

LA NARRATOLOGIE APRES GENETTE : UNE THEORIE EN ECLATS.

ZOHIN Sylvie Epouse Gohou
ADJE Tano Linda Danielle Epouse Bah
Université Alassane Ouattara RCI
divineprunelleg@gmail.com
lindadje_bah@yahoo.fr

Résumé

Montrer le processus d'évolution de la narratologie, à travers ses différents courants, après le modèle genettien dit classique est l'objectif de cette réflexion sur l'éclatement de la narratologie postclassique. Adossée à la théorie de Genette en toile de fond pour présenter et critiquer les nouvelles théories postclassiques choisies, nous avons eu recours aux narratologies féministe, cognitive et transmédiales avec pour corpus, trois romans français. De leur évaluation empirique, il ressort que la narratologie féministe a montré qu'à travers la voix narrative, la narratrice prend le pouvoir des mains des systèmes patriarcaux. La participation du lecteur au monde narratif et sa construction mentale des récits a fait appel à la narratologie cognitive. La narratologie transmediale quant à elle, démontre que dans la refondation conceptuelle, le roman est adaptable au cinéma et à la comédie musicale. Malgré l'absence de théories postclassiques systémiques, les romans s'y adaptent aisément.

Mots Clés : Narratologie, féministe, cognitive, transmediale, roman français.

Abstract

This reflection on the fragmentation of classical narratology aims to demonstrate the evolution of narratology, through its various currents, following the so-called classical Genettean model. Using Genette's theory as a backdrop to present and critique the selected new post-classical theories, we have drawn upon feminist, cognitive, and transmedial narratologies, using three French novels as our corpus. From their

empirical evaluation, feminist narratology has shown that, through the narrative voice, the narrator wrests power from patriarchal systems. The reader's participation in the narrative world and their mental construction of the stories has been addressed by cognitive narratology. Transmedial narratology, for its part, demonstrates that, through conceptual refounding, the novel is adaptable to film and musical theater. Despite the absence of systemic post-classical theories, novels readily lend themselves to these formats.

Keywords: Narratology, feminist, cognitive, transmedia, French novel.

Introduction

Les théories d'analyses littéraires, à tendance formaliste, ont connu au XXe siècle, une fulgurante ascension avec la narratologie dont Gérard Genette demeure l'une des figures de proue dans la sphère française. Celle-ci s'est durablement imposée comme une théorie incontournable pour l'analyse du récit jusqu'à l'émergence de sa forme postgenettienne, dite post classique. Comme le rappelle David Herman,

« La narratologie est passée d'une phase classique, structuraliste (...) à une phase postclassique. La narratologie postclassique contient la narratologie classique comme un de ses « moments », mais se caractérise par une profusion de nouvelles méthodologies et hypothèses de recherche : il en résulte un grand nombre de perspectives sur les formes et les fonctions du récit. » (Herman, 2002, p.2-3)

C'est cette phase postclassique, souvent qualifiée de « contextuelle » ou « contextualiste » qui est interrogée dans le cadre de cet article intitulé : La narratologie après Genette : Une théorie en éclats. Sur la base d'un corpus

composé de trois romans d'auteurs français différents, l'objectif est d'analyser le processus d'évolution de la narratologie, à travers ses différents courants, qui se sont développés après le modèle genettien dit classique. Comment l'éclatement de la narratologie après Genette, entre approches féministe, cognitive et transmédiiale, redéfinit-il l'analyse du récit ? Nous postulons que la narratologie, en plus des acquis du structuralisme, quitte la tendance unifiée et universelle des concepts genettiens, pour une pluralité d'approches et de reconfiguration des analyses du récit. Notre méthode d'analyse utilise la théorie narratologique de Genette, dont *Figures III*, est l'ouvrage clé en toile de fond. Sur cette base, nous recourrons à la narratologie postclassique reconnue pour sa tendance transdisciplinaire, pour présenter et critiquer diachroniquement et succinctement les différentes théories postérieures à Genette. Notre plan d'analyse est stratifié en deux axes majeurs. Le premier axe conduit à un exposé théorique et succinct de trois théories postclassiques choisies : les narratologies féministe, cognitive et transmédiiale. Le second axe porte sur l'application empirique de ces approches par le biais de trois romans français. L'analyse part d'abord de *Voix féminine hybride* et critique des assignations patriarcales dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui. *Simulation, tension et expérientialité* : La narratologie cognitive dans *L'Avenue des Géants* de Dugain, est son second point d'ancrage. Enfin, elle s'achève par les *Misérables* (1862) à travers ses métamorphoses médiatiques : une lecture transmédiiale.

1. Synthèse théorique de quelques narratologies post-Genettienne

La narratologie de Gérard Genette constitue une référence pour les spécialistes de l'analyse du récit, tant ses concepts se sont imposées comme usuels et utiles pour toutes les disciplines. Son ouvrage *Figures III*, (1972) devenu un classique de la narratologie française, présente les fondements sa théorie à travers une étude de la temporalité et du discours du récit. Sans nous attarder sur cette approche largement connue, nous disons que la narratologie a depuis lors, connu différentes orientations tant dans ses objets d'études que dans ses méthodes d'analyse. Cette diversification a donné naissance à une multitude de courants narratologiques. Parmi ceux-ci, nous n'en retiendrons que trois : la narratologie féministe, la narratologie cognitive et la narratologie transmédiiale.

1.1. La narratologie féministe

Pour paraphraser Sylvie Patron, rappelons que la narratologie féministe constitue le plus ancien courant des narratologies postclassiques et donc celui qui initie la rupture d'avec Genette.

« La narratologie féministe se distingue de la théorie narrative classique dans la mesure où elle repose sur l'hypothèse que l'examen attentif des structures textuelles doit être associé à une interprétation, puisque les caractéristiques textuelles et structurelles génèrent inévitablement du sens que l'on en soit conscient ou non. » (Gymnich, 2013, p. 707)

Cette position défendue par Gymnich met d'emblée en évidence la principale différence entre la narratologie classique et la narratologie féministe. Alors que la première privilégie l'étude formelle des structures narratives, la seconde insiste sur leur capacité à produire du sens à travers l'interprétation. Ce sens est étroitement lié aux contextes de créations de ces théories, fussent-ils culturels, thématiques et idéologiques. Dans cette perspective, Lanser Susan, dans son article *Toward a Feminist Narratology*, remet en cause la narratologie classique lorsqu'il affirme que : « La narratologie a opéré comme si les structures narratives étaient indépendantes des conditions sociales de leur production »¹ (Lanser, 1986, p. 343).

Selon la perspective féministe, la narratologie est tributaire des « conditions sociales » de production de son corpus d'analyse. Autrement dit, les « structures narratives » essentielles dans la théorie classique, ne sont pas dissociables de la société de création. Raconter donc une histoire, loin d'une simple construction structurelle, est inéluctablement prendre une position socio-idéologique. Ainsi, la narratologie féministe renvoie à l'étude du genre dans le récit, compris, non pas uniquement dans l'habituelle binarité Masculin / Féminin, mais aussi à travers les identités transgenres et queer. En ce sens, Patron affirme que «...dans la mesure où les arrangements de genre dont dépend le récit de même que des récits dont dépendent les

¹ « Feminist narratology departs from classical narrative theory in so far as it is based on the assumption that the close scrutiny of textual structures ought to be combined with interpretation, since textual, structural features inevitably generate meaning, whether one is aware of this process or not. » (Gymnich, 2013, p. 707)

arrangements de genre sont complexes, subtiles, parfois insaisissables, les études féministes et *queer* pourraient être bien les premières bénéficiaires de la narratologie. » (Patron, 2018, p22) Cette citation signifie que l'interdépendance du genre et du récit explique l'intérêt de la narratologie féministe qui par cet extrait « les premières bénéficiaires de la narratologie » confirment leur position de pionnières de l'éclatement narratologie analysée plus haut.

Pour elle, le récit se révèle le lieu d'expression du pouvoir politique et social pour la femme et les classes marginalisées à travers les structures narratives. Pour ces dernières, « l'accès à la parole narrative n'est pas un droit acquis, mais une conquête » (Lanser, 1992, p. 7). Or cette conquête se heurte à une tradition où la « voix d'auteur » a un statut essentiellement masculin. Dans la conscience populaire, la voix masculine est celle du pouvoir et de la domination. Cette représentation a aussi marqué la littérature. Lanser la conçoit comme « une voix qui a été culturellement construite comme masculine » (Lanser, 1992, p. 85). Cette conception fait de la voix d'homme, une voix d'autorité, reléguant souvent celle de la femme à une position secondaire. En conséquence, l'accès des femmes à l'écriture constitue une sorte de réappropriation de la parole, leur permettant d'écrire leur subjectivité à travers un « je » narratif. Ce type narratif correspond à la « personal voice » ou voix personnelle dans la théorie de Lanser et à la narration homodiégétique de Genette. Lanser figure également deux autres voix que sont « authorial voice » ou de l'auteur et « auctorial voice » ou voix des personnages. En plus, il propose

« la voix collective » qui « permet de rejeter la solitude de l'expérience féminine pour construire une identité de groupe capable de résister aux structures patriarcales » (Lanser, 1992, p. 223). Cette prise de parole est aussi une prise de pouvoir pour un combat collégial contre les systèmes patriarcaux.

Dans *La petite sœur* de Balzac, Christine Planté, bien qu'inscrite dans une démarche historico- littéraire, rejoint Lanser, sur la question de l'autorité narrative. Elle montre que la figure de l'écrivain est davantage investie d'autorité que celle de l'écrivaine. Elle rappelle ainsi que « l'autorité de l'écrivain est culturellement construite comme masculine » (Planté, 1989, p. 67). Face à ce postulat culturel, les femmes doivent sans cesse négocier leur légitimité dans cet espace littéraire. Cette difficulté est également renforcée par la réception critique qui tend à évaluer leurs œuvres à travers le genre plutôt qu'à partir de leurs qualités esthétiques ou intellectuelles. Ainsi, « la critique littéraire du XIXe siècle réduit souvent l'œuvre des femmes à leur sexe, en les enfermant dans des stéréotypes » (p. 103). Ces stéréotypes d'infantilisation contribuent à reléguer les écrits féminins au second plan, disons aux genres considérés comme mineurs. Une telle approche traite de façon sexiste la création littéraire qui relève de l'esprit et ne saurait être déterminée par le sexe de son auteur.

Dans cette continuité s'inscrit la française Hélène Cixous qui, dans son célèbre ouvrage *Le Rire de la Méduse* (1975), pionnier du féminisme français développe une théorie sur l'« écriture féminine ». Elle exhorte les femmes à une pratique d'écriture qui subvertit les codes narratifs patriarcaux et

restaure la puissance féminine à travers ce mythe de la terreur féminine. Sans être un texte de narratologie féministe, à proprement parlé, il est tout de même une référence directe par certains postulats tels que la critique du patriarcat et l'écriture du corps et de la subjectivité féminine à travers une écriture débridée. Cixous affirmait : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. » (Cixous, 1975, p. 45) Cette injonction à inscrire la corporéité féminine dans le texte et d'en faire un outil de résistance, trouve aujourd'hui un écho puissant dans le milieu numérique. L'écriture du corps devient un moyen de lutte et de résistance aussi bien dans les livres que sur les réseaux sociaux. Lanser, dans cette optique, soutient que « la littérature n'est jamais neutre : elle reproduit et renforce les rapports de pouvoir entre les sexes » (Lanser, 1989, p. 145). Ecrire, est donc conquérir, accéder à une place d'autorité. Le refus d'accorder l'autorité à la femme dans la société à tendance phallocrate, se ressent ainsi, non seulement dans l'espace social, mais aussi en littérature.

En définitive, la narratologie féministe offre des outils d'analyse qui permettent de mettre au jour, à travers des structures narratives les questions liées aux rapports de genre et aux luttes de pouvoir. Elle résulte de deux champs disciplinaires, la narratologie et le féminisme dont l'articulation enrichit l'interprétation des textes. Cependant, nous remarquons que son appropriation dans la zone française reste encore timide par l'absence de référence directe. La narratologie en plus de s'intéresser au genre se tourne également vers les émotions réceptives du lecteur.

Elle continue son éclatement par le recours à la linguistique cognitive.

1.2. *Narratologie cognitive*

A l'opposé de la narratologie genettienne prônant l'objectivité et la neutralité des instances du récit, la présente narratologie dite cognitive s'attache à la subjectivité. Appelée aussi narratologie naturelle dans *Toward a Natural Narratology* (1996) de Monika Fludernik. Cette narratologie à trois sources principales : « le récit naturel ou récit conversationnel ; le champ de la linguistique tantôt appelé *Linguistique naturelle* tantôt *Linguistique cognitive* ; et le terme *naturalisation* de Jonathan Culler » (Fludernik, 2018, p75) qui expliquent sa naissance et sa poétique.

A partir de ces fondements, David Herman², narratologue américain d'origine, considère que le récit n'est pas seulement une histoire que l'on raconte, mais une véritable forme de pensée. Il part du postulat que le monde narratif se situe au cœur des relations entre récit et l'esprit. Dans *Story Logic* (2002), il affirme que « les récits sont des instruments pour penser, des outils qui permettent aux êtres humains de donner forme à leur expérience » (Herman, 2002, p. 13). Les termes « instruments, outils » désignent les récits qui véhiculent et matérialisent les pensées

² Ces citations sont traduites de l'anglais en français. Voici les versions anglaises : "Narratives are instruments for thinking, tools that enable humans to make sense of experience" (*Story Logic*, 2002, p. 13) , *Basic Elements of Narrative* (2009, p. 14), il dit : "Narratives invite readers to build storyworlds, using textual cues and their own knowledge." *Story Logic* (2002, p. 85) "Understanding a story involves mobilizing mental schemas, scripts, and frames to connect events." *Storytelling and the Sciences of Mind* (2013, p. 22) "Stories are social practices through which communities share values and transmit knowledge."

² Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction ?* Paris, Seuil, 1999

considérées comme expression du vécu humain. Cette approche repose sur l'idée que chaque récit construit un monde narratif auquel participe le lecteur subjectivement. Dans *Basic Elements of Narrative* (2009), Herman explique que « les récits invitent les lecteurs à construire des mondes narratifs, à partir des indices textuels et de leurs propres connaissances » (Herman, 2009, p. 14). Le lecteur n'est donc pas passif, il participe activement à la représentation et à la construction du récit en complétant le texte avec sa mémoire, son imagination et ses attentes. Enfin, dans *Storytelling and the Sciences of Mind* (2013), Herman insiste sur la dimension sociale du récit. Dans sa conception, « les récits sont des pratiques sociales qui permettent aux communautés de partager des valeurs et de transmettre des savoirs » (Herman, 2013, p. 22). Les récits sont donc des transmetteurs de valeurs et connaissances. Leur fonction didactique est ainsi mise en lumière dans la communauté. Le récit dépasse donc l'individuel pour créer et signifier le collectif, prouvant ainsi sa dimension socio culturelle.

Dans la sphère francophone, Raphael Baroni, d'origine suisse, apparaît comme l'une des figures majeures de la narratologie cognitive. Avec son ouvrage, *Tension narrative*, (2007), il contribue à renforcer la visibilité de la narratologie cognitive. Aux côtés de Schaeffer³ dont nous n'analyserons pas les écrits dans le cadre de cette étude, Baroni a élaboré une véritable théorie cognitive de la narrativité fondée sur les processus cognitifs mobilisés par la lecture, tels que l'anticipation, la curiosité et surprise qui conditionnent l'engagement du lecteur dans le récit.

Cet auteur nous rappelle que l'intérêt suscité par une histoire, ne réside pas uniquement dans les événements qu'elle raconte, mais également dans les attentes qu'elle fait naître chez le lecteur. Cette attente engendre ce que Baroni appelle « plaisir paradoxal » (Baroni, 2007, p.17). Ce paradoxe est fascinant parce qu'il repose sur une forme de frustration provisoire. Le lecteur privé de certaines informations, est poussé à poursuivre sa lecture afin de combler ce vide. Autrement dit, le récit captive parce qu'il met le lecteur en état de tension et d'attente.

Pour nous expliquer ce phénomène, Baroni distingue trois grandes formes de tension narrative. La première est le suspense, qu'il définit comme « l'attente d'un événement à venir, souvent lié au danger ou à l'incertitude » (Baroni, 2007, p. 45). Le suspense résulte ainsi de la menace imminente et de l'incertitude quant à l'issue des événements. Il se caractérise donc par une projection vers l'avenir et par une attente empreinte d'anxiété. C'est le danger imminent et le manque de certitude sur le déroulement des événements qui produisent ce suspense. Le suspense est donc une projection vers l'avenir, une attente anxieuse.

La deuxième forme est la curiosité qui naît du besoin de comprendre un événement déjà advenu mais encore mystérieux. A ce propos, Baroni écrit que « le récit peut susciter une curiosité rétrospective, en incitant à reconstituer un passé obscur » (Baroni, 2007, p. 63). Cette remarque est essentielle pour la compréhension de sa théorie. L'on comprend donc que la tension narrative ne se limite pas uniquement à l'avenir, elle peut aussi porter sur le

passé. Le lecteur devient enquêteur, cherchant à combler les zones d'ombre.

Enfin, il y a la surprise, cette émotion brève, mais intense qui surgit quand le récit déjoue nos attentes. Baroni précise que « la surprise est une émotion brève mais intense, qui relance la dynamique narrative » (Baroni, 2007, p. 81). Cette surprise tend à changer les péripéties du récit. Bien qu'elle ne soit pas durable, la surprise réactive l'intérêt du lecteur et relance le mouvement de l'intrigue. Elle souligne l'expérience émotionnelle et cognitive vécue par le lecteur dans la compréhension du récit. Baroni étaye cette posture en ces termes : « la narrativité ne se réduit pas à une organisation du discours, elle est avant tout une expérience temporelle et émotionnelle » (Baroni, 2007, p. 102). Sur le caractère émotionnel de la narrativité, il rejoint Fludernik.

En somme, Monique Fludernik, David Herman et Raphael Baroni proposent chacun une approche de la cognition qui met en évidence l'implication active du lecteur dans la construction mentale du sens du texte. Les travaux montrent que la compréhension du récit résulte d'une interaction entre les structures narratives et le processus cognitif du lecteur. Ainsi, l'évolution de la narratologie, amorcée par les apports du féminisme et enrichie par le recours à l'expérience émotionnelle du lecteur, s'oriente, aujourd'hui, vers des perspectives plus contemporaines, parmi lesquelles figure la transmédiatité.

1.3. La narratologie transmédiatiale

La narratologie transmédiatiale est également une réaction à la narratologie classique, à laquelle, elle reproche la rigidité

des concepts et l'exclusive littérarité de son corpus. C'est une approche théorique qui transporte tout récit à travers plusieurs médias quel que soit leur nature. La narratologie transmédiiale est transdisciplinaire, en ce sens qu'elle croise la narratologie classique avec les études des médias. L'article *Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiiale* de Marie Laure Ryan, chercheuse américaine d'origine suisse est une référence théorique incontournable en la matière. Pour comprendre cette narratologie, intéressons-nous au sens lexical du terme « transmédiiale ». Le préfixe « trans » signifie au travers et exprime l'idée de passage ou de traversée tandis que le radical média (ou médium) renvoie au support de communication. D'un point de vue narratologique : « on considérera comme médium (ou media) un support matériel ou un mode de transmission d'information qui fait une différence du point de vue de la nature des histoires racontées, de la manière dont elles sont racontées, ou de la raison pour laquelle elles sont racontées » (Ryan, 2018, p.158). Pour Ryan, est média tout moyen de circulation des récits (histoire) d'un media à un autre, qui permet de les raconter selon leur nature. Le medium influence la forme, le contenu et les modalités de réception. Lorsqu'on adjoint narratologie et médias, nous avons la narratologie transmédiiale.

Les principes fondateurs de la narratologie transmédiiale de Ryan commencent par le « transmedia storytelling » qui consiste à montrer comment une histoire se déploie à travers plusieurs médias, chacun gardant sa particularité, tout en apportant son originalité au texte. A cette logique s'ajoute celle de l'adaptation qui consiste à ajuster une

œuvre aux canaux d'un autre média. La transfictionnalité, quant à elle, permet de prolonger dans un monde déjà existant en inventant de nouvelles intrigues, souvent par les fans ou des auteurs dérivés. Ces différents procédés qui ne sont pas exhaustifs permettent la circulation des récits d'un média à un autre⁴ en plus de l'apport actif du public constitué de spectateurs, lecteurs et joueurs.

Dans son article, « *Pour une narratologie transmédiatique* » (2017) de Raphael Baroni, le narratologue suisse, nous rappelle que l'origine transmédiatique de la narratologie remonte aux travaux de Todorov, avant d'être supplanté par la narratologie modale de Genette. Baroni s'appuie notamment sur cette affirmation de Todorov : « La narration est un phénomène que l'on rencontre non seulement en littérature mais aussi dans d'autres domaines [...] Notre effort ici sera d'aboutir à une théorie de la narration, telle qu'elle puisse s'appliquer à chacun de ces domaines » (Todorov, 1969, p.161). En reconnaissant que la narration dépasse le cadre strict de « la littérature » pour se manifester en « d'autres domaines », Todorov pose ainsi les fondements de la narratologie transmédiatique. La narratologie de ce fait doit donc « s'émanciper de son périmètre d'origine afin de prendre en compte la diversité des récits visuels, sonores et interactifs (Baroni, 2017, p. 156).

Désormais, la narratologie doit s'ouvrir à ce que nous appelons la littérature sonore, visuelle et interactive si nous la concevons comme toute création imaginaire. Baroni plaide ainsi pour une narratologie capable d'analyser les récits au-

⁴ Nous renvoyons le lecteur à la longue liste des média organisés en sept groupes de Ryan à la p.158

delà du roman, en incluant la Bande Dessinée, les séries télévisées et les jeux vidéo. Cette ouverture s'étend également à la sémantique des concepts qu'il rend adaptables. Selon ce dernier, il faut « refond(r)e des concepts transversaux suffisamment souples pour s'adapter à n'importe quel média » (Baroni, 2017, p. 159). De la sorte, les catégories textuelles telles que l'intrigue, la tension ou la focalisation etc. doivent être conçues de sorte à circuler entre littérature, cinéma, bande dessinée et jeu vidéo.

Le concept de suspense cher à Baroni nous sert d'illustration transmédiatique pertinente. En littérature, le suspense repose principalement sur le retardement de l'information narrative et sur l'organisation du récit. Au cinéma, il est produit par le montage, le cadrage, la bande sonore et le rythme des images. Dans le jeu vidéo, il naît de l'interactivité, de l'incertitude des actions des joueurs et des conséquences de leurs choix. Bref, comme on peut le constater, le suspense demeure présent dans chacun de ces médias tout en changeant de mode opératoire.

Toutefois conscient que chaque média « impose au message narratif » (Baroni, 2017, p. 158), ses contraintes matérielles et particulières Baroni met en garde contre une narratologie dont l'hégémonie étoufferait les disparités. Comme il le souligne Baroni, « cet élargissement ne doit pas se faire au mépris d'une conscience aiguë des contraintes que chaque support [...] impose au message narratif » (Baroni, 2017, p. 160). Chaque média ainsi ouvre un « champ des possibles » narratif distinct, qu'il faut analyser dans sa singularité que de le réduire à un modèle unique.

En définitive, l'éclatement théorique qu'a connu la narratologie, après Genette, a conduit à une narratologie dite postclassique reconnaissable par son ouverture à d'autres disciplines telles que le féminisme, la linguistique cognitive et les media studies (ou études médiatiques). L'éclatement théorique de la narratologie n'a pas connu de théories systémiques françaises bien que la zone francophone soit plus ou moins féconde. Les théories évoquées sont soit américaine, soit autrichienne, soit suisse. C'est le constat qui s'impose. Cependant, nous faisons le choix d'un corpus français typiquement pour leur évaluation empirique.

2. La narratologie postclassique mise à l'épreuve entre genre, cognition et transmédiabilité

A la suite de ce parcours synthétique des théories, notre réflexion entre dans sa phase analytique. Celle-ci s'appuie sur un corpus de trois romans français choisis pour la pertinence de leurs aptitudes à illustrer chacune des théories précédemment exposées. Intéressons-nous, à présent, à l'analyse de la narratologie féministe dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui.

2.1. Voix féminine hybride et critique des assignations patriarcales dans *Garçon manqué*

Ce roman est écrit par une écrivaine issue du métissage culturel, née d'un père algérien et d'une mère française. Elle se saisit de sa plume pour « s'écrire », écrire ses expériences personnelles de fille d'immigrée partagée entre l'Algérie et la France. Cette double appartenance nourrit un profond sentiment de malaise identitaire et d'un mal-être socio-

culturelle lié à sa condition de femme. Par la voix de Nina la narratrice à la fois féminine et masculine, le texte illustre bien la narratologie féministe tout en exprimant une révolte contre le système patriarcal par le biais de son corps.

Pour répondre à la question classique du narrateur « qui parle » de Genette, Nina est identifiée comme narratrice du récit. Personnage principal, elle raconte son histoire personnelle. A ce titre, elle correspond à la figure du « personal actor » selon Lanser et du narrateur homodiégétique défini par Genette. C'est donc sa voix, une voix de femme qui conduit ce récit. En donnant la parole à une femme pour raconter sa propre histoire, Bouraoui privilégie une voix féminine au cœur du récit. Cependant, plusieurs facteurs confèrent à cette voix son caractère hybride.

En premier lieu, le caractère hybride de la voix narrative s'explique par l'origine biculturelle de la narratrice, conséquence de son appartenance à deux sphères géographiques. Cela est perceptible dans ses propos : « La France est mon pays. L'Algérie est mon pays. Je suis entre les deux » (Bouraoui, 2000, p. 45). L'expression « entre-deux » indique une position intermédiaire entre ces deux espaces différents. Elle n'est donc ni totalement française, ni totalement algérienne, n'étant réellement acceptée nulle part. Son trouble identitaire se perçoit davantage quand elle affirme : « Je ne suis pas d'ici, je ne suis pas de là-bas » (Bouraoui, 2000, p. 102). Les adverbes « Ici et là-bas » renvoient à ces espaces qui créent en elle un rejet compris par la négation. Ce manque d'ancrage géographique et le trouble identitaire qui en découlent, plonge la narratrice

dans un questionnement obsessionnel sur elle-même comme l'illustre cet extrait : « Tous les matins, je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (Bouraoui, 2000, p. 163). L'expression « Tous les matins », indique le caractère réitératif de cette action de la narratrice qui « vérifie », interroge quotidiennement, son « identité », comme si elle était fugace. Par l'accumulation de ces quatre points d'interrogation, la narratrice montre sa confusion. Elle questionne ce qui semble évident pour le commun des mortels. Au-delà donc de l'approche simpliste, ceci est une véritable redéfinition du genre dont les ramifications sont diverses en cette ère contemporaine.

Bien que la biologie ait fait de Nina, une fille, son désir d'utiliser son corps comme moyen de résistance aux normes patriarcales l'amène à revendiquer la nature de l'homme créant ainsi une hybridité dans la construction de son genre, qui se lit dans cette expression employée péjorativement, devenue le titre de son roman. Ce titre, à lui seul, est un programme sémantique très évocateur du genre hybride qui se comprend par un personnage, pas totalement femme et pas totalement garçon. Cette aspiration est explicitement formulée lorsque la narratrice émet ce vœu incongru. « Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule certitude. » (Bouraoui, 2000, p. 52). Ce « pourquoi » sous-entend une raison. Nous présumons qu'elle revendique la masculinité pour une raison dont elle est consciente ; celle d'accéder au pouvoir des hommes, au pouvoir en un mot.

La contestation de l'ordre patriarcal s'exprime également à travers le corps que Nina transforme en véritable espace de

résistance. Cette révolte commence par le refus de la stratification spatiale prescrite par le système patriarcal en Algérie. Celui-ci impose une occupation typée de l'espace qui rassemble d'un côté, les femmes et de l'autre les hommes, lorsqu'elle dit : « Je ne veux pas être du camp des femmes. » (Bouraoui, 2000, p. 45). Le « camp » représente un espace féminin. En le rejetant, elle affirme sa résistance. Son refus de se confiner aux espaces féminins signifie une dénonciation des contraintes patriarcales et sociétales. L'on peut comprendre par cette attitude un refus des rapports de domination masculine qui emprisonnent les femmes dans des stéréotypes sociaux figés par le système patriarcal en Algérie.

Cette opposition se renforce par la métamorphose volontaire du corps et le rejet des habitudes traditionnellement dévolues aux femmes : « Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix » (Bouraoui, 2000, p. 15). Le personnage Nina, commence sa transformation en cassant les codes vestimentaires en jetant ses « robes » et en coupant ses longs cheveux, symbole de sa féminité. Elle accède au « pays des hommes » dont elle acquiert la domination par les termes tels « soutiens leur regard » au lieu de les baisser, « effrontée » et par-dessus tout, elle acquiert leur voix. Cette voix qui socialement est celle de l'autorité devient sienne.

En plus, elle déconstruit le rapport de la femme à la nature qui loin des clichés romantiques, devient un moyen et une expression de domination. « Ma vie algérienne bat hors de la

ville. Elle est à la mer, au désert, sous les montagnes de l'Atlas. » (Bouraoui, 2000, p. 67). La nature désignée par « mer, désert, montagnes » devient pour elle, un espace de vie, de vie épanouie en opposition à la ville. Elle devient alors un espace narratif où la voix se libère des contraintes sociales. Pour Lanser ce rapport à la nature est une extension de la voix hybride qui se déploie dans un espace disons non normatif. Dans la perspective de Planté, la nature revêt ses caractéristiques premières. Les montagnes, espace d'épreuve et de rudesse, la mer connue pour son étendue et ses vagues redoutables et le désert de la chaleur mortelle sont tous les trois, des espaces de virilité et en même temps de liberté. En opposition aux espaces habituels de la femme qui sont des espaces domestiques, ce texte déconstruit le lien habituel entre la nature et femme pour la transformer et la présenter comme un espace de puissance et de domination.

En fin de compte, ce roman souligne la voix narrative de Nina dont l'identité devient hybride par sa bi-culturalité et par sa condition de Garçon manqué. Par l'appropriation de certains attributs traditionnellement associés aux hommes et par la remise en question des rôles sociaux qui lui sont assignés, elle conquiert une autorité et une autonomie.

Cependant, le féminisme de la narratologie en général met en scène des femmes avec une identité stable. Nina s'en distingue par une identité mouvante et en construction qui ouvre la voie à une reconstruction du genre. Le roman devient donc une catharsis permettant à la Nina d'écrire sa quête identitaire et ses conflits intérieurs. Cette importance

accordée à la subjectivité nous conduit naturellement à la narratologie cognitive.

2.2. Simulation, tension et expérientialité : La narratologie cognitive dans *Avenue des Géants* de Dugain
Dans *Avenue des Géants* (2012), Marc Dugain nous plonge dans l'esprit troublé de Jeff, adolescent meurtrier inspiré d'Edmund Kemper. Ce récit ne relate pas uniquement une histoire, au sens genettien de succession d'évènements. Il nous plonge plutôt dans une conscience déviante, troublée ou perturbée. C'est, donc, de ce fait que la narratologie cognitive prend tout son sens. En nous immergeant dans la psychè de Jeff, nous permet de suivre les péripéties de sa vie en lutte entre le monstre et le surdoué. Le lecteur est immédiatement invité à réfléchir sur l'horreur dont est capable l'être humain. Il est aussi sollicité à partager une expérience mentale déroutante qui crée en lui un sentiment contradictoire, oscillant entre fascination et malaise. Ce phénomène peut être éclairé par la notion de simulation cognitive, selon laquelle le lecteur est conduit à entrer mentalement dans l'univers du personnage afin d'en éprouver les pensées, les émotions et les modes de raisonnements.

Nous sommes en face du phénomène de la simulation cognitive. Elle consiste pour le lecteur à entrer dans la conscience du personnage pour expérimenter ses ressentis. David Herman dans *Story Logic* (2002), le souligne : « comprendre une histoire implique de mobiliser des schémas mentaux, des scripts et des cadres pour relier les événements entre eux » (Herman, 2002, p. 85). Ces schémas et scripts mentaux sont en réalité des « mondes possibles » de la subjectivité du lecteur qui interagissent avec les

données du récit. En clair, Herman soutient que les récits sont des représentations de nos états mentaux. Le personnage principal Jeff est présenté et connu mentalement comme un être insensible et dénué de toute émotions, même après les meurtres de ses deux grands-parents. Ce dialogue est très illustratif de l'absence d'émotion chez Jeff :

« - Je me suis senti souvent coupable, mais c'était quand je ne savais pas de quoi.

Il ne voulait pas faire de ces médicaments une affaire de principe et il m'a laissé libre de les prendre ou pas. Puis la question de la culpabilité a eu l'air de le retourner.

- Tu n'es jamais triste pour ton grand-père ?

- J'ai essayé, mais je ne trouve pas de raison de l'être. Pourquoi vous me demandez ça ? (Dugain, 2012, p. 110

Dans cette conversation menée dans un style oral, entre AI Kenner, la voix de la raison, et Jeff, le jeune assassin, deux répliques sont très éloquentes de son insensibilité qui pourrait choquer le lecteur. Par exemple, lorsqu'il déclare : « - Tu n'es jamais triste pour ton grand-père ? - J'ai essayé, mais je ne trouve pas de raison de l'être. ». Ces propos révèlent l'incapacité de Jeff à ressentir une émotion aussi fondamentale que la tristesse. Plus encore, ils laissent entrevoir son absence de culpabilité face aux événements tragiques dont il est l'auteur.

Cette froideur, à laquelle se heurte le lecteur, rejoint la définition de David Herman qui appréhende les récits comme des « instruments pour penser » (Herman, 2002). Car, pour lui, ils nous obligent à réfléchir et interroger des logiques de deux ordres. D'une part, celle qui invite le lecteur à comprendre les logiques mentales qui peuvent conduire un individu à réagir avec une telle absence d'affect face à des actes d'une extrême gravité. D'autre part, celle qui l'amène à questionner les ressorts de sa propre empathie lorsqu'il éprouve, malgré l'horreur des crimes commis, une forme de compassion à l'égard du personnage.

Raphaël Baroni dans *La tension narrative* (2007) s'inscrit dans cette dynamique avec ses trois concepts que sont le suspense, la curiosité et la surprise. Elles sont trois forces qui tiennent le lecteur en haleine, même face à un personnage aussi insensible et iconoclaste. Baroni parle de « plaisir paradoxal », expliquée par trois facteurs. L'un naît de l'attente anxieuse du lecteur, liée aux prochaines actions meurtrières de Jeff. L'autre conduit à une enquête rétrospective du lecteur sur ses propres ressentis et représentations mentales. Enfin, le dernier facteur est issu des dénouements inopinés qui dans une dynamique de changement constant crée un effet de surprise.

Dans *L'Avenue des Géants*, l'expérience intérieure de Jeff, personnage principal et psychopathe est très illustrative de ce que Fludernik désigne par le concept d'expérientialité, comprise comme une « expérience vécue ». Ces propos en témoignent : le lecteur comprend la personnalité de Jeff : « Je savais que j'étais différent, mais je ne savais pas encore à quel point. Je regardais les autres garçons et je voyais bien

qu'ils n'avaient pas les mêmes pensées que moi. » (Dugain, 2012, p. 27). A travers cet aveu, le lecteur est plongé dans la conscience d'un individu qui prend progressivement conscience de sa marginalité.

Cette immersion dans la subjectivité de Jeff favorise l'émergence d'une empathie cognitive, fondée non sur l'adhésion morale, mais sur la compréhension des états mentaux du personnage. Ainsi lorsqu'il confie « Je n'ai jamais voulu être ce que je suis devenu. J'aurais aimé être un garçon normal, mais ma mère m'a fait comprendre très tôt que je ne le serais jamais. » (Dugain, 2012, p. 65), cette confession peut susciter la compassion du lecteur.

Le roman mobilise également un autre procédé important de la narratologie cognitive à l'instar de la retenue. Elle consiste à passer sous silence certains détails des crimes, ménageant ainsi la sensibilité du lecteur par des ellipses. Dans cette affirmation du narrateur : « Ce que j'ai fait ce jour-là, je préfère ne pas le dire. Vous le devinerez aisément. » (Dugain, 2012, p. 142), il choisit délibérément de taire certaines informations du récit pour entretenir le suspense. Ce silence narratif préserve la sensibilité du lecteur tout en stimulant son activité interprétative.

En définitive, *L'Avenue des Géants* illustre parfaitement la narratologie cognitive en ce sens que le récit devient une simulation de la conscience criminelle de Jeff, transformant la lecture en une expérience psychologique intense et réflexive du lecteur. Sa participation émotionnelle au monde narratif s'est faite par plusieurs procédés tels que la simulation, l'expérientialité et la tension suscitée par le

texte. Cette plongée dans la psyché prépare la transition vers la narratologie transmédiiale, qui interroge non plus seulement la conscience individuelle, mais la circulation des récits dans des médias multiples.

2.3. Les Misérables à travers ses métamorphoses médiatiques : une lecture transmédiiale.

La narratologie transmédiiale, chez certains penseurs tels que Todorov date des débuts du XXe siècle avec la naissance de la narratologie formaliste. La narratologie avait été conçue pour s'appliquer à toutes les disciplines narratives. Cependant la narratologie modale de Genette supplante les autres et s'impose pendant longtemps avant l'arrivée de la postclassique qui restaure la transdisciplinarité des études narratologiques. Cette diversité s'inscrit ici dans la capacité de plusieurs médias à faire circuler une histoire comme le souligne Bremond,

« ... Elle (histoire) se laisse transposer de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles : le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit ; et ce peut être la même histoire. » (Bremond,1964, p.4)

Cette citation nous restitue le fond théorique de ce point d'analyse. Bremond argue qu'une histoire peut être racontée à travers plusieurs médias. Il suggère qu'un « conte » peut

être mis en scène pour être sujet d'un « ballet ». Tout comme l'histoire d'un « roman » est susceptible d'être interprétée par les arts de la scènes (théâtre, comédie musicale) et ceux de l'écran (cinéma, télévision etc.). Aussi, Bremond présente le sens inverse de la circulation de récit en soutenant qu'« on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu ». L'on part du cinéma, et donc de l'histoire, issue d'une succession d'images, à la narration. Il précise que la transposition d'une histoire via plusieurs médias différents n'altère en rien ses « propriétés essentielles ». Cette capacité du récit à se déployer à travers plusieurs médias est particulièrement visible dans *Les misérables* de Hugo. Au-delà de sa forme romanesque originelle, cette œuvre a connu de nombreuses adaptations à travers plusieurs médias. La narratologie transmédiatelle, telle que l'on définit Marie-Laure Ryan et Raphaël Baroni, permet d'analyser ces nombreuses adaptations.

Le cinéma est le premier média convoqué pour l'évaluation pratique de cette narratologie. François Jost, avec André Gaudreault (1990) ont écrit le manifeste intitulé *Le récit cinématographique* autour de quatre concepts que sont la narration, l'espace, la temporalité et le point de vue appliqués au cinéma. La narratologie filmique, telle que l'ont pensée Jost et Gaudreault, permet de comprendre comment ces procédés se transforment lorsqu'ils passent à l'écran. La narration et la temporalité sont les deux concepts choisis à titre illustratif.

Rappelons que Hugo a construit son récit à travers un narrateur omniscient. Les prérogatives de sa position

narrative dans la terminologie de Genette lui permettent de voir les pensées des personnages et de multiplier les digressions historiques à propos de Waterloo avec les Thénardier et les barricades de 1832 avec la présence de Marius Pontmercy. Aussi, elle lui permet de décrire la souffrance sociale avec Fantine et Cosette tout en décrivant des espaces symboliques tels que les égouts de Paris. Bref, une telle position d'omniscience, selon Genette lui donne une maîtrise entière de l'histoire. Cependant, au cinéma, Jean-Paul Le Chanois (1958) focalise la portée sociale du roman en braquant sa caméra sur la misère des classes laborieuses dans des décors parisiens très réalistes. Les longues digressions, comme celle consacrée à Waterloo, se condensent en séquences visuelles comme le cinéma l'exige. La souffrance de la fillette Cosette, décrite par le narrateur dans ses nombreux et pénibles travaux domestiques, se traduit par des gros plans, des cadrages sombres et une bande sonore qui imposent au spectateur une focalisation sensorielle. Les scènes des corvées domestiques imposées à la petite fille Cosette chez les Thénardier sont filmées en gros plans, en insistant sur son visage épuisé et les gestes humiliants dont elle est victime. En fin de compte, la narration romanesque passe au cinéma par des procédés qui compriment la narration et sélectionnent les événements essentiels selon le choix du réalisateur.

La question de la temporalité apparaît de manière particulièrement significative de l'adaptation de *Les Misérables*, un film réalisé par Raymond Bernard en 1934. Raymond Bernard en 1934 réalise le film *Les Misérables* en se focalisant sur la temporalité. Dans un souci de fidélité à

aux différentes péripéties de l'œuvre romanesque, il structure son film en trois parties de plus d'une heure chacune. Cela permet au spectateur de voir l'effet du temps sur les individus. En exemple, dans le film Valjean se métamorphose progressivement du bagnard aux traits durs, à un père aimant et protecteur de cosette par ses regards, ses gestes et ses silences. Ce changement se voit au cinéma par une évolution montrée par la mise en scène, le jeu de l'acteur et les choix de lumière. Même si nous n'avons pas illustré tous les concepts énumérés plus haut, retenons que le transfert du roman au cinéma implique une modification des procédés narratifs.

Aussi, la transmédiatité analysée dans *Les Misérables* fait également appelle à la comédie musicale. A ce niveau, l'on assiste au passage du récit littéraire vers un média scénique ou la narration est portée par la musique, le chant et la représentation théâtrale. En 1985, cette œuvre romanesque est adaptée en comédie musicale par Alain Boublil, chargé de la version écrite musicalement sous formes de scènes dialoguées et de transitions vers les chansons. Et de Claude-Michel Schönberg, quant à lui, est chargé de la version sonore appelée musique qui porte la charge émotionnelle. Elle sélectionne les événements émotifs tels que la souffrance de Faustine et les conflits essentiels tels que ceux opposant l'ancien bagnard et l'inspecteur, entre autres, pour y concentrer les tirades du chant.

Du point de vue narratologique, la voix du narrateur omniscient dans le roman fait place ici aux chansons qui donnent directement la parole aux personnages chanteurs,

portés par des airs devenus célèbres comme *I Dreamed a Dream*. Dans cette logique, le narrateur omniscient s'efface au profit des personnages narrateurs avec une concentration sur les événements clés. Cette transformation s'accompagne d'une forme concentration sur les événements essentiels de l'intrigue. Les digressions qui dans la forme narrative s'étendent sur des centaines de pages, sont réduites dans la version scénique en quelques séquences jouées. La temporalité accélérée s'adapte de la sorte aux contraintes du spectacle. Un roman-fleuve de mille cinq cent (1500) pages est représenté sur scène en deux heures trente minutes.

L'adaptation anglophone de *Les Misérables*, produite par Cameron Mackintosh, illustre parfaitement ce processus de condensation narrative. L'intrigue y est organisée autour de trois moments : Ils débutent par le prologue avec, en 1815 la scène de Valjean au bagne, se poursuit avec la déchéance et l'exploitation de la petite Cosette en 1823 et termine en 1832 avec la révolte des étudiants à Paris. Soit, vingt ans parcourus en moins de deux heures de scène. Nous retenons également de la comédie musicale de Boublil et Schönberg (1985) qu'elle a transformé une révolte populaire en hymne collective, notamment à travers la chanson « Do You Hear the People Sing », un chant très émotif qui deviendra le symbole de la lutte ouvrière. Comme le cinéma, la chanson condense la narration et la temporalité. Nous avons la confirmation de la position théorique de Baroni, émise dans *Pour une narratologie transmédiée* (2017) selon laquelle chaque média impose ses contraintes propres et ouvre un « champ des possibles » narratifs. Même si on ne peut

ignorer que certains concepts se rejoignent dans leur mode de fonctionnement.

En somme, cette ouverture vers la pluralité des médias marque l'aboutissement du postclassique de la narratologie. Du féminisme à la cognition, puis à la transmédiatité, la narratologie se révèle désormais éclatée, plurielle et interdisciplinaire. En dehors du Cinéma et de la comédie musicale, ci-dessus analysés, d'autres médias tels que la télévision, la bande dessinée, la radio, l'animation et même les jeux vidéo ont connu la circulation des intrigues de ce roman.

Conclusion

Au terme de cette analyse sur l'éclatement de la narratologie post genettienne, nous comprenons d'emblée que la narratologie contemporaine s'inscrit dans sa tendance thématique pour devenir transdisciplinaire ou éclatée. La narratologie féministe est le premier courant narratologique à rompre avec Genette. Selon Lanser Susan, les structures narratives, essentielles dans les études formalistes, sont également porteuses d'idéologies de genre et de lutte de pouvoir. Pour les femmes, prendre le pouvoir est donc prendre la parole pour s'écrire et s'affranchir. Ensuite vient la narratologie cognitive, après ses trois sources indiquées par Monique Fludernik, David Herman l'appréhende comme une approche selon laquelle le récit construit un monde narratif auquel participe subjectivement le lecteur. Quant à Baroni, sa théorie cognitive de la narrativité se fonde sur les processus cognitifs mobilisés par la lecture, tels que

l'anticipation, la curiosité et surprise qui conditionnent l'engagement du lecteur dans le récit. Enfin, la narratologie transmédiiale, plus contemporaine, est une approche théorique qui transporte tout récit à travers plusieurs médias quel que soit leur nature. Ses principes fondateurs, de trois ordres sont le transmédia storytelling, l'adaptation et la transfictionnalité. Pour sa mise en œuvre, Baroni propose une refondation des catégories narrative en vue de les adapter à chaque média. À travers ce parcours des trois courants choisis, l'on voit combien la narratologie postclassique s'est ouverte et diversifiée. Sur la base de *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, la narratologie féministe révèle la puissance de la voix hybride de Nina, personnage féminin qui s'octroie l'autorité de la voix masculine pour revendiquer sa place sociale. Sa lutte contre les assignations patriarcales se fait par l'usage de son corps comme moyen de résistance. Ecrire devient un acte de résistance et d'affirmation identitaire. Avec *L'Avenue des géants* de Marc Dugain, la narratologie cognitive nous entraîne dans l'esprit d'un adolescent meurtrier qui se distingue par son absence d'humanité, et montre que le récit est aussi une expérience mentale et émotionnelle, où le lecteur se trouve pris au piège d'un « plaisir paradoxal », une empathie vers le meurtrier. Enfin, *Les misérables* de Victor Hugo et ses multiples adaptations montre que la narratologie transmédiiale illustre la circulation des récits à travers les médias, capables de se réinventer sans perdre leur noyau thématique. De façon collégiale, ces différents courants narratologiques montrent que la narratologie n'est plus une théorie unifiée, mais un champ éclaté et fécond, où chaque récit peut être lu comme une voix, une expérience et une circulation. Par ailleurs,

l'héritage genettien continue de fonctionner en toile de fond comme la référence de départ analytique. Il est cependant, transformé, enrichi, et prolongé par des perspectives qui rendent l'analyse du récit plus vivante, plus humaine et plus ouverte sur le monde. La narratologie est donc passée du structuralisme avec une approche exclusivement centrée sur la forme du texte, à une narratologie du contenu. Notre analyse révèle l'absence de théoriciens postclassiques de nationalité française. La raison plausible est liée à l'ancrage de l'héritage structuraliste porté par Genette, Todorov et Barthes. Leurs acquis ont immobilisé la narratologie française dans une logique formaliste dont elle peine à se défaire ; même si l'on note quelques travaux disparates sans grande envergure. Cependant, les romans français qu'ils soient du XIX^e siècle ou de l'ère contemporaine, sont de parfaites exemplifications de ces théories postclassiques élaborées ailleurs. Les narratologues français gagneraient à s'affranchir de leurs carcans formalistes pour embarquer dans le train de la transdisciplinarité et de la Transgénérité de la narratologie contemporaine.

Bibliographie

BARONI Raphael, 2007. *La tension narrative*. Paris : Seuil.

BARONI Raphael, 2017. « Pour une narratologie transmédiée ».in *Narratologie*, 25(1), 155-160.

BOURAOUI Nina, 2000. *Garçon manqué*. Paris : Stock.

CIXOUS Hélène,1975. *Le rire de la Méduse*. Paris : Éditions Galilée.

DUGAIN Marc, 2012. *Avenue des Géants*. Paris : Gallimard.

FLUDERNIK Monique. 1996. *Towards a Natural Narratology*. London : Routledge.

GYMNICH M. 2013. Feminist narratology. In P. Hühn et al. (Eds.), *The living handbook of narratology* (pp. 707-715). Hamburg : Hamburg University Press.

HERMAN David. 2002. *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press.

HERMAN David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA : Wiley-Blackwell.

HERMAN David. 2013. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA : MIT Press.

HUGO Victor. 1862. *Les Misérables*. Paris : Pagnerre.

LANSER Susan. 1986. Toward a feminist narratology. *Style*, 20(3), 341-363.

LANSER Susan. 1992. *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : Cornell University Press.

PATRON Sylvie 2018. Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit, Presses universitaires du Septentrion.

PLANTÉ Christine. (1989). *La petite sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur*. Paris : Seuil.

RYAN Marie -Laure. (2018). Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiat. In *Narratologie et médias* (pp. 157-160). Paris : Classiques Garnier.

TODOROV Todorov, 1969. *Grammaire du Décaméron*. Paris : Mouton

Adaptations cinématographiques citées

BERNARD, Raymond. (Réalisateur). (1934). *Les Misérables* [Film]. Pathé.

LE CHANOIS Jean -Paul. (Réalisateur). (1958). *Les Misérables* [Film]. Pathé.

Comédie musicale

BOUBLIL, A., NATEL, J.-M., SCHÖNBERG, C.-M., & KRETZMER, H. (1985). *Les Misérables : A Musical*. Londres : Royal Shakespeare Company.