

LES MIGRATIONS INTERMÉDIALES ET LEUR IMPACT SUR LES DEGRÉS DE FICTIONNALITÉ

Mihaela CHAPELAN

Maître de conférences, Université de Bucarest, Roumanie

Studiile intermediale și noile concepte pe care le-au lansat de-a lungul ultimelor decenii au cu siguranță un rol important de jucat în cadrul dezbaterilor din jurul conceptului de grade de ficționalitate. Această problematică teoretică se situează la confluența dintre teoriile *lumilor posibile* (Tomas Pavel, Nelson Goodman) cu noțiuni lingvistice precum *referență*, *intra-referență*, *inter-referență* și noțiuni de teorie literară de orientare pragmatică, spre exemplu *contractul de lectură*, *convențiile de gen* și rolul lor în structurarea așteptărilor cititorilor etc. Punctul de pornire al cercetării noastre este întrebarea dacă în urma fenomenului de *migrare intermedială* (Saint-Gelais), fenomen din ce în ce mai frecvent în lumea artistică actuală, apar variațiuni semnificative în ceea ce privește gradul de ficționalitate. Pentru a răspunde la această întrebare vom analiza câteva exemple de transpuneri cinematografice ale unor opere literare, insitând cu precădere asupra romanului *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes adaptat de regizorul Eric Rohmer în filmul său *Perceval le Gallois*, sau romanul lui Denis Diderot *Jacques le fataliste et son maître*, adaptat de Robert Bresson sub titlul *Les Dames du Bois de Boulogne*. În analiza noastră ne vom opri în mod special asupra indicilor de ficționalitate și vom încerca să clarificăm dacă variațiile de ficționalitate constatate se datorează specificităților estetice și materialității diferite a fiecărui *medium* sau mai curând intenției auctoriale.

Cuvinte-cheie : *grade de ficționalitate, intermedialitate, literatură, cinema, referență, intra-referență, inter-referență, contract de lectură.*

Intermedia studies and the new concepts they have forged over the last decades certainly have an important role to play in the debates surrounding the concept of degrees of fictionality. This theoretical object sits at the confluence of possible worlds theories (Tomas Pavel, Nelson Goodman), with linguistic notions such as reference, intra-reference, inter-reference and pragmatic literary theory, drawing on concepts such as the reading contract or genre conventions and their role in structuring readers' expectations, etc. The starting point of our research is the question of whether the phenomenon of intermedial migration (developed by Richard Saint-Gelais), which is becoming increasingly frequent in today's artistic landscape, causes significant variations in the degree of fictionality. To answer this question, we will analyze a few examples of cinematographic adaptations of literary works, focusing on the Eric Rohmer's rendition of the novel *Perceval ou le Conte du Graal* by Chrétien de Troyes in his film *Perceval le Gallois*, or on Robert Bresson's *Les Dames du Bois de Boulogne*, based on Denis Diderot's novel *Jacques le fataliste et son maître*. Our analysis will pay particular attention to indexes of fictionality and will attempt to clarify whether the variations of fictionality are due to the different aesthetic specificities and materiality of each medium or rather to authorial intention.

Keywords: *degrees of fictionality, intermediality, literature, cinema, reference, intra-reference, inter-reference, reading contract.*

1. Les degrés de fictionnalité : inflexions d'un vieux débat

La mise en discussion des degrés de fictionnalité ne peut pas faire l'économie du retour sur une question qui a depuis toujours préoccupé les théoriciens littéraires et les épistémologues, à savoir la relation entre la fiction et la réalité. Si durant des siècles l'essentiel de ce débat a tourné autour du concept de *mimesis*, au XXe siècle il va changer de donne avec la mise en place des théories des mondes possibles (Kripke, Tomas Pavel, Nelson Goodman) et l'essor de la linguistique d'orientation pragmatique. Cette dernière élabore un nouvel appareil conceptuel qui conduit entre autres à des questionnements autant sur le statut illocutionnaire des actes fictionnels (Searle, Genette, Maingueneau) que sur le fonctionnement de la *référence* dans les fictions. Le reproche le plus constant fait à la littérature de fiction visait justement son absence de *référént*, son incapacité de renvoyer à un objet du monde préalable à son énonciation. Searle, à la suite de Frege, considérait que les énoncés de fiction sont coupés de la dynamique référentielle, mais atténuait cette position en précisant qu'on ne pouvait faire cette affirmation qu'en parlant de manière globale et que la plupart des œuvres littéraires contiennent, localement, des éléments à capacité référentielle. Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette s'intéresse lui aussi à ces éléments qu'il nomme « îlots référentiels » et insiste sur le caractère foncièrement hétérogène du texte fictionnel, le comparant à un véritable « patchwork » d'éléments hétéroclites, certains fictionnels, d'autres empruntés à la réalité. Cette direction réflexive qu'on pourrait appeler conditionnaliste ou fonctionnaliste, est poursuivie, approfondie et parfois réorientée par J. M. Schaeffer, dont l'ouvrage *Pourquoi la fiction ?* et sa définition de la fiction « comme feintise partagée » sont devenus une référence incontournable pour ceux qui s'intéressent à cette problématique.

Cette position s'oppose notamment aux théories essentialistes, qui postulent l'existence de spécificités « d'essence » entre le récit fictionnel et celui non-fictionnel, l'ouvrage plus ancien de Kate Hamburger, *La logique des genres*, où celui plus récent de Doritt Cohn, *Le propre de la fiction*, s'attachant à démontrer qu'il existe des procédés ou des « marqueurs » textuels propres à la fiction.

En ce qui nous concerne, nous considérons que ces deux grandes directions de réflexion ne s'opposent pas de manière aussi catégorique et ne s'excluent certainement pas à condition de ne plus se situer sur des positions cognitives puristes, positions presque insoutenables de nos jours, lorsque l'idée de l'hétérogénéité constitutive de toute œuvre est devenue un *topos* récurrent de la pensée critique. Du moment qu'on accepte que l'hétérogénéité se manifeste non seulement au niveau des genres artistiques, ou des registres stylistiques, mais aussi au niveau de leur statut ontologique, il est évident qu'on ne peut plus embrasser l'idée d'une dichotomie tranchante entre fiction et réalité. Mais, comme le montrait Françoise Lavocat, il ne faut pas pour autant abolir toute frontière entre *fait* et *fiction*, sous peine d'arriver à un « panfictionnalisme » qui intensifierait la peur d'un réel « en voie de disparition » (2016 : 23).

Si, dans un tel contexte cognitif, le problème de l'existence des degrés de fictionnalité est plutôt du domaine de l'évidence, car peu de choses au monde (et celui des théories ne fait pas exception) peuvent être conçues sans nuances, il nous semble que celui des indices qui permettraient d'identifier les variations des degrés

de fictionnalisation peut mettre en difficulté autant le récepteur ordinaire que le théoricien. Et c'est justement sur ce point que les deux grandes orientations que nous avons mises en évidence auparavant ont besoin l'une de l'autre.

Une démarche appropriée à la complexité du problème des degrés de fictionnalité devraient se situer à la confluence de théories diverses, en allant des notions mises en places par les théoriciens des mondes possibles, à des notions linguistiques telles que *référence*, *intra-référence* et *inter-référence*, corroborées avec des notions de théorie littéraire comme l'*inscription générique* et le *contrat de lecture*.

2. Les degrés de fictionnalité dans le passage de la littérature au cinéma

Et si l'on prend en compte un autre phénomène, qui n'est pas lui non plus tout nouveau, mais qui s'est accentué avec la multiplication toujours croissante des médias, à savoir ce que Saint-Gelais appelait *fictions migrantes* ou *transfuges*, les études intermédiales et les nouveaux concepts qu'elles ont mis en place, ainsi que la pratique sur laquelle elles sont fondées, deviennent d'une utilité hors de doute.

Initialement, dans notre réflexion sur les degrés de fictionnalité nous nous sommes posé la question si un récit qui migre d'un médium à un autre subit des variations en ce sens et si ces variations tiennent davantage aux spécificités esthétiques qui découlent de la matérialité différente de chaque médium ou bien à l'intention auctoriale conjuguée avec la capacité du récepteur de la reconnaître et d'en tenir compte dans son processus interprétatif, mais aussi dans son vécu fictionnel. Là aussi la réponse n'est pas simple et se situe au carrefour de tous ces éléments.

Notre analyse portera davantage sur des cas de migrations entre deux *média* dont les relations ont été tantôt cordiales, tantôt tendues, voire envenimées. Il s'agit de la littérature et du cinéma. Les ressemblances et les différences entre ces *média* ont fait couler beaucoup d'encre, pourtant le problème de la variation des degrés de fictionnalité des histoires qui passent d'un médium à l'autre a été rarement abordé pour soi-même. Bien sûr des remarques pertinentes sur ce sujet ont été faites mais presque toujours de manière adjacente, pour servir comme argument soit dans le discours visant à établir la supériorité de la littérature sur le cinéma, soit dans celui des théoriciens du cinéma qui voulaient mettre en évidence les particularités codiques et esthétiques du cinéma, et par voie de conséquence son droit de se positionner sans complexes à côté d'arts beaucoup plus anciens. En réduisant énormément ces débats, on peut dire que d'un côté on reprochait au cinéma de réduire l'activité imaginative, fictionnalisante du récepteur, car le caractère concret, la matérialité de l'image oblige le cinéaste à proposer au spectateur une seule version de la variété des formes que peut prendre dans l'imagination du lecteur le monde diégétique créé par l'écrivain, tandis que de l'autre côté, on rétorquait en rappelant que le cinéma est multicodeur, donc il peut se servir de moyens plus divers, y compris linguistiques, pour maximiser les effets émotionnels et esthétiques produits sur son spectateur. Au lieu donc d'un appauvrissement de l'activité fictionnelle du récepteur, on peut au contraire en obtenir une intensification.

3. La « mise en réalité » cinématographique et son ambivalence

Les particularités codiques du cinéma doivent donc être prises en compte lorsqu'on se propose d'analyser les degrés de fictionnalité impliqués par le processus de transfert d'une histoire littéraire des pages d'un livre à l'écran. Nous utilisons le mot « tranfert » car il apparaît souvent dans les ouvrages théoriques qui traitent de cette question, mais il faut bien le repréciser, il ne s'agit jamais, même pas dans le cas des adaptations les plus respectueuses, du simple transfert d'une histoire préexistante, mais d'une réécriture.

Tout d'abord, il ne faut pas oublier que techniquement, le cinéma fonctionne comme un enregistrement d'une réalité reproduite analogiquement. Même si dans le cas du film fictionnel cette *réalité* enregistrée est feinte, mise en scène, il faut bien reconnaître que pour une large partie des spectateurs le cinéma fonctionnait, même si ce n'était que le temps d'une projection, comme une attestation que quelque chose s'est passé, a été réel puisque enregistré. L'adaptation d'une œuvre littéraire pour le cinéma passe donc par cette étape intermédiaire de la « figuration », on pourrait tout aussi bien l'appeler « mise en réalité » d'un monde diégétique.

Les éléments qui concourent le plus visiblement à cette « mise en réalité » sont les acteurs et les décors. Les acteurs représentent un élément ambivalent concernant ce rapport supposé plus proche entre le cinéma et le réel, car ils interprètent ou donne vie à des personnages fictifs, mais en même temps ce sont des êtres de la réalité, ont donc une personnalité et une vie propres, connues par les spectateurs, du moins dans le cas des vedettes. Cette double appartenance au régime de la fiction et à celui de la réalité fait partie d'habitude de ces « conventions partagées » que les spectateurs et les réalisateurs ont en commun, mais parfois des troubles réceptifs peuvent apparaître. Ainsi certains (rares) spectateurs vont identifier l'acteur au personnage jusqu'à l'anéantissement de toute frontière entre les deux hypostases, tandis que pour d'autres, les informations qu'ils possèdent sur l'être réel de l'acteur (informations anecdotiques ou culturelles) viennent s'immiscer dans la réception comme un marqueur de fictionnalité qui peut troubler l'immersion dans l'univers diégétique. C'est ce qui m'est arrivé, par exemple, lorsque j'ai vu le film *Cyrano de Bergerac*, réalisé par Jean Paul Rappeneau. Ce que je savais déjà sur le jeu de Gérard Depardieu, les registres stylistiques où je l'encadrais, me faisaient le considérer inapproprié pour un rôle aussi romantique que celui de Cyrano, un rôle de finesse psychologique, un rôle culte dans la tradition théâtrale française. Et bien que je fusse consciente qu'il s'agissait là d'un préjugé, au sens étymologique du mot, il faut avouer qu'au moins sur une partie du film cela m'a empêché d'adhérer complètement à l'univers diégétique mis en place par le réalisateur.

La suspension de l'incrédulité dont parlait Coleridge comme condition d'entrée dans le monde fictionnel doit, dans le cas du cinéma, ne pas se limiter aux événements du monde diégétique, mais s'étendre également aux attentes du spectateur quant au jeu des acteurs. Ces attentes peuvent avoir elles aussi un statut hétérogène, provenant simultanément de la logique du monde fictionnel dans lequel le spectateur s'immerge mais aussi de son expérience du monde réel et de ses connaissances encyclopédiques.

4. L'impact des décors sur les degrés de fictionnalité

On peut constater la même ambivalence lorsqu'il s'agit des décors. Placer les acteurs et l'action dans des cadres réels constitue une décision de réalisation qui implique non seulement des conséquences d'ordre pratique sur le tournage, mais aussi sur les degrés de fictionnalité du film. Notamment si le cadre est connu par les spectateurs (de par leur propre vécu ou par d'autres expériences culturelles), il fonctionne sans aucun doute comme un élément qui appartient au régime ontologique de la réalité. Si l'on voit dans un film la Tour Eiffel, ou les Montagnes Rocheuses, on ne doute pas de leur réalité, donc ils représentent, pour reprendre la terminologie de Genette, des *ilots référentiels*. On parle ici du mécanisme de la *référence proprement dite*, celle qui renvoie à des éléments existant hors le monde instauré par l'œuvre artistique. Mais très vite ce processus de référence acquiert également les caractéristiques d'une *intraréférence*, car ces éléments de la réalité viennent prendre une place et des caractéristiques particulières dans l'univers diégétique instauré par chaque œuvre. Le Pont Alexandre III où font une balade nocturne sous la pluie les héros du film *Minuit à Paris* de Woody Allen est un cadre romantique, serein, mais les mêmes éléments inclus dans un *thriller* deviennent dysphoriques, angoissants, car les conventions du genre agissent sur les attentes du spectateur et modifient sa perception.

Cette constatation nous prouve encore une fois que les degrés de fictionnalité d'une œuvre ne dépendent pas seulement du nombre de ces *ilots référentiels* parsemés à la surface du texte ou du film, mais aussi du rôle qu'ils assurent dans le projet esthétique particulier qui les porte, ainsi que de la reconnaissance de ces éléments en tant que tels par le récepteur. Comme l'affirmait d'ailleurs Genette, à la suite de Kate Hamburger, les éléments empruntés à la réalité (lieux, personnages, événements etc.) sont soumis à un travail de fictionnalisation et dans une œuvre « le tout est plus fictif que chacune de ses parties » (Genette, *Op.cit.* : 59).

5. Atténuation des degrés de fictionnalité

Dans les phénomènes de migration de la littérature vers le cinéma, on peut constater qu'il existe des cas où l'on atténue le caractère fictionnel de l'œuvre originale, mais cela n'est pas une fatalité due aux limites du cinéma, même s'il faut convenir que certains aspects thématiques ou techniques sont plus facilement exploitables en littérature qu'au cinéma.

Les jeux métatextuels constituent un exemple de ce type. Ainsi pour les lecteurs amoureux du roman de Diderot *Jacques le fataliste et son maître*, son adaptation par Robert Bresson sous le titre *Les Dames du Bois de Boulogne* peut paraître appauvrissante, car le réalisateur décide d'éliminer tout ce qui fait de ce texte un métaroman : la construction sur plusieurs niveaux de fictivité, le dialogue entre l'auteur et le lecteur fictifs qui vient régulièrement interrompre l'installation de l'illusion référentielle, les métalepses, l'ironie etc. Or c'est justement cela qui fait le charme et la spécificité de cette œuvre unique dans le paysage littéraire français du XVIIIe siècle. Le roman des Lumières s'est construit sur une dénégation de fictivité, la plupart des romans de l'époque faisant appel à un appareil paratextuel qui visait à attester comme réelles les histoires racontées en les faisant passer pour des mémoires ou pour des échanges épistolaires retrouvées par

hasard. Denis Diderot n'use pas de cette formule déjà imposée, car il ne se propose pas d'écrire un roman traditionnel, mais un anti-roman qui renverse toutes les conventions génériques et contrarie de manière programmatique les attentes de ses lecteurs.

Le projet d'adaptation de Robert Bresson est moins ambitieux et surtout diffère foncièrement de celui de Diderot. Vu l'envergure artistique de Bresson, il me semble normal de lui accorder la caution qu'il s'agit là d'une différence assumée, voulue, et non pas d'une impuissance esthétique. Ainsi il ne se propose pas de faire une adaptation stricte et entière du roman diderotien, mais choisit une seule histoire qu'il amplifie, celle de la vengeance de Mme de la Pommeray contre le marquis des Arcis. D'ailleurs cette histoire est une de celles préférées par les lecteurs plus conventionnels de l'époque de Diderot, cela nous amène à considérer que le choix de Bresson est d'en faire une adaptation *traditionnalisante*, même s'il transpose l'action dans une autre époque, plus proche de ses spectateurs. La modification du titre, signale d'ailleurs cette approche différente, centrée sur le réalisme psychologique d'un nombre réduit de personnages et soucieuse de favoriser plutôt que de contrarier l'immersion du récepteur.

6. Intensification des degrés de fictionnalité

Au pôle opposé, se situent les adaptations modernisantes, où le réalisateur se réapproprie une œuvre classique (au sens large du mot) et la transfère à l'écran selon une esthétique modernisante. Les exemples sont particulièrement nombreux, le défi implicite d'une telle démarche incitant les plus grands réalisateurs à s'y atteler : (Robert Bresson dans *l'Argent*, Jean-Luc Godard dans *Prénom Carmen*, François Truffaut, Eric Rohmer, etc...),

Pour la variété des techniques et des stratégies convoquées à ce fin, j'ai choisi de m'arrêter un peu plus sur le cas de Rohmer et plus particulièrement sur son film *Perceval le Gallois* (1978), qui réussit la difficile gageure d'être l'adaptation la plus proche du dernier roman de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, et à la fois une transécriture qui témoigne, entre autres, d'une réflexion et d'un travail tout en nuances sur le statut fictionnel du nouveau « être esthétique » mis au monde.

Comme il s'agit d'un roman écrit au XII^e siècle, il est naturel que son univers devienne pour le lecteur moderne ordinaire assez éloigné, voire exotique, et toute une série d'éléments qui étaient reconnaissables pour les lecteurs médiévaux et donc fonctionnaient comme des îlots référentiels, deviennent saugrenus pour nous. Malgré cette perte inévitable de proximité réceptive, que beaucoup de réalisateurs de films d'époque tentent habituellement d'atténuer en accumulant d'autres types *d'effets de réel*, Eric Rohmer fait le choix esthétique d'augmenter le degré de fictionnalité de son récit filmique en utilisant une série de procédés subversifs qui mettent constamment à mal l'illusion référentielle et l'immersion du spectateur dans l'histoire, sans basculer pour autant dans une réécriture parodique, comme l'avait fait le groupe Monty Python dans *Holly Grail*.

Parmi ces-derniers je mentionnerai notamment deux, qui me semblent avoir un impact tout à fait particulier : la dénaturalisation des décors et les jeux énonciatifs.

Au lieu d'essayer de faire entrer le spectateur dans le monde médiéval par le tournage des scènes dans un château ou dans une forêt, la France n'en manque pas, Rohmer décide de ne tourner qu'en studio et de plus, sans aucun souci de reconstitution réaliste, au contraire en accentuant au maximum l'artificialité des décors. Ainsi l'errance de Perceval, un leit-motiv des romans de chevalerie, est déployée presque toujours dans le même décor, une forêt en carton d'arbres stylisés, dont la forme, (comme on l'a déjà dit) fait penser à des choux de Bruxelles. Les divers châteaux qu'il rencontre sur sa route sont eux-aussi des reconstitutions en carton tellement sommaires, tellement dépourvues de tout respect des proportions et des perspectives (les chevaliers sont aussi grands que les châteaux, les demoiselles se penchant des créneaux des châteaux touchent presque les chevaliers qui joutent pour elles) qu'elles ressemblent plutôt à des dessins d'enfants.

Mais le dédain de Rohmer pour la reconstitution réaliste de l'époque médiévale, ne veut pas dire pour autant qu'il n'y ait pas de reconstitution du tout. En fait il choisit de pratiquer un autre type de reconstitution, qu'on pourrait appeler savante, ou culturelle, car elle fait appel aux connaissances livresques du lecteur moderne sur le Moyen Age. Il mobilise ainsi le processus de l'inter-référence, renvoyant à d'autres arts qui traitent de la même époque (par exemple aux miniatures, notamment *Les Très Riches heures du duc de Berry*, à la musique médiévale, aux arts plastiques du Moyen Age). Le spectateur avisé présumé par le film de Rohmer peut accepter les décors dénaturés, et même y prendre plaisir, parce qu'il sait qu'à l'époque médiévale on ignorait la technique de la perspective.

La seule préoccupation de Rohmer pour une reconstitution réaliste, attentive à chaque détail, semble se limiter aux costumes et plus particulièrement aux éléments qui symbolisent l'institution de la chevalerie, c'est-à-dire l'armure et les armes. Une séquence particulièrement édifiante en ce sens est celle du combat de Perceval avec le Chevalier Vermeil. Comme le roi Arthur lui avait accordé le droit de s'emparer, en cas de victoire, de l'armure et des armes du Chevalier Vermeil, après la scène de combat victorieux suit la scène où Perceval, avec l'aide d'un valet plus averti que lui dans les affaires de chevalerie, enlève l'une après l'autre les pièces composant l'armure du chevalier occis et tandis qu'il les endosse le nom de chacune est récité avec adoration. Le même rituel est répété pour les armes qu'il fait siennes.

Un autre élément structural important pour l'instauration de l'univers diégétique du film est constitué par la modalité de transmission du récit, ce qui, par rapport aux décors, est peut-être moins visible d'emblée, mais détient un rôle essentiel dans toute démarche artistique, notamment lorsqu'il s'agit d'une adaptation et se pose le problème de la reprise, de la modification ou de l'invention d'une autre modalité que celle adoptée par le premier créateur. Et c'est sur ce point précisément que Rohmer se distingue par la mise en place de toute une série de jeux narratifs subversifs, qui plongent le spectateur dans une sorte de vertige énonciatif et n'arrêtent pas d'interpeller sa lucidité réflexive.

On connaît la théorie exposée par André Gaudreault dans son ouvrage *Du littéraire au filmique*, au sujet des deux régimes de représentation artistique, la *monstration* et la *narration*. Selon Gaudreault, la *narration* est spécifique au

roman, la monstration au théâtre, tandis que le cinéma présente l'avantage de pouvoir se servir des deux régimes. Dans un volume d'essais intitulé *The Taste of Beauty*, Eric Rohmer se confie au sujet de sa propre filmographie, notamment au sujet des films qui compose le cycle des *Contes moraux*. Les aveux inclus dans le chapitre « *Letter to a Critic* » semblent faire preuve d'une préférence marquée pour le régime de la monstration au détriment de celui de la narration, ce qui ne doit pas trop nous surprendre vu que la plupart des cinéastes le considèrent comme plus propre à la représentation cinématographique : « Je ne dis rien, ni avec des mots, ni avec des images. Je montre. Je montre des gens qui bougent et qui parlent... C'est mon vrai sujet. ...Le reste, j'en conviens, c'est de la littérature. » (1989 : 81).

Mais comme souvent, Rohmer ne craint pas faire une volte-face à ses propres dires, car ce *reste qui est de la littérature* s'avère être essentiel dans son œuvre cinématographique, notamment dans *Perceval le Gallois*, où il combine d'une manière étonnante, dépaysante - du moins pour le spectateur conformiste - la narration et la monstration. Un cinéaste dispose de deux grands procédés pour introduire la narration dans son film : la *voix off* ou /et la *voix in* (celle d'un personnage), ces deux types pouvant évoluer séparément ou fusionner.

Dans *Perceval* le rôle narratif est assumé le plus souvent par une troupe de troubadours et jongleurs qui chantent ou récitent le texte narratif en vers de Chrétien de Troyes, traduit en français moderne mais gardant une forte couleur médiévale. Cette première instance narrative ne se limite pas à sa fonction strictement narrative, de faire avancer l'histoire, elle y ajoute la fonction de commentaire et parfois, abolit les frontières ontologiques qui la séparent normalement du monde narré et fait irruption à côté des personnages, endossant sans aucune transition des rôles de serveurs ou de suivantes. A part peut-être la fréquence de ces métalepses ainsi que la transformation du rôle narratif en rôle d'agent sans aucune motivation narrative logique, cela nous semble représenter un clin d'œil au rôle que détenait le chœur dans les représentations théâtrales de l'Antiquité.

Ne se contentant pas de ce procédé qui à lui seul aurait pu constituer pour le spectateur un indice supplémentaire de fictionnalisation, Rohmer surenchérit sur ce qu'on pourrait appeler une *insolitation* énonciative et transforme souvent ses personnages en narrateurs de leurs propres aventures, mais non pas sur le mode d'une narration autodiégétique (donc assumée à la première personne et utilisant les temps réservés au récit, à savoir le passé simple ou le présent narratif), mais sur le mode d'une narration à la troisième personne. Ces passages brusques du système des pronoms déictiques (je ; tu ; nous : vous) aux pronoms non-déictiques (la III^e personne, utilisée logiquement par un narrateur extradiégétique) ont de quoi surprendre le spectateur. Et cette surprise, qui est une sorte de métalepse inversée, a le rôle de sortir le spectateur de son immersion, même si, à mesure que le récit avance, une certaine accoutumance s'installe et le choc esthétique s'atténue. Cela nous prouve encore une fois que la fiction fonctionne toujours sur la base de ce que Jean-Marie Schaeffer appelait « conventions partagées ».

Conclusion

L'analyse de ces quelques exemples de circulation intermédiaire nous a amenée à considérer que ce serait bien hasardeux de tirer des conclusions

concernant une fictivité plus ou moins accentuée attachée à un médium de par sa simple nature. Dans le passage d'un médium à l'autre, lorsqu'on constate des modifications majeures des degrés de fictionnalisation il faut toujours prendre en compte l'intention esthétique du nouveau créateur, qui connaît les spécificités du médium avec lequel il travaille et donc sait faire des choix en tenant compte de ces limitations matérielles et codiques inhérentes. Le fait de s'y soumettre ou bien au contraire, de chercher des solutions pour les dépasser tient principalement au projet d'écriture (ou plutôt de *transécriture*) élaboré par le nouveau créateur.

Références bibliographiques

- Caruthers, Lee, *Doing time. Temporality, Hermeneutics and Contemporary Cinema*. Albany: State University of New York Press, 2016.
- Cohn, Dorrit, *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil, 2001.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique*. Nota Bene, 2005.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 2004.
- Jenkins, Henry, *Convergence culture. Where old media and new media collide*. New York : New York University Press, 2008.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction*, Paris : Seuil, 2016.
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris : Gallimard, 2003.
- Rohmer, Eric, *The Taste for Beauty*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Ryan, Marie-Laure, « Cosmologie du récit. Des mondes possibles aux univers parallèles », dans *La Théorie littéraire des mondes possibles* (sous la direction de Françoise Lavocat), Paris : CNRS Éditions, 2010, p. 53-81.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil, 1999.