité d'un narrateur super-générateur au sens chatmanien du terme.
- 31 La localisation du discours narratif est en effet l'enjeu principal de l'étude narratologique des formes théâtrales. Faut-il le limiter au contenu du texte dramatique (éléments de la *fabula* auxquels s'ajoutent éventuellement les indications scéniques) ou faut-il au contraire le situer au niveau de la performance, dans sa réalisation globale, et ainsi reconnaître au récit scénique une spécificité discursive ?
- 32 C'est sans conteste Monika Fludernik qui développe cet aspect de la manière la plus claire et la plus étayée.
- 33 En 1996 déjà, dans son *Towards a "natural" narratology*, elle déclarait que le théâtre est sans doute « the most important narrative genre whose narrativity needs to be documented » (FLUDERNIK 1996 : 348). Elle y détache notamment, et de manière assez classique, les figures du narrateur scénique et les didascalies comme éléments narratifs. Mais surtout, elle s'appuie sur son critère de « l'expérientialité » pour qualifier l'événement théâtral et le spectacle comme une forme de récit à part entière, partageant avec un texte (au sens strict du terme) « the same cognitive parameters which are operative in the recognition of narrative structures » (336). Je m'attacherai ici, cependant, à un article publié en 2008, afin de clore cette revue de la définition critique d'une narratologie propre au théâtre.
- 34 Dans cette contribution (FLUDERNIK 2008), et outre le fait qu'elle confirme l'ancrage général du théâtre dans la narrativité par le biais du concept d'expérientialité<sup>30</sup>, Monika Fludernik rappelle d'abord le rôle déterminant joué par Manfred Pfister (cf. ci-dessus). Elle rend également hommage aux narratologues classiques qui ont su reconnaître la dimension narrative contenue dans la littérature dramatique, notamment sous l'impulsion de Mieke Bal<sup>31</sup>, pourtant fortement positionnée dans une narratologie classique de type genettienne. Cette reconnaissance, précise-t-elle, trouvait surtout son fondement dans le versant « histoire » de la dichotomie narrative. Car, en effet, c'est sur base de l'existence incontestable d'une intrigue à l'intérieur de genres dits mimétiques comme le théâtre, mais aussi dans certaines formes de ballets, dans le dessin animé ou le cinéma, que Bal admettait l'inclusion de ces formes de discours dans le genre narratif (

FLUDERNIK 2008 : 356<sup>32</sup>). Ces bases historiques inspirent en partie les développements actuels de la narratologie transmédiatique, en rappelant que Claude Brémont ou Roland Barthes<sup>33</sup> avaient défini le récit à partir d'une histoire considérée une et entière, élément invariant capable d'être transposé « à l'infini » dans différentes formes de discours<sup>34</sup>. Fludernik positionne d'ailleurs l'intérêt de la narratologie pour le théâtre dans le champ de cette narratologie transmédiatique et, une fois encore, dans l'inspiration fondatrice des travaux menés au sujet du cinéma<sup>35</sup>.

- 35 Mais la contribution décisive de Monika Fludernik est surtout de qualifier le discours narratif propre au théâtre, abandonnant les critères d'intrigue<sup>36</sup> et de médiation narratoriale. Il faut, selon elle, positionner l'analyse narrative de l'écriture théâtrale au niveau du discours et de sa particularité performative absolument spécifique, se démarquant au passage de l'absolue nécessité d'identifier un narrateur sous quelque forme (anthropomorphe ou non) que ce soit, comme on a pu le rencontrer chez d'autres critiques.

(...) it could be argued that the absence of a narrator persona or an act of narration does not inevitably disqualify drama from the narrative genre. After all, in film, plot mediation may be located in the image sequences and soundtrack, which would suggest that the enactment of plot on stage in performance is a type of mediacy as well. (...) Dramatic "discourse" would then be equivalent to the medium of enactment and performance<sup>37</sup>. (358, 359)

- 36 On peut toutefois mettre en question la position de Fludernik quand elle souligne que, pour autant, la définition et la localisation de la narrativité sont moins problématiques dans les écritures théâtrales qu'elle connaît, car « [i]n fact, drama is rarely confronted with the problems of postmodernist fiction in which several linguistic strategies militate against narrativity. (...) in drama we rarely have incomprehensible language or plots in which the identity of the characters dissolves. (...) juxtapositional postmodernist techniques (...) are more clearly disruptive of narration and plot constitution than any visual experiments that I am aware of in the dramatic canon<sup>38</sup>. » (359). Il y a pourtant bel et bien des écritures théâtrales qui avancent leur opposition de principe au récit et convoquent les mêmes techniques disruptives. Pensons seulement aux œuvres de Romeo Castellucci dans les années 1990 ou à celles du Wooster Group dans les années 1980... Les critères de narrativité qu'elle définit (monde fictionnel et expérientialité), et la manière dont elle localise le discours narratif, trouveront bien des champs d'application dans ce corpus qui résiste aux critères classiques de l'intrigue et du narrateur.

- 37 Quoi qu'il en soit, il faut souligner l'apport essentiel de cet article de 2008, à savoir la mise en évidence de la capacité, pour les formes théâtrales, d'inscrire le discours narratif au niveau de la performance elle-même, au-delà de la nécessité d'une médiation verbale. Elle nuance cependant cette position en faisant, comme Jahn ci-dessus, intervenir le « playscript », « [which] incorporates features that take account of the performance, indicating visual and acoustic orchestration<sup>39</sup> » (362). Prudemment, Fludernik reste donc sur une ambiguïté.

- 38 D'une part, elle considère le discours dramatique au niveau de sa performance stricte<sup>40</sup>, avec la conséquence que « (...) drama (...) does not have *one* discourse but (...) each performance has its discourse from which the audience extrapolates the plot and fictional world<sup>41</sup>. » (363). Cette position radicale, orientée vers la réception, conforme à l'idée de *l'événement théâtral unique*, fait du spectateur un narrataire actif et très impliqué dans l'élaboration finale du discours.

- 39 D'autre part, elle considère le niveau du discours narratif comme fixé dans le « playscript », texte écrit donné une fois pour toutes et comprenant tant les éléments constitutifs de l'intrigue que les indications nécessaires à sa représentation, notamment les didascalies, à partir desquelles un lecteur pourra extrapoler en imagination la réalisation (que ce lecteur se transforme ensuite en metteur en scène ou pas). Elle rejoint ici JAHN 2001 dans la description de cette relation « privilégiée » (mais aussi très instable dans la considération narratologique alternative qu'elle en a), entretenue entre l'avatar écrit, imprimé (le script), et son correspondant « performé » du discours narratif appliqué à une écriture destinée à la scène<sup>42</sup>. Fludernik, comme Jahn, prend une position médiane entre la tradition du « drama reading » et celle du « tout à la performance » défendue par les études théâtrales.
- 40 Elle confirme au passage le rôle privilégié qu'un script de mise en scène pourra tenir dans la prise en considération narrative d'une écriture essentiellement scénique. Il faut également noter que l'alternative proposée par Fludernik entre script et représentation, fait écho aux notions de « texte dramatique » et de « texte de performance », en tant que localisation du discours, citant pour sa part Keir Elam<sup>43</sup>. La distinction entre texte dramatique et texte de performance (dans sa définition donnée par Richard Schechner par exemple<sup>44</sup>) prend tout son sens dans l'étude d'un corpus postdramatique. En effet, il ne s'agit plus « simplement » pour le « texte de performance » (second) d'évoquer la mise en scène (et son analyse sémiologique pour Elam) d'un texte de littérature dramatique (premier). Il s'agit de traduire l'intention des artistes de la scène contemporaine de produire un spectacle qui ne peut plus se réduire à un texte dramatique figé, et qui peut être pris en considération *uniquement* dans le texte de performance. Le texte dramatique en tant que script (second) devient alors la conséquence et la traduction d'un texte de performance (premier) considéré comme le véhicule prioritaire de la signification.
- 41 Fludernik poursuit son article par la qualification des différentes instances narratoriales possibles rencontrées dans la littérature dramatique, et revient à une approche textuelle et verbale classique de la qualification des narrateurs possibles au théâtre (elle distingue, dans les grandes lignes, les mêmes types que Richardson ou Nünning/Sommer évoqués ci-dessus, en envisageant en particulier la condition métaleptique de certains d'entre eux, ou le traitement quasi-romanesque de certaines didascalies).
- 42 Fludernik apporte cependant, au niveau macro-textuel et représentationnel, c'est-à-dire « performatif », un élément qui me paraît fondamental : selon elle, la fonction narratoriale nécessaire à l'agencement des éléments de l'intrigue dans une œuvre dramatique ne devrait pas nécessairement équivaloir à un agent plus ou moins incarné, fût-il un super agent (cf. Jahn d'après Chatman) ou l'équivalent d'un auteur implicite ou historique (cf. Richardson). Elle dépasse également l'idée d'une instance plus ou moins individualisée, d'un « présentateur » tel que le Chatman l'a proposé. La performance, c'est-à-dire la mise en œuvre scénique, incarnerait cette fonction narratoriale dont le spectateur est le narrataire, et elle serait absolument constitutive du discours narratif propre à une œuvre théâtrale et scénique.
- 43 L'émergence d'une « narratologie du théâtre » a en définitive été majoritairement formulée dans les termes d'une discussion portant sur la présence d'une intrigue, d'une instance narratoriale, de la possibilité de produire des jeux de perspective et de point de vue, ou de transformer la temporalité de l'histoire, rappelant par ailleurs l'ancrage originel de la structure dramatique dans une fonction narrative. Ces approches ont pu, à des époques et à des degrés divers, contribuer au dépassement de la distinction mimesis/

diegesis qui, de manière assez discutable sur le plan philologique, tenait le genre dramatique pour étranger à l'étude narratologique (le récit étant supposé être la seule manifestation diégétique). Il est ainsi devenu possible de produire de fructueuses analyses en appliquant au théâtre des outils rendus disponibles par la narratologie formelle.

- 44 Ce faisant, ces travaux ont encore beaucoup plaidé en faveur de l'identification d'une instance narratoriale, qu'elle soit présente (par le biais d'artifices diégétiques connus) au cœur de l'intrigue ou à ses frontières, ou, dans une conception élargie inspirée des travaux de Chatman, qu'elle encadre bel et bien la constitution de l'histoire en rejoignant un niveau de discours engageant un surpa-narrateur ou un auteur implicite, que Genette ou Stanzel tenaient pour absent. Vouloir faire reposer la prise en considération des écritures théâtrales par la narratologie sur l'existence d'un narrateur « actantiel » (quel qu'il soit) équivaut cependant à admettre *in fine* la nécessité de cette instance comme critère définitoire du discours narratif (même s'il peut être, pour Chatman, dématérialisé et non humain).
- 45 Les rapports entre l'écriture théâtrale, la littérature dramatique, et la ou les disciplines de la narratologie sont donc établis et aujourd'hui rarement contestés, tant du point de vue de l'histoire que du discours. Le récit est généralement admis comme une donnée objective de la fonction dramatique<sup>45</sup>. Mais il semble encore difficile de prendre de la distance par rapport au critère de l'instance narratoriale comme paramètre tout-puissant et déterminant de la narrativité dramatique dans la majorité des théories qui ont fondé et enrichi ces rapports. J'en veux pour preuve les glissements opérés presque systématiquement vers les analyses textuelles de narrateurs avérés quand pourtant certains chercheurs, tels Jahn ou Fludernik, semblent en mesure de franchir le pas et de jeter les bases d'une approche narratologique du théâtre tenant compte de critères de narrativité bien plus diversifiés.
- 46 Plusieurs raisons pourraient expliquer ce phénomène. D'abord, c'est précisément l'absence supposée d'une instance narratoriale qui a souvent été dénoncée par les tenants de l'éviction des écritures dramatiques de l'étude naratologique, et l'effet de la preuve par le contraire joue certainement pour beaucoup. Ensuite, c'est une tradition de recherche relativement établie chez les spécialistes de la littérature dramatique (je ne parle pas, ici, du courant des études théâtrales) d'analyser les aspects épiques, et donc les fonctions narratives du théâtre moderne et contemporain. Enfin, l'ensemble des narratologues qui envisagent les questions théâtrales le font uniquement sous l'angle de la littérature dramatique, soit un théâtre dont la base et la force motrice principale restent un texte écrit (fût-il hyper contemporain et « postmoderne », et donc parfois difficilement appréhendable sur le plan narratif). Quand ils envisagent la « performance dramatique », ils considèrent la mise en scène théâtrale dans un sens classique, en tant que l'illustration et la mise en œuvre de l'interprétation d'un texte. Les analyses proposées retournent donc très vite vers les éléments intrinsèques au texte de la pièce analysée, à ses composantes et contenus textuels. Réflexe bien compréhensible pour des critiques issus des études littéraires et qui, s'ils citent les pré-supposés des études théâtrales (cf JAHN 2001), n'en sont pas vraiment familiers. Ainsi, Jahn et Fludernik envisagent la prise en compte du discours de la performance à un niveau qui reste essentiellement théorique.
- 47 Le théâtre contemporain ou postdramatique se distancie quant à lui du texte dramatique en tant que repère fondateur. Afin de l'envisager de manière conforme aux apprentissages légués par les études théâtrales (à savoir le « dé-littériser », considérer la théâtralité comme vecteur premier du sens), il faut lui appliquer de manière concrète

les différents ressorts d'une définition renouvelée de la narrativité, tels qu'ils traversent les courants de la narratologie contemporaine. Une écriture théâtrale essentiellement scénique, même éclatée et dénuée d'intrigue apparente, peut fonctionner *dans son ensemble* comme un média narratif, et pas uniquement comme un média qui a recours à des instants ou des ressorts narratifs de manière occasionnelle (même si leur présence peut, elle aussi, être répertoriée).

- 48 Ces écritures scéniques contemporaines interrogent notre capacité à déterminer sur le plan narratologique la responsabilité et la nature du discours narratif théâtral. Je propose à ce titre d'envisager le déplacement du *locus* du discours narratif, vers le niveau de la performance, voire même vers la réception et la production textuelle extra-scénique dans certains cas (souvenirs de spectateurs, récits de critique). Il faut, dans le premier cas, pouvoir analyser la contribution de chaque médium scénique à la constitution du récit théâtral (l'héritage sémiotique des études théâtrales est riche d'enseignements à ce sujet). La fonction narratoriale peut se passer d'un narrateur conçu comme un super agent désincarné (construction rhétorique chatmanienne) pour exister, en termes discursifs, dans l'agencement spectaculaire lui-même, dont seul l'auteur (le metteur en scène ou l'artiste) est *in fine* responsable. Dans le deuxième cas, il faut reconnaître, avec Marie-Laure Ryan, que seul le langage articulé pourra faire aboutir en un ensemble discursif sensé les éléments constitutifs de la narrativité du spectacle tels qu'ils sont accumulés et produits sur la scène<sup>46</sup>. Mais j'ouvre là de trop larges pans d'une recherche toujours en cours.
- 49 Sans déborder du cadre que s'est donné cet article, nous pouvons conclure en affirmant que les études répertoriées ici et les quelques propositions ou pistes que j'ai livrées permettent d'articuler une série d'arguments fondamentaux afin de caractériser l'usage et la place du récit à l'intérieur des écritures scéniques et spectaculaires contemporaines :
- 50 1/ le rapport peut bel et bien être établi entre les études narratologiques et le corpus des écritures théâtrales ; il ne demande qu'à être amplifié et enrichi ;
- 51 2/ la diversité et la caractérisation des instances narratoriales rencontrées dans la tradition dramatique (intra- ou extradiégétiques) sont très bien documentées et sont utiles à l'analyse, de même que les utilisations diégétiques transgressives de la fonction narrative sur une scène (diverses caractérisations possibles de la métalepse) ;
- 52 3/ un script auctorial qui fixe et exprime textuellement la mise en œuvre d'une représentation théâtrale a posteriori peut être établi comme un texte de type narratif et non exclusivement descriptif ;
- 53 4/ envisager l'écriture théâtrale sur le plan narratologique requiert de localiser le discours narratif au niveau de la performance<sup>47</sup>, sans qu'il soit nécessaire d'établir une instance narratoriale supra-organisatrice instaurée comme un concept théorique (fût-elle destinée à accueillir la dimension collective ou à maintenir l'auteur à distance) ;
- 54 5/ par l'étude de textes critiques produits à la réception des spectacles, on peut envisager la mobilité du discours narratif organisateur du sens du spectacle *en dehors* de l'objet spectaculaire lui-même, le situer dans la rencontre des éléments portés par la performance et du langage articulé par un critique ou un spectateur qui s'en saisit.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Alber, Jan ; Fludernik, Monika, « Mediacy and narrative mediation », in : Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press. url : [hup.sub.uni-hamburg.de/llhn/index.php?title=Mediacy and Narrative Mediation&oldid=1453](http://hup.sub.uni-hamburg.de/llhn/index.php?title=Mediacy and Narrative Mediation&oldid=1453) (consulté le 29 novembre 2011).
- Bal, Mieke, 1997<sup>2</sup> (1985, 1980 : De theorie van vertellen en verhalen), *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, Toronto UP.
- Barthes, Roland, et. al., 1981<sup>2</sup> (1966), *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (Points).
- Barthes, Roland ; Booth, Wayne ; Hamon, Philippe ; Kayser, Wolfgang J. (sous la dir. de Gérard Genette et de Tzvetan Todorov), 1988<sup>2</sup> (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Booth, Wayne, 1983<sup>2</sup> (1961), *The rhetoric of fiction*, Chicago, U of Chicago P.
- Chatman, Seymour, 1980, *Story and discourse*, Ithaca, Cornell UP.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to terms : the rhetoric of narrative in fiction and films*, Ithaca, Cornell UP.
- Elam, Keir, 1988<sup>2</sup> (1980), *The semiotics of theatre and drama*, New-York, Routledge.
- Fludernik, Monika, 1996, *Towards a « natural » narratology*, Londres & New-York, Routledge.
- Fludernik, Monika, 2008, « Narrative and drama », in : Pier 2008, pp. 355-384.
- Gaudreault, André, 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck.
- Genette, Gérard, 2007, *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- Halliwell, Stephen, « Diegesis – Mimesis », in : Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press.  
url : [hup.sub.uni-hamburg.de/llhn/index.php?title=Diegesis - Mimesis&oldid=1868](http://hup.sub.uni-hamburg.de/llhn/index.php?title=Diegesis - Mimesis&oldid=1868) (consulté le 19 novembre 2012)
- Herman, David (ed.), 1999, *Narratologies : new perspectives on narrative analysis*, Columbus, Ohio State UP.
- Herman, David, 2002, *Story logic : problems and possibilities of narrative*, Lincoln, University of Nebraska P.
- Herman, David (ed.), 2007, *The Cambridge companion to narrative*, New-York, Cambridge UP.
- Herman, David, 2009, *Basic elements of narratives*, Oxford, Willey-Blackwell.
- Hühn, Peter ; Pier, John ; Schmid, Wolf ; Schönert, Jörg, 2009a, *Handbook of narratology*, Berlin, de Gruyter.
- Hühn, Peter ; Sommer, Roy, 2009b, « Narration in poetry and drama », in : Hühn et al. 2009 : pp228-241.

- Jahn, Manfred, 2001, « Narrative voice and agency in drama : aspects of a narratology of drama », in : *New Literary History*, vol32, n3, pp659-679.
- Nünning, Ansgar, 2004, « On metanarrative : towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary », in : Pier, John (ed.), 2004, *The dynamics of narrative form. Studies in Anglo-American narratology*, Berlin, de Gruyter, pp11-58.
- Nünning, Ansgar ; Sommer, Roy, 2008, « Diegetic and mimetic narrativity : some further steps towards a narratology of drama », in : Pier 2008, 339-354.
- Patron, Sylvie, 2009, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin.
- Pavel, Thomas, 1976, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris Klincksieck, 1976.
- Pavel, Thomas, 1985, *The poetics of plot. The case of English Renaissance drama*, Minneapolis, University of Minnesota P.
- Pfister, Manfred, 1988 (1977 : Das drama), *The theory and analysis of drama*, Cambridge/NY, Cambridge UP.
- Pier, John; Garcia Landa, José Angel (eds.), 2008, *Theorizing narrativity*, Berlin, de Gruyter.
- Rajewsky, Irina, 2007, « Von Erzählern, die (nichts) vermitteln : Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie », in : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n117, pp25-68.
- Richardson, Brian, 1987, « “Time is out of joint” : Narrative models and the temporality of the drama », in : *Poetics Today*, vol8, n2, pp299-309.
- Richardson, Brian, 1988, « Point of view in drama : diegetic monologue, unreliable narrators, and the author’s voice on stage », in : *Comparative drama*, vol22, n3, pp193-214.
- Richardson, Brian, 2001, « Voice and narration in postmodern drama », in : *New Literary History*, vol32, n3, pp681-694.
- Richardson, Brian, 2006, *Unnatural voices : extreme narration in modern and contemporary fiction*, New-York, Columbus.
- Ryan, Marie-Laure, 1991, *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Indiana, Bloomington UP.
- Richardson, Brian, 2007, « Drama and Narrative », in : Herman 2007, 142-155.
- Ryan, Marie-Laure (ed.), 2004, *Narrative across media. The languages of storytelling*, Lincoln & London, Nebraska UP.
- Ryan, Marie-Laure, 2006, *Avatars of story*, Minnesota UP.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Schechner, Richard, 2006, *Performance studies : an introduction*, New-York, Routledge.
- Schenk-Haupt, Stefan, 2007, « Narrativity in dramatic writing : towards a general theory of genres », in : *Anglistik*, vol. 18, n2, pp25-42.
- Stanzel, Franz Karl, 1984, *A theory of narrative*, New-York, Cambridge UP.
- Wolf, Werner, 2003, « Narrative and narrativity. A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts », in : *Word and Image*, vol. 19, n3, pp180-197.
- Wolf, Werner, 2004, « “Cross the border – Close that gap” : towards an intermedial narratology », in : *EJES : European Journal for English studies*, vol8, n1, pp81-103.

## NOTES

1. Je choisis cette traduction de la formulation anglaise rencontrée dans la littérature de « narratology of drama ».
2. Le meilleur résumé en est donné par Monika Fludernik : « (...) the discourse vs. story distinction is fundamental to the drama, too, and (...) Aristotle's model set out to discuss Greek drama and not narrative. Thus, paradoxically, narratology has taken its origin from a text of drama criticism, but this foundational frame has been repressed so successfully that drama has now frequently come to occupy the position of narratology's non-narrative Other. » (Fludernik 1996 : 333) La narratologie structuraliste renversant au passage le phénomène de la « tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique » au sein des études littéraires selon Genette, lui qui condamne qu'au 19<sup>e</sup> on désigne encore souvent la « scène » romanesque (terme emprunté) « assez piteusement comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation de l'imitation. » (Genette 1972 : 193)
3. « Théâtre et récit, l'impossible rupture. La place du récit dans le spectacle postdramatique entre 1981 et 2004 (selon Romeo Castellucci, Jan Lauwers et Elizabeth LeCompte) », thèse de doctorat ULB et EHESS (CRAL), soutenance prévue novembre 2013.
4. Selon le terme bien connu (et pratique, même si controversé) introduit par Hans-Thies Lehmann. Cf. Lehmann 2002.
5. Ces dernières contestent le « tout communicationnel » de la langue, et mettent en avant la performance linguistique plutôt que la signification. Elles contestent également le « tout fictionnel » des études narratologiques (c'est en effet dans les récits de fiction que la nécessaire définition d'un narrateur est la plus exprimée sur le plan rhétorique) et s'intéressent plus au « comment est-ce écrit » qu'au « qui parle ».
6. Halliwell, Stephen, « Diegesis – Mimesis », in: Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University Press.
7. L'usage de mimesis pour désigner la représentation dramatique est attesté depuis le 6<sup>e</sup> siècle av. JC affirme Halliwell.
8. diegesis est établi depuis le 5<sup>e</sup> siècle av. JC comme terme commun désignant des « actes de narration » (aussi bien témoignage dans un procès qu'acte poétique) – selon Halliwell toujours.
9. On se rappelle combien Genette valorisera pour sa part la teneur « informationnelle » d'un récit fait par un narrateur en comparaison d'une « simple » incarnation scénique.
10. Je rapprocherais cette position de celle de Jean-Marie Schaeffer qui, dans *Pourquoi la fiction ?*, analyse la conviction anti-mimétique de Platon comme sa reconnaissance des pouvoirs extrêmement puissants de la représentation et de l'imagination (Schaeffer 1999).
11. Cette distinction capitale était déjà analysée par André Gaudreault en 1988, contribution soulignée en termes élogieux quant à la clarification qu'elle apporte aux débats théoriques sur le récit par Paul Ricoeur lui-même dans la préface de l'ouvrage (Gaudreault 1988 : X, 53-71).
12. Date de l'édition originale de *Das Drama*.
13. Richardson (1988) les fait remonter à Susan Sontag en 1968 déjà.
14. « Une fois qu'on a défini le Récit comme composé d'histoire et de discours (sur base d'une double organisation chronologique qui lui est propre), alors, logiquement, au moins, les récits peuvent être actualisés sur une scène ou dans tout autre média iconique » (sauf indication contraire, toutes les traductions de citations sont de l'auteur)
15. Déshumanisant son « Présentateur », Chatman revient sur la proposition qu'il avait formulée dans *Story and Discourse* (1980) selon laquelle certains récits peuvent être « non-narrated », dépourvus de narrateur. Il s'était, dit-il, laissé fourvoyer par une perception trop anthropomorphe de l'agencement d'un récit. « Once we allow the possibility of showing a

narrative, we perforce recognize the existence of a shower, even if not a human one » (1990 : 116).

16. « [...] montrer des personnages qui agissent plutôt que dire les péripéties qu'ils subissent » (Gaudreault 1988 : 91).

17. Le « Living Handbook of Narratology » traite d'ailleurs du théâtre sous l'entrée « mediacy / narrative mediation », qui récapitule lui aussi les études mentionnées ici.

Monika Fludernik & Jan Alber : "Mediacy and Narrative Mediation". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.

18. « la voix ou la conscience qui encadre, raconte, engendre les actions ou les personnages d'une pièce »

19. Qu'on désignerait sans doute aujourd'hui sous le terme de « storyworld », sous la plume de David Herman par exemple, à savoir l'ensemble des lieux, des actions et des personnages impliqués par l'histoire.

20. « The world of the play is largely coextensive with the narration of the character » (Richardson 1988 : 209)

21. Notion qu'on doit à Wayne Booth (Booth 1983). L'auteur implicite est cette construction de l'esprit qu'un lecteur formule afin de se représenter l'instance responsable de la production des différents niveaux de discours, narrateur compris, qu'il a sous les yeux.

22. Parce que, selon Richardson, l'auteur devra rendre compte de son travail, par le biais de sa propre voix, biographiquement attestée, en répondant aux critiques qui lui seront adressées le soir de la première, lors de laquelle il est traditionnellement présent.

23. « L'alternance entre la narration et les événements incarnés est comparable sur bien des points avec le changement opéré par un narrateur homodiégétique entre la présentation de scènes telles qu'elles se sont déroulées dans sa vie, et le commentaire rétrospectif qu'il en offre au moment supposé de l'écriture. (...) Le théâtre est d'autant plus capable de marquer ces différences de ton et de temporalité, usant d'un narrateur entrant et sortant successivement de son personnage pour s'adresser tantôt au public tantôt aux autres acteurs. »

24. Dans une dernière livraison, Richardson recompose encore finalement sa typologie en mélangeant les deux premières et en ramenant sous le seul label du narrateur génératif la pièce de mémoire et le génératif de la distinction de 2001, sous la distinction cette fois d'un narrateur intradiégétique – *La Ménagerie* – et d'un narrateur extradiégétique – *Le cercle de craie*. Cf. Richardson 2007.

25. L'existence au théâtre de cette double chronologie non spécifique au récit fictionnel en prose est également attestée, par le simple fait d'y être questionnée, par Richardson 1987. Si la distinction temporelle entre un niveau d'histoire et un niveau de discours est bien applicable à la littérature dramatique, elle se révèle inefficace selon lui en termes d'analyse fonctionnelle classique pour des raisons de stylisation du traitement du temps au niveau de l'histoire même, quand elle comprend la coexistence d'ordres temporels contre-intuitifs. En répertoriant ces niveaux d'inconsistance entre les différents ordres temporels établis par Shakespeare dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Richardson délimite par ailleurs une série d'arguments qui semblent, à rebours de l'histoire et sans téléologie aucune, préfigurer de son engagement plus récent dans la définition d'une « unnatural narratology » (cf. Richardson 2006), détectant les phénomènes d'inconsistance logique ou naturelle comme les paramètres d'un récit anti-mimétique, « esthétique ».

26. « il est crucial de comprendre que l'instance narratoriale chatmanienne se base sur des critères fonctionnels et organisationnels plutôt que purement linguistiques ou textuels » ; « la question clé est de savoir si le texte et la performance admettent le concept élargi d'instance narratoriale tel que proposé par Chatman »

27. Jahn évoque par exemple les phénomènes de focalisation propres à certains personnages mis en scène, ou l'extension littéraire et proprement narrative des didascalies textuelles (typiquement rencontrée chez Georges Bernard Shaw par exemple).

28. Ils distinguent au passage les quatre fonctions classiques d'un discours narratif isolé comme tel dans une œuvre dramatique : exposition, suggestion, compression, adresse au public. (Nünning 2008 : 346)

29. Ils se réfèrent notamment aux travaux de Richardson 1987 sur les découvertes qu'il y a lieu de faire en matière de séquence temporelle chez Shakespeare par exemple, ou sur les encouragements de Richardson 2001 à poursuivre l'analyse narrative au théâtre afin de creuser les angles morts laissés par les outils de la narratologie classique, qui ont uniquement été appliqués au roman de type « post-jamesien ».

30. L'expérientialité telle que définie par Fludernik 1996 est ce qui fonde à la fois l'intérêt du discours narratif (sa « tellability »), et son motif communicationnel. On se rappellera la thèse majeure de Towards a "natural" narratology qui est que le récit, sans qu'il n'ait besoin d'autres critères formels, est un type textuel capable de reproduire et de communiquer une forme d'expérience humaine ou anthropomorphe. « [...] there cannot be any narratives without a human anthropomorphic experience of some sort at some narrative level. [...] [Experientiality is] namely, the quasi-mimetic evocation of a real-life experience. » (13)

31. cf. Bal 1997.

32. Mais sans toutefois préciser la manière singulière chaque type de discours lui-même peut opérer. C'est là tout l'enjeu d'un pan de narratologie transmédiatique aujourd'hui.

33. Cf. Barthes 1981.

34. Rappel que Marie-Laure Ryan situe judicieusement au cœur de ses ouvrages consacrés à l'incarnation du discours narratif à travers les médias contemporains. Cf. Ryan 2006 : 3-4, ou encore Ryan 2004 : 1 (cité par Fludernik 2008 : 356 pour ce dernier)

35. Elle précise d'ailleurs que ce sont les narratologues d'inspiration française et structuraliste 1966 qui ont séparé l'étude du récit des médias mimétiques. Selon Fludernik, les formalistes russes et Eisenstein collaboraient étroitement dans l'étude comparée du récit littéraire et du cinéma. Fludernik 2008 : 356, n. 4

36. Ce qui est bien entendu conforme à la position défendue tout au long de Towards a 'natural' narratology. Cf. ci-dessus et Fludernik 1996.

37. « (...) on pourrait argumenter que l'absence d'un narrateur ou d'un acte de narration ne disqualifie pas automatiquement le théâtre du genre narratif. Après tout, au cinéma, la médiation de l'intrigue peut être localisée dans la séquence des images ou dans la bande-son, ce qui tend à suggérer que l'incarnation de l'intrigue sur scène dans une performance est aussi un type de médiation. (...) Le "discours" dramatique serait ainsi équivalent au médium de la représentation et de la performance. »

38. « en fait, le théâtre est rarement confronté aux problèmes de la fiction postmoderne, dans laquelle plusieurs stratégies linguistiques militent contre la narrativité. (...) au théâtre, on a rarement affaire à du langage incompréhensible ou à des intrigues dans lesquelles l'identité des personnages se dissout. (...) les techniques postmodernes de juxtaposition sont plus clairement destructrices de la narration ou de la constitution de l'intrigue que toute expérience visuelle dont j'ai connaissance dans le canon dramatique. »

39. « le playscript incorpore des caractéristiques qui prennent en compte la performance, indiquant une orchestration visuelle et acoustique »

40. En fait mélange de « mise en scène » et de « représentation » dans son acception du terme, car a prise en compte de l'écriture théâtrale est située dans un rapport littérature dramatique portée à la scène, mais elle envisage aussi la singularité de la représentation.

41. « le théâtre n'a pas un seul discours mais chaque performance produit son propre discours duquel le public extrapole l'intrigue et le monde fictionnel »

42. Fludernik rappelle que la notion de « performance » narrative peut aussi être comprise et analysée au sens de la matérialisation de l'acte de narration verbale, en tant que dimension esthétique particulière de l'acte narratif dans le cas de la méta-fiction ou du méta-récit (l'intérêt de la performance narrative du narrateur dépasse presque celui de l'histoire ; cf Nünning 2004), ou comme la place et le rôle textuel du barde médiéval par exemple (364). Mais dans le cas de la matérialisation scénique du discours dramatique, la notion de performance prend ici son sens plein en tant que niveau déterminant de la représentation constitutive d'une écriture scénique.

43. Elam 1980, cité par Fludernik 2008 : 363.

44. Schechner 2006.

45. A quelques rares exceptions près, pointées par Hühn et Sommer (Hühn 2009b : 237), de chercheurs qui continuent à soutenir l'incompatibilité du genre dramatique avec le critère tout-puissant de la fonction narrative selon Stanzel et Genette. Cf. notamment Rajewsky 2007 et Schenk-Haupt 2007.

46. Certains spectacles peuvent contenir suffisamment d'éléments pour « posséder de la narrativité » dans les termes de Marie-Laure Ryan, bien que leur total potentiel en tant que récit ne soit pas réalisé. Pourquoi ? car “only language can express the logical relations and the private worlds which hold together their semantic network” (Ryan 1991 : 265). Ce qu'elle confirme plus récemment en disant que le langage reste la “native tongue of narrative” (Ryan 2004 : 11).

47. Entendue comme l'actualisation de l'ensemble des moyens scéniques mobilisés par le spectacle.

---

## AUTEUR

**BENOÎT HENNAUT**

Université Libre de Bruxelles, Dépt Langues et Lettres; EHESS, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL)