

Philippe Sohet, *Images du récit*
Québec, Presses de l'Université du Québec,
coll. « Communication », 2007, 358 p.

Djemaa Maazouzi
Université de Montréal

C'est à tort qu'*Images du récit* de Philippe Sohet pourrait passer pour un ouvrage complexe et lourd, même si, dès son seuil, les apparences y travaillent : une couverture austère qui ne laisse rien paraître de l'aspect finalement ludique de la démarche; 350 pages de petits caractères agrémentées de schémas, tableaux, photogrammes, reproductions de peintures et dessins en noir et blanc; un style académique parfois technique, voire pointu; un corpus hétéroclite alliant toiles de maîtres, photographies, bandes dessinées, feuillets télévisés, photos-romans, billet journalistique ou encore cinéma d'avant-garde; une articulation

théorique, nécessairement touffue, qui précise les choix méthodologiques de l'auteur et tente de retracer les dimensions du phénomène narratif, les débats sur ses balises, sa visée et ses assises...

Fort heureusement, cet aspect rébarbatif a tôt fait de se dissiper lorsque le lecteur patient se rend compte que cet ensemble, constitué de quinze études indépendantes, présente en fait, en multipliant les angles d'analyse, des tentatives de recouper, de recouvrir, en la montrant, la richesse des stratégies narratives en action et les façons dont elles tirent profit des possibilités offertes par le genre, le format et le médium. Comment les ressources du médium sont-elles investies par un auteur particulier pour soutenir une visée expressive singulière? Voilà la question essentielle qui guide la démarche de Sohet, professeur de narratologie au Département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal, cofondateur du Groupe pour l'étude des récits en images (GERI), et dont les principaux intérêts de recherche portent sur les productions culturelles médiatiques (publicité, télé-journal, bande dessinée, etc.), notamment sur la dynamique qui anime, au sein de l'œuvre, les registres iconique et scriptural de la graphie, assise centrale, selon lui, dans le dispositif expressif du médium.

Sohet se donne comme objectif d'explorer les modalités, les artifices et les ruses par lesquels un projet narratif singulier, issu d'un contexte particulier et soutenu d'un médium précis, tente d'arriver à ses fins. Cette approche pluridimensionnelle et multithématique du récit, Sohet la mène d'abord dans une première partie consacrée au récit en images. Le premier des deux chapitres qui la composent expose la charpente théorique

de son étude, précise les choix notionnels et terminologiques, reformule quelques-uns des acquis issus des recherches antérieures, et, non sans retourner à la poétique d'Aristote, met en exergue les perspectives qui, durant ces dernières années, lui semblent les plus importantes (Genette, Todorov, Gaudreault, Marion et, surtout, Adam, Ricœur et Ferry). Le second chapitre tente de définir les attributs d'une image narrative en s'intéressant de près et tour à tour à *La Prune* de Manet (1875), à *Dans un café (L'absinthe)* d'Edgar Degas (1875), à *Automat* d'Edgar Hopper (1927), à *Trains du soir* de Delvaux (1957) et, enfin, au *Miroir* de Joost Swarte (1977).

Dans la deuxième partie de son livre, intitulée « Seuils du récit », Sohet s'attache aux mécanismes d'entrée progressive dans l'univers construit du récit comme « l'effet collection », les affiches de films, les affiches de couvertures de bandes dessinées ou encore les *incipit* de B. D. ou de roman. Dans « Miroir obscur », chez NÉO (Nouvelles Éditions Oswald), il pointe une collection très structurée par un dispositif paratextuel récurrent qui coexiste avec l'hétérogénéité étonnante d'univers narratifs. Les analyses de l'*incipit* du *Grand Meaulnes* et de la clause de *Coke en stock* permettent à Sohet de déduire, pour le roman, une visée programmatique de son ouverture (qui contient en son sein tout le roman et ses temporalités) et, pour l'album de bande dessinée, une dimension pragmatique (investie dès sa première page, construite en écho à la dernière), Hergé formant littéralement son lecteur. Sohet examine aussi des *incipit* du bédéiste Andreas (*Coutoo*, 1989; *Le Retour de Cromwel Stone*, 1994; *Le Testament de Cromwel Stone*, 2005) et tente de montrer comment, dans le genre fantastique, tout en recourant à chaque

fois aux mêmes stratégies narratives, l'auteur parvient quand même à déstabiliser le lecteur.

La troisième partie de l'ouvrage, « Formats du récit », aborde l'impact du format des genres sur les stratégies narratives : Sohet dresse une typologie des productions télévisées et relève les particularités de la série « mixte », qui dépasse le cadre d'une histoire de la production télévisée et de ses relations économiques au public. En effet, pour pouvoir répondre aux critères de la série (trame autonome tels les épisodes de *Columbo*) et du sérial (trame continue comme le feuilleton *Les Filles de Caleb*), la série mixte, de facto, implique une multiplicité de trames narratives. Selon Sohet, s'il existe une (relative) singularisation de la production sérielle télévisée par rapport à celles qui existent au sein des autres médias, il est possible qu'elle ne réside pas tant dans la présence de héros multiples que dans le développement de « récits polytramés », où la diversité des personnages est prétexte à multiplier les trames en présence. Sohet en analyse deux exemples : *Dallas*, dans sa pragmatique ludique de téléroman (densité narrative développant concomitamment pas moins de dix à onze trames narratives) et un épisode d'*Emergency Room* (*Salle d'urgence* au Québec). Cherchant à tester un outil, un mode de schématisation qui permettrait d'appréhender au mieux les dimensions les plus significatives des stratégies narratives en action, Sohet utilise la fenêtre narrative (« narrative window ») de Marie-Laure Ryan, non comme plan ou séquence cinématographique, mais comme métaphore de la fenêtre-écran, soit comme une portion du défilement narratif, comme une narration comprise entre deux ruptures dans l'ordre diégétique.

La quatrième partie de l'ouvrage, « Supports du récit », poursuit cette réflexion en soulignant les rapports entre la visée narrative et les modalités sémiotiques du médium dans lequel elle projette de s'incarner. Pour cela, Sohet examine le photo-roman contemporain et tente d'expliquer pourquoi ce genre, demeuré prisonnier de son médium cinématographique et de sa stratégie d'insertion bédéiste, est resté confiné dans la paralittérature et n'a pas su se renouveler. Il relèvera, dans le photo-roman traditionnel, l'extrême difficulté de sortir de la dominance discursive sur le visuel et l'écrasement du photographique par le texte. Il s'intéressera, entre autres contre-exemples, et en y étudiant les stratégies d'incorporation du matériau linguistique dans le photographique, à plusieurs photos-romans de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters (*Fugues, Droit de regards*, notamment).

La cinquième partie de l'ouvrage, « Tentation du récit », propose quant à elle d'illustrer la force de la structure narrative, même au sein de projets aux visées distinctes. De façon inattendue, Sohet s'arrête au chroniqueur et journaliste Pierre Foglia et à son billet d'humeur, ou encore à une dépêche de l'agence Reuter, pour une analyse méticuleuse et magistrale des stratégies discursives et narratologiques mettant en lumière ce qui se raconte et quand « ça » raconte.

Enfin, la dernière partie d'*Images du récit*, intitulé « Récits du récit », est consacrée au phénomène des « récits en couches », ceux dont la trame première n'est pas sans nous inviter à retracer les indices d'autres récits plus discrets, mais souvent plus déterminants. Sohet pointe « Les fixations sur l'image », avec, entre autres liens intertextuels, l'insertion de trois ensembles de graffiti dans *La Jetée* (1963) de Chris

Marker. En se penchant sur ce qui ne bouge pas et qui permet de fixer et de raconter dans ce film, Sohet montre comment la fixité est, dans le film de Marker, l'élément narratif, les images qui bougent n'apportant rien à ce qui est conté. Pour souligner la pratique du « Dire et redire », l'auteur étudie dans l'œuvre de la dessinatrice Chantal Montellier les figures de la répétition (remake, reprise, image signal, etc.) Enfin, il clôt son essai en revenant sur ce qui soutient le projet narratif lui-même : en se référant à une lettre de Benjamin à Adorno, il réitère « l'indéracinable propension qui fait du lecteur un auteur en puissance ».

L'une des principales qualités de *d'Images du récit* se confond avec la préoccupation principale de son auteur : montrer, en les déclinant, de multiples exemples de la richesse du phénomène narratif en empruntant, pour en rendre compte, une démarche à chaque fois adaptée aux contextes discursifs, narratifs, génériques et médiatiques dans lesquels l'œuvre émerge. Fructueuse, cette tentative d'embrasser, en les rendant opérationnels, des notions et des positionnements théoriques divers s'accompagne d'une grande maîtrise des outils de narratologie, d'un méticuleux travail de lecture et d'une flexibilité de la méthode dans des analyses toujours exigeantes. L'un des principaux résultats auxquels parvient Sohet dans cette manière d'opérer est de démontrer que les options génériques, médiatiques, matérielles sont aussi constitutives de l'œuvre que les stratégies discursives ou narratives choisies par les auteurs.