



Introduction

Pierre Fasula



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cpuc/2096>

DOI : [10.4000/cpuc.2096](https://doi.org/10.4000/cpuc.2096)

ISSN : 2677-6529

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2023

Pagination : 7-10

ISBN : 978-2-38185-210-2

ISSN : 1282-6545

Référence électronique

Pierre Fasula, « Introduction », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen* [En ligne], 60 | 2023, mis en ligne le 10 novembre 2023, consulté le 16 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cpuc/2096> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cpuc.2096>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Introduction

Narration et sens sont des concepts particulièrement présents dans la tradition littéraire et philosophique française. On en connaît en effet les développements, qu'il s'agisse de la narratologie dans le sillage du formalisme russe puis du structuralisme, ou de travaux comme ceux de Paul Ricœur utilisant la théorie du récit sur le terrain de l'historiographie et celui de l'identité personnelle. C'est d'ailleurs à l'occasion de ces usages que sont nées à la fin du XX^e siècle un certain nombre de discussions concernant la réduction éventuelle de l'historiographie à une théorie du récit, et la requalification de l'identité en « identité narrative ». Pour reprendre le titre de Paul Veyne, comment écrit-on l'histoire¹? Par ailleurs, dans quelle mesure le récit de soi est-il la réponse à ce qu'on a appelé la « question du sujet »? Ce dossier a pour ambition de revenir sur ces concepts de narration et de sens, non pas tant d'un point de vue historique mais pour en montrer l'actualité et le renouvellement.

Le premier renouvellement proposé est la prise en compte d'autres traditions et perspectives, longtemps négligées au profit des seules narratologie et herméneutique, à savoir : les théories de la réception et de la lecture, aussi bien dans leur traitement littéraire (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Michel Picard, Vincent Jouve, Michel Charles) que philosophique, notamment phénoménologique (Roman Ingarden) ; une philosophie analytique qui n'a pas accordé moins d'importance à la narration – de son rôle dans l'historiographie à la question du narrateur au cinéma (Noël Carroll, Gregory Currie, Peter Lamarque, Paisley Livingston, George Wilson) ; les sciences cognitives (Blakey Vermeule, Lionel Naccache). À l'évidence, le paradigme formaliste et structuraliste, sans avoir disparu, n'est plus aussi dominant ; il est donc important d'en décrire la place et les évolutions, au sein d'un paysage conceptuel et théorique qui a largement évolué.

C'est ainsi que Bernard Gendrel, dans « Sens et plaisirs de la forme narrative », trouve son point de départ dans une défense, par Susan Sontag,

1. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

de la forme narrative et de l'expérience sensorielle associée, par opposition à l'obsession du sens et de l'interprétation. Le développement de cette idée s'appuie sur une référence classique au linguiste danois Louis Hjelmslev et à son idée d'une stratification du langage, et l'analyse d'une fable de La Fontaine, « Les obsèques de la Lionne », permet d'illustrer cette exigence d'une clarification des strates de l'œuvre et des différentes formes impliquées dans la narration. Cependant, il est significatif qu'au terme de l'analyse, ce soient des références analytiques qui prennent le relais : la notion d'« exemplification » telle que définie par Nelson Goodman et celle de « qualité régionale » que l'on trouve chez Monroe C. Beardsley. La conjonction locale, dans une œuvre, d'un certain nombre de traits formels permettrait de mettre en évidence, d'exemplifier le sens de la fable en question, au-delà de la seule exemplification d'une morale. La référence au formalisme du théoricien de la littérature, Michel Charles, permet alors de montrer en quoi la forme de l'œuvre, notamment le dynamisme de la composition des œuvres, est indissociable d'un plaisir sensuel, affectif et même intellectuel.

Cette approche renouvelée du formalisme du récit trouve un écho dans la contribution de Pierre Fasula, « Pauvreté de la narration ? », dont le point de départ se situe pourtant, à l'inverse, dans une référence anglo-saxonne analytique qui est centrale en philosophie de la littérature, Peter Lamarque. L'objet en est précisément l'opposition de ce dernier aux théories du récit qui font du récit fictionnel littéraire soit le porteur d'un sens sublime (perspective romantique), soit le modèle de tout récit, y compris historique, au point de refuser toute idée d'une réalité indépendante du sens qu'on lui donne (perspective postmoderniste). Lamarque leur oppose un scepticisme mesuré (on ne devrait pas attendre autant des récits), mais il le fait dans une optique principalement épistémologique qui peut sembler insuffisante. Au contraire, une analyse de la forme logique des propositions narratives, telle que celle proposée par Vincent Descombes, permet d'en montrer la spécificité et l'intérêt : dans le cas des récits historiques, la référentialité de ses noms et la détermination contextuelle de son référent, et, dans le cas des récits fictionnels, un usage des noms qui éclaire la notion même de fiction. Le renouvellement du formalisme dans l'approche de la narration se fait aussi au niveau de la proposition narrative, par le biais de son analyse logique.

De ce point de vue, la théorie de la réception et de la lecture défendue par la phénoménologie trouve une place particulière dans ce dossier. On lui oppose bien souvent, dans le paysage théorique, les approches décrites dans les paragraphes précédents, notamment la critique de l'obsession du sens et de l'interprétation. Or, s'il est vrai que les notions de sens et de vérité sont centrales dans la théorie de la réception et de la lecture, Patricia Luce Limido montre bien dans « L'acte de lecture, entre sens et vérité » à quel

point, au moins dans le cas de Roman Ingarden, elles sont solidaires d'une conception de l'œuvre comme étant stratifiée – strates du langage, de ce qui est figuré et projeté (les personnages, les événements, etc.), ou encore d'aspects seulement schématisés dans l'œuvre. Et si l'acte de lecture, d'un côté, permet d'en concrétiser toutes les dimensions, c'est-à-dire d'en révéler les qualités sensibles, de l'autre, il se règle sur la structure de l'œuvre qui est alors la norme et l'horizon de ses concrétisations. Sens et vérité dépendent de l'acte de lecture qui prend l'œuvre pour objet et sa structure pour norme.

Dans ce volume, ce sont paradoxalement les neurosciences qui sont porteuses d'une thèse forte quant à la mise en récit et la fictionnalisation de notre expérience – thèse exprimée et défendue par Lionel Naccache dans son livre *Le cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience* (Odile Jacob, 2020). Dans « Fictions neuroscientifiques: FIC news? », Claudio Wiliam Veloso en fait l'objet d'une note critique, dont le cœur est la remise en cause de la dimension fictionnelle de bon nombre de phénomènes étudiés par Naccache. En quoi, par exemple, la transformation d'une série discrète d'images en la perception d'un mouvement continu relève-t-elle de la fiction? En quoi même la « narrativité spontanée » de notre conscience produit-elle nécessairement des récits fictionnels? Il semble difficile, à chaque fois, de conclure à la fictionnalisation de notre expérience, même si nous possédons bien une telle capacité.

Le second renouvellement proposé par ce dossier est la prise en compte de la diversité des arts et pratiques : loin de se cantonner à l'art de l'écriture, le concept de narration a tout autant un usage dans le cinéma, l'opéra, la musique, ou encore dans les jeux vidéo. Dans quelle mesure existe-t-il une narration propre à ces arts et pratiques? Et s'il en est une, dans quelle mesure nous permettrait-elle en retour de faire apparaître d'autres aspects de la narration? Maud Pouradier, Guillaume Schuppert, ainsi que les coauteurs Alexis Anne-Braun et Alexandre Declos se sont attachés à montrer la forme spécifique que prend la narration dans, respectivement, l'opéra, le cinéma et les jeux vidéo.

Dans « L'opéra, genre mimétique ou genre diégétique? », Maud Pouradier met en évidence la spécificité de la narration opératique, d'un côté, contre la réduction de cet art à un genre musical et, de l'autre, dans son articulation avec le théâtre. Comment, en effet, l'opéra raconte-t-il ses histoires? Relève-t-il d'un genre narratif ou bien est-il une imitation théâtrale? Répondre à ces questions suppose de décrire le contraste entre chant opératique ordinaire et grand air; la manière dont les actions individuelles se nouent pour produire une histoire et dont la musique exprime les forces qui supportent ou mettent à l'épreuve ces actions; la participation respective de la musique et du chant dans le récit opératique. Le résultat est alors une redéfinition de l'opéra comme d'un genre de théâtre et non comme un genre narratif à proprement

parler, avec cet argument, notamment, que la musique orchestrale n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la narratrice de l'action.

Il fallait, en effet, que ce dossier aborde d'une manière ou d'une autre cette question du narrateur. Ce qui est interrogé dans le cas de l'opéra, c'est le statut de narrateur accordé parfois à la musique orchestrale; dans le cas du cinéma, c'est l'existence d'un narrateur implicite dans tout récit cinématographique. Dans son article intitulé « Le narrateur cinématographique implicite. Une fausse bonne idée », Guillaume Schuppert montre que non seulement cette supposition n'a aucune nécessité *a priori* mais en plus qu'elle engendre des absurdités quand on cherche à rendre compte de l'expérience du spectateur. De manière plus générale, c'est là une contribution à une question sous-jacente dans ce dossier, celle des limites que l'on donne à l'usage des concepts de narration et de narrateur.

La contribution d'Alexis Anne-Braun et d'Alexandre Declos, « Interactivité de la fiction, fictions de l'interactivité » complète ce tableau des arts et pratiques en s'intéressant au cas des œuvres numériques, principalement les jeux vidéo, sous l'angle de l'interactivité. Les auteurs se demandent en effet ce que serait un concept d'interactivité permettant d'éclairer à la fois la nature des fictions dites « interactives » et les transformations induites par le numérique. Une description des arts et surtout des fictions interactives, d'un côté, et la défense d'une théorie pluraliste et gradualiste de l'interactivité, de l'autre, permet alors de voir dans les jeux vidéo des fictions interactives, mais aussi la limite de leur interactivité quant à « l'élaboration d'un récit riche de sens ou à l'immersion fictionnelle »².

Enfin, nous avons fait le choix d'ajouter à ces contributions sur certains lieux spécifiques de narration et sens, la traduction d'un article sur la danse qui nous a semblé d'une grande importance. Il s'agit de l'article de Monroe C. Beardsley, « Que se passe-t-il dans une danse ? », où, pour répondre, l'auteur s'appuie sur la philosophie de l'action et non celle de l'esprit et du corps, comme c'est souvent le cas dans une tradition plus continentale, notamment phénoménologique. La danse ne serait pas faite *de* mais *sur la base de* mouvements; elle s'éloignerait du jeu de scène et du mime, au profit d'une action qui suggère; l'expressivité de ses mouvements signifierait leur appartenance au domaine de la danse.

Pierre FASULA

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

2. Voir dans ce volume la contribution d'A. Anne-Braun et A. Declos, « Interactivité de la fiction, fictions de l'interactivité », p. 115-142.