

Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration

The narrative in the image: sequence, plot and configuration

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion sur le potentiel narratif des images. Un aperçu des définitions de la narration, confrontant leurs particularités apporte les dernières tendances de la narratologie post-classique. La question de la narrativisation des images est abordée à partir de quelques exemples artistiques, qui représentent différents rapports à la dimension temporelle du récit. En prenant en considération les notions de séquence, d'intrigue et de configuration, une typologie des procédés de narrativisation de l'image fixe est développée.

MOTS-CLÉS

Récit, image, configuration, séquence, intrigue.

ABSTRACT

This article offers some thought on the narrative potential of the images. An overview of the definitions of narrative, confronting its particularities, unveils the latest trends of post-classical narratology. The question of the image narrativization is approached by the means of some artistic examples, which represent different relations with the temporal dimension of narrative. Considering the notions of sequence, plot and configuration, a typology of the still image narrativization methods is hereby developed.

KEYWORDS

Narrative, image, setting, sequence, plot.

Cet article a été initialement publié dans l'ouvrage **Image et récit : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité**, sous la direction de Bernard Guelton, Collection : Ouverture Philosophique – Esthétique, © Éditions L'Harmattan, 2013. Les éditeurs tiennent à exprimer leurs sincères remerciements à Raphaël Baroni et aux Éditions L'Harmattan.

Les différentes modalités de la narrativité

Lorsque la théorie du récit a tenté de devenir une discipline à part entière, l'une de ses premières ambitions aura été de définir l'extension de son objet d'investigation. Et d'emblée, le constat aura été celui d'une étonnante diversité des médias susceptibles de véhiculer un récit. Ainsi que l'exprimait Roland Barthes en 1966:

C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation (Barthes, 1966, p. 7).

Barthes supposait donc possible la reconnaissance de *quelque chose de narratif* qui pouvait être aussi bien véhiculé par le langage articulé que par l'image, « fixe ou mobile » précise-t-il. Barthes mentionne ainsi les cas du « tableau peint » et du « vitrail », à côté du « cinéma » et des « comics ». Vers la même époque, Gérard Genette (1972) défendait pourtant – avec un certain désespoir il est vrai – une conception beaucoup plus étroite du récit. Au cœur de sa poétique on trouvait l'analyse du discours narratif (voix, mode, ordre, durée, fréquence) et non l'articulation d'une logique des actions représentées¹ (motifs, thèmes, rôles, fonctions, etc.). La « narrativité » selon Genette (ce qui fait qu'un récit est un récit) dépendait ainsi de la nature du signifiant narratif et non de celle de son signifié. Dans une telle perspective, il aurait été nécessaire de restreindre le champ de la narratologie aux seuls actes de parole de type narratifs, reconduisant ainsi l'antique opposition platonicienne entre les modes mimétique et diégétique. Pourtant, ce qui frappe l'observateur, c'est la capacité d'une même histoire d'être véhiculée par une grande variété de supports (diégétiques ou mimétiques) tout en restant reconnaissable en tant que telle. Ainsi en va-t-il de la passion du Christ racontée par les évangélistes, commentée oralement dans les sermons des prêcheurs, évoquée par les vitraux, les mosaïques et les bas-reliefs des églises, par les séries d'images qui se succèdent sur un calvaire, par les retables et les toiles à scènes multiples, par les représentations dramatiques des « mystères » médiévaux, par les bandes dessinées des cours de catéchisme, par le roman de

1 Les études narratives de la période structuraliste peuvent, par conséquent, se ranger dans deux sous-ensembles qui se distinguent aussi bien du point de vue de leur méthode que de leur objet : les travaux d'inspiration genettienne, que l'on pourrait appeler *narratologie modale*, s'opposent aux travaux d'inspiration proprienne, que l'on pourrait appeler *narratologie thématique*, et qui s'attachent à décrire les motifs, types et fonctions du récit, c'est-à-dire la logique actionnelle qui structure le signifié narratif indépendamment de sa prise en charge par un signifiant. Dans **La tension narrative** (Paris, Seuil, 2007), je tente de réconcilier ces deux approches de manière à décrire de manière plus complète le fonctionnement de l'intrigue.

Kazantzakis, voire par les versions cinématographiques de Martin Scorsese ou de Mel Gibson. Face à un aussi grand nombre de variantes, force est de constater que quelque chose reste invariant, une histoire reconnaissable, l'identité d'un signifié à partir duquel on peut espérer définir une narrativité pluri-sémiotique. Selon cette vue, la narrativité semble pouvoir se réduire aux caractéristiques de l'objet représenté, indépendamment du média qui le représente : serait narratif *n'importe quel support capable de raconter une histoire*, ce qui revient à définir le récit comme « la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou ne s'impliquent pas l'un l'autre » (PRINCE, 2007, p.2)².

Ainsi, les définitions de la narrativité, suivant la voie ouverte par Vladimir Propp, ont généralement mis au premier plan la question de la forme de l'histoire racontée avant celle du signifiant narratif, qui apparaît comme une variable secondaire. Pour reprendre l'expression de Barthes, « toute matière [semble] bonne à l'homme pour lui confier ses récits ». En d'autre terme, tout *medium* susceptible de représenter une histoire, c'est-à-dire d'articuler une série d'actions ou d'événements réels ou fictifs, pourrait ainsi recevoir le label de « récit minimal ». Si l'on suit les dernières tendances de la narratologie dite « postclassique » (HERMAN, 2002), on trouve toutefois trois manières de renouveler le problème de ce qui fait qu'un récit est un récit : la première se situe dans le prolongement des travaux formalistes et structuralistes, mais elle développe davantage la dimension cognitive de la séquentialité, la seconde fait intervenir des facteurs plutôt fonctionnels ou rhétoriques impliquant une approche dynamique de l'intrigue et liant cette dernière aux effets de suspense et de curiosité, et la dernière insiste sur la fonction du récit qui serait d'inscrire le cours de l'histoire dans une configuration rétrospective et signifiante.

1. Dans le premier cas, le critère de narrativité se définit sur un plan formel comme la « représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel medium » (KAFALENOS, 2006, p. viii). Ici, on voit déjà poindre un problème pour le récit véhiculé par l'image fixe, puisqu'Emma Kafalenos postule la nécessité que le medium produise une séquentialité qui redouble celle de l'événement représenté. En cela elle reste fidèle à la définition proposée par Christian Metz en 1968 qui affirmait que :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... Il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. (METZ, 1968, p. 27)

2 L'insistance de Prince sur le caractère non prévisible de l'enchaînement s'explique par une question de pertinence qui sera discutée plus bas, à savoir que l'enchaînement prévisible ou banal est dépourvu d'intérêt narratif, et donc réduit le jugement de narrativité.

A ce premier niveau, que l'on peut définir comme celui de la *séquence* au sens le plus élémentaire que l'on pourra donner à ce terme, la narrativité qui repose sur « la représentation séquentielle d'un événement séquentiel » ne fait intervenir qu'une logique de l'action se référant à la transformation d'un état en un autre état, c'est-à-dire à une transformation, une forme en mouvement, qui s'oppose à l'immobilité ou à la pause que pourrait saisir une configuration statique. Si l'on se tient à ce seul critère, représenter une casserole remplie d'eau qui passe de la température ambiante à l'ébullition représente une définition élémentaire de la narrativité. Or, on saisit d'emblée le défi qu'une telle représentation posera à l'image fixe, puisque cette dernière se définit précisément comme une forme statique.

Toujours est-il que la nouveauté essentielle, dans le cadre de la narratologie postclassique, tient au fait que la séquence est d'abord saisie comme un schéma cognitif articulant une dimension temporelle: par exemple la logique téléologique de l'action planifiée ou celle des conflits, des matrices interactionnelles élémentaires réglant le déroulement d'un contrat, d'un don ou d'un méfait, des scripts d'actions routinières, ou des régularités attendues liées à des genres narratifs³. Elle appartient à un répertoire de transformations actualisables qui permettent de produire ou d'interpréter les productions culturelles de type narratif. En s'éloignant d'une conception de la séquence en tant que propriété formelle immanente à la représentation elle-même, une telle définition ouvre une voie pour l'analyse de récits iconiques qui ne représentent le plus souvent que des histoires potentielles ou implicites. Par exemple, le spectateur disposant d'une connaissance du monde articulée sous forme de scripts pourra anticiper la transformation qui affectera une casserole remplie d'eau froide et placée sur un feu à partir de la représentation figée de son état initial. De ce point de vue, on pourra distinguer des représentations iconiques⁴ plus ou moins narratives en fonction de leur capacité à engendrer une interprétation plutôt séquentielle ou plutôt statique.

2. La seconde manière de définir la narrativité fait intervenir un interprète qui reconnaît, en fonction de divers critères historiques et culturels, le degré de narrativité de tel ou tel objet⁵. A ce niveau, on pourra montrer par exemple qu'une recette de cuisine, une notice de montage ou un mode d'emploi peuvent apparaître formellement comme des représentations séquentielles de suites d'actions, bien que, pour la plupart d'entre nous, ces séquences ne soient pas jugées très narratives. C'est en partie l'usage que l'on fera de la séquence représentée qui déterminera la manière dont on percevra sa nature. La notice de montage ou la recette servent un but pratique, ce sont des actes de langage de nature prescriptive servant à régler des problèmes (ou tensions) externes. La représentation narrative semble quant à elle relever d'un mode assertif et sa nature est essentiellement de susciter un intérêt lié à la nature énigmatique, imprévisible, surprenante ou inédite des événements racontés (ce qui produit et éventuellement résout une tension interne à la représentation).

3 Voir BARONI, R. *op. cit.*, p. 161-224.

4 Ici, le terme « iconique » n'est pas à prendre au sens de Peirce comme signe fondé sur une relation analogique avec son référent, mais plutôt comme signe visuel ou image.

5 Pour une telle approche, voir RUDRUM, D. From narrative representation to narrative use: Towards the limits of definition, **Narrative**, Vol. 13 (2), 2005, p. 195-204.

Ici, les tenants d'une définition formelle de la narrativité peuvent néanmoins souligner quelques traits objectifs qui permettront au récit d'acquérir un degré de narrativité supérieur aux recettes, aux notices, ou au spectacle d'Andy Warhol mangeant un hamburger. Tous les événements ne sont pas également racontables, ils doivent par conséquent remplir certains critères qui définissent une événementialité saillante⁶. Nous passons ici d'une définition de la narrativité qui fait intervenir un simple flux temporel à la définition d'une suite d'événements susceptibles de nouer une intrigue, c'est-à-dire d'intriguer un narrataire, de l'impliquer dans la représentation en suscitant un intérêt spécifique concernant la manière dont le récit se dénouera⁷.

La séquence devient *intrigue* lorsque la représentation devient réticente, c'est-à-dire entretient un mystère ou un sentiment de suspense, lorsque des surprises surviennent sur la ligne du temps et soulignent que nous nous sommes éloignés du cours habituel des événements. Pour Meir Sternberg, la narrativité se définit dès lors fonctionnellement comme :

le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, Je définis le récit comme un discours dans lequel un tel jeu domine: la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter/lire (STERNBERG, 1992, p. 529).

On constate qu'à ce niveau, Sternberg mentionne la possibilité que le *medium* se trouve sous une forme latente, la coopération nécessaire de l'interprète transforme ainsi une définition purement formaliste de la séquence narrative en une définition fonctionnelle mettant en jeu un narrateur intrigant et un narrataire intrigué. Il s'agit donc également d'une position qui ouvre des perspectives pour le récit véhiculé par l'image fixe.

3. Pour terminer ce rapide tour d'horizon des définitions du récit et de leur lien avec la dimension temporelle de l'histoire, il nous faut mentionner une dernière conception qui s'avère assez différente des deux précédentes. Ce point de vue est notamment exprimé par Paul Ricœur (1983), qui s'inspire d'un passage de la *Poétique* dans lequel Aristote insiste sur la nécessité que les événements racontés (*muthos*) forment une totalité (*holos*). En réalité, Ricœur est surtout influencé par une question que se posent les historiens (notamment Hayden White) concernant leur

6 Sur la question spécifique de la « racontabilité » (*tellability*), voir R. Baroni, « Tellability », in **Handbook of Narratology**, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, 2009, p. 447-454.

7 Sur la différence entre cette conception dynamique et la « mise en intrigue » telle que la définit Ricœur – qui est ici désignée par le terme de « configuration » – je me permets de renvoyer à R. Baroni, **L'œuvre du temps**, Paris, Seuil, 2009, p. 45-94. La nécessité pour le récit de posséder une intrigue (au sens dynamique de « dispositif intrigant ») se fait surtout ressentir dans le contexte des productions fictionnelles, car elle s'oppose en partie à la visée de certains récits factuels (historiographie, récits journalistiques) dont le but est essentiellement de configurer une explication ou de livrer une information aussi rapidement que possible.

travail de réarrangement des événements du passé et sur la manière de leur conférer un sens en s'appuyant sur la rétrospection, c'est-à-dire sur la connaissance de la manière dont les événements se sont achevés. La notion de *configuration* insiste par conséquent sur le caractère compréhensible d'un événement passé qui s'inscrit dans une figure, et qui devient dès lors saisissable comme une totalité à partir de son point final. Le passage suivant explique comment l'on passe de la logique prospective de l'intrigue (suspense, curiosité, surprise) à la logique rétrospective de la configuration:

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés (RICOEUR, 1983, p. 130).

Sans vouloir m'éterniser sur cette notion, je dirai simplement que la configuration apparaît essentielle quand il s'agit de saisir le sens des événements représentés, et que sa fonction apparaît également comme partiellement définitoire de la narrativité, comme sa raison d'être. Ainsi que l'expriment les anglophones, la configuration représente the *point of the story*, c'est-à-dire le point de vue global sur l'histoire qui permet d'en saisir la pertinence sémantique. C'est en recourant à cette notion que l'on pourra dire éventuellement que *Crime et châtiment* est un « roman sur la culpabilité ». Et ce faisant, on considère que les épisodes de l'histoire ne représentaient au fond qu'une variation autour d'un motif central invariant. Bien-sûr, la notion de configuration est souvent implicite, multiple, sujette à discussion, et le motif n'apparaît généralement que rétrospectivement, en fonction d'un acte interprétatif singulier qui doit aller au bout de son processus. Toujours est-il que la présomption de cohérence qui s'attache aux œuvres d'art, le pressentiment que l'histoire est pré-configurée par le *medium* qui la véhicule, agissent comme des guides essentiels pour l'interprétation de certains récits.

On saisit par ailleurs l'affinité de cette notion avec la représentation iconique, puisque cette dernière apparaît précisément comme une synthèse de l'hétérogène, comme un agencement créatif de formes et de couleurs qui se combinent pour produire une représentation unifiée et cohérente. D'ailleurs, l'affiche d'un film ou la couverture d'un roman, tout comme leur titre, peuvent apparaître comme des éléments péritextuels participant à l'émergence de cette configuration, de ce sentiment d'unité qui accompagne l'actualisation de l'histoire. Si la notion de *configuration* consiste à *donner forme au temps*, et si elle semble donc être une propriété quasi nécessaire de tout récit bien formé, elle n'en est donc pas moins opposée aux notions de *séquence* et d'*intrigue* et, pour tout dire, à la *temporalité* du récit, puisque cette dernière se manifeste essentiellement par une *transformation* ou une *déformation* provisoire.

Narrativisations de l'image

Lorsqu'il s'agit de discuter des rapports entre récit et image, il est difficile de ne pas mentionner la position exposée par Lessing dans son fameux *Laocoon*. Non que celle-ci soit très originale ni très actuelle, mais elle a le mérite de poser clairement le problème central que pose la représentation iconique à la narrativité. Ainsi que le résume Elisabeth Décultot:

S'il fallait, à la manière des dictionnaires, résumer les thèses défendues par Lessing dans le *Laocoon*, on arriverait, comme ces mêmes dictionnaires, à un résultat finalement malingre. D'une démonstration hérissée de détails érudits émergent deux axiomes centraux : la peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acception lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps ; par ailleurs, le peintre recourt à un langage constitué de signes « naturels », c'est-à-dire fondés sur la reproduction mimétique de la nature, tandis que le poète recourt à un langage constitué de signes « arbitraires », c'est-à-dire portés par les conventions de la langue (DECULTOT, 2003, p. 197).

Plusieurs critiques ont été adressées à cette position tranchée. Karen Parna, entre autres, affirme que de nombreux exemples émanant aussi bien de la littérature que des arts figuratifs:

prouvent qu'une telle distinction entre les arts temporels et les arts spatiaux n'est plus valide à la fin du vingtième siècle. On peut montrer que l'image fixe déborde de ses frontières traditionnelles et montre des caractéristiques qui étaient autrefois considérées comme étant hors d'atteinte. La temporalité, la forme narrative, un sens de la succession et de la séquence peuvent en réalité être discutés dans le contexte de l'image arrêtée (PARNA, 2001, p. 29).

Mais peut-être n'est-il pas besoin de se référer ici au mouvement du *Narrative Art* pour se poser la question de la porosité des frontières entre représentation iconique et narrativité. Ainsi que le suggère Jean-Marie Schaeffer (2001, p.21), c'est probablement le classicisme de Lessing qui l'a poussé à défendre une thèse aussi extrême, car il est évident que les tableaux à scènes multiples, tel que *Les scènes de la vie du Christ* de Louis Alincebrot (Figure 1) par exemple, ou alors ces ancêtres de la bande dessinée que représentent la tapisserie de Bayeux ou la colonne de Trajan, sont des exemples éloquentes de récits en image.



Figure 1 – Louis Alinebrot, *Scènes de la vie du Christ*, 1440, Madrid, Musée du Prado.

Schaeffer signale cependant une limitation qui dépend directement de la nature du support sémiotique : « l'image fixe ne peut montrer la succession temporelle que sous la forme d'une coprésence ou d'une contiguïté spatiales » et par conséquent c'est « la vectorisation de ces différentes scènes qui permet à celui qui regarde l'image de transcender la monstration en une thématisation de la représentation d'un flux temporel, représentation à partir de laquelle il peut alors extrapoler une histoire » (ibid. p. 27).

D'ailleurs, on pourrait douter qu'un interprète dépourvu de compétences encyclopédiques suffisantes, c'est-à-dire ignorant les principaux épisodes de la vie du Christ, serait capable de reconstruire la séquence temporelle figurée par la toile de Louis Alinebrot. On pourrait très bien imaginer que la scène représente un instant unique dans lequel un individu barbu porte une

croix, pendant qu'un autre, qui lui ressemble vaguement, est déjà crucifié sur la colline adjacente. Quant au jeune garçon qui semble tenir un discours, si l'on ignore la tradition apocryphe qui relate l'enfance de Jésus, il devient quasiment impossible de l'identifier comme un état passé des deux autres personnages. La « vectorisation » est ici entièrement tributaire d'une intertextualité qui définit l'ordre et la nature des épisodes.

Pour le dire simplement, l'image fixe peut effectivement donner forme à une histoire, mais elle ne peut réaliser son potentiel narratif qu'avec le concours d'un interprète qui reconstruit mentalement, par son parcours de lecture et en s'appuyant sur ses propres compétences narratives, le flux temporel à partir de la représentation. Cela dit, une telle dépendance de la représentation vis-à-vis de son spectateur ne devrait pas nous alarmer outre mesure puisque, ainsi que je l'ai déjà signalé, nous sommes sortis d'une période formaliste où la question de la narrativité ne pouvait se poser que dans les termes d'une structure immanente à la représentation, et non en tant que structure cognitive ou interprétative permettant la narrativisation d'un objet.

S'il semble donc qu'il y ait contradiction apparente entre récit et image fixe, il y a pourtant de nombreuses manières de contourner cet écueil et de rechronologiser ce qui se donne à première vue comme la représentation synthétique d'un état. On sait par exemple qu'une série de points rapprochés ou éloignés les uns des autres, bien qu'ils apparaissent simultanément sur l'image, peuvent très bien être lus (et sont même généralement spontanément lus) comme une succession ou un rythme. Dans ce cas, ce n'est pas l'image elle-même qui est chronologique, mais c'est le regard qui construit une temporalité en suivant une convention de lecture de gauche à droite dépendant d'un conditionnement culturel. C'est en développant ce genre de technique que les récits en image de la colonne de Trajan ou de la tapisserie de Bayeux ont été élaborés. C'est également ce mouvement du regard qui permet à la bande dessinée de chronologiser les cases à l'intérieur de la planche et les planches à l'intérieur du volume.

On peut ajouter que le cheminement programmé à l'intérieur du cadre de l'image n'est de loin pas la seule manière de narrativiser cette dernière. Si l'on prend les séries de vitraux, les bandes dessinées ou le cinéma, il devient évident que la simple mise en série des images produit une forme de temporalisation pré-codée. Le cinéma est évidemment le cas le plus extrême de pré-codage du temps, puisque la succession rapide des images projetées par un instrument de lecture transforme ces dernières en l'illusion d'une expérience immédiate du flux temporel⁸, ce qui ne réclame qu'une participation minimale du spectateur.

A l'inverse, sur un plan de coopération beaucoup plus exigeant, le déploiement de la temporalité du récit peut demeurer entièrement implicite, ne reposer que sur les épaules de l'interprète. Ainsi, *Marat assassiné* (Figure 2) peint par David apparaît comme le *climax* d'une intrigue implicite que le spectateur est invité à compléter par lui-même, en s'appuyant sur sa connaissance encyclopédique d'un répertoire de récits déjà racontés. Dans ce cas précis, le travail de l'interprète est fondé sur la base d'indices iconiques renvoyant à une histoire connue qui fonctionne comme l'hypotexte narratif de la scène figurée.

8 Il s'agit évidemment d'une illusion puisqu'il est parfaitement possible, suivant la manière dont on actualise le récit filmique (lecture image par image, pause) d'isoler les plans fixes qui le constituent.

Si l'art religieux du Moyen Âge est souvent narrativisé par le recours quasi exclusif à un hypotexte biblique largement connu du public, l'art moderne et contemporain semble pour sa part avoir souvent cherché à dynamiser les images en recourant à d'autres formes de temporalités, plus dynamiques, qui n'exigent pas de connaissance préalable. Dans cette perspective, la peinture de David se narrativise non seulement parce qu'elle évoque un récit connu, mais aussi parce qu'elle figure un *instant critique*. La plume et la lettre restent agrippés à ce corps qui n'a pas encore été complètement abandonné par la vie. Le titre original de cette peinture était d'ailleurs: « Marat à son dernier soupir », ce qui souligne le caractère dramatique de la représentation, qui apparaît comme un « suspens » au cœur d'un procès tendu vers son dénouement tragique. Le photomontage d'Yves Klein, *Le Saut dans le vide* (Figure 3), illustre de manière encore plus évidente une telle dynamique de l'image, qui se projette vers son dénouement prévisible en vertu des lois de l'attraction.



Figure 2 – Jacques Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

Figure 3 – Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960.

L'instant critique, qui insiste sur l'instabilité ou l'inachèvement de l'état figuré, peut être rapproché de la notion d'*instant prégnant* développée par Lessing, ce dernier affirmant que « la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit » (LESSING, 1990, Ch. XVI, § 120).

Une autre forme de dynamique, qui se rapproche cette fois de la mise en intrigue fondée sur la curiosité, consiste à représenter une image ambiguë exigeant un effort interprétatif pour élucider l'énigme. On peut penser par exemple au fameux portrait des époux Arnolfini, peint par Van Eyck (Figure 4), qui exige un recadrage perceptuel et interprétatif de la toile. Il est en effet nécessaire d'observer attentivement le tableau pour comprendre que les personnages ne posent pas simplement devant un peintre, mais sont en train d'accueillir des visiteurs, dont la présence nous est révélée par le reflet du miroir à l'arrière plan, à la manière d'une image cachée. La désambiguïsation retardée de cette scène introduit un délai dans l'identification du motif, ce qui permet d'inscrire l'image dans une tension entre nœud et dénouement.



Figure 4 – Jan Van Eyck, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, Londres, National Gallery.

À y regarder de plus près, le miroir de Van Eyck est doublement, voire triplement narratif, car il est porteur d'un autre type de récit iconique que nous avons déjà évoqué en commentant la toile d'Alincebrot. On peut identifier en effet, dans le support en bois, dix médaillons représentant différentes phases du récit de la Passion, ce qui le transforme en vecteur d'une autre histoire, qui s'inscrit dans une temporalité différente. Reste enfin l'image configurante, qui peut s'imposer

d'emblée, ou au terme du parcours interprétatif, et qui permet d'inscrire l'œuvre, et le récit qu'elle figure, dans une synthèse compréhensive. Encore une fois, prenons par exemple ce miroir (Figure 5) qui, une fois identifié et désambiguïsé, semble résumer l'ambition esthétique de Van Eyck qui était, pour reprendre les termes d'Ernst Gombrich, de « saisir, comme en un miroir, les moindres détails de la réalité » (1997, p. 240).



Figure 5 – Jan Van Eyck, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, Londres, National Gallery, détail.

Nul doute qu'à ce niveau, nous sommes entièrement passés du côté de l'interprétation et que l'identification de la configuration ne dépend plus que d'un patient travail de construction interprétative aboutissant à une synthèse compréhensive de l'œuvre (parmi d'autres possibles). Pourtant, une fois opérée, cette synthèse apparaît bien comme appartenant formellement à l'œuvre, comme ayant toujours été déjà là, et elle n'en est pas moins définitoire, comme on l'a vu avec Ricœur, de certaines caractéristiques formelles de la narrativité.

On peut donc résumer ces différentes procédures qui permettent une temporalisation et une narrativisation de l'image fixe, chacune requérant une participation plus ou moins importante du spectateur. On peut par ailleurs rapprocher ces six procédures, qui vont de la plus banale à la plus complexe, des différentes modalités de la narrativité en termes de *séquence*, d'*intrigue* ou de *configuration*:

Typologie des procédés de narrativisation de l'image fixe

Les trois premières procédures permettent de montrer comment il est possible de reconstruire la double séquence temporelle définitoire du récit minimal à partir d'une image.

A1) *Insérer une image dans une série* (narrativité iconique sérielle).

Dans un premier cas, la procédure la plus simple consiste à insérer une image fixe dans une série d'autres images fixes ou mobiles. Dans ce cas, exploité notamment par la bande dessinée, le roman photo, le cinéma ou les séries photographiques du Narrative Art, le passage d'une image à l'autre requiert une participation plus ou moins importante du spectateur et permet de construire, comme dans un roman dont on parcourt les lignes, une double séquence temporelle, racontante et racontée.

A2) *Représenter simultanément dans une image différentes étapes d'un procès* (narrativité iconique co-extensive).

La deuxième modalité consiste en une image qui représente simultanément différentes étapes d'un procès, et qui réclame un cheminement visuel transformant l'espace en durée. Ici encore, nous sommes au niveau d'une double séquence temporelle, racontante et racontée, mais qui réclame un effort accru de la part de l'interprète, car le découpage des différents moments est moins strictement réglé que dans le cas de la série. On peut noter au passage que le cheminement visuel dépend souvent d'une connaissance intertextuelle qui « scénarise » l'image.

A3) *Evoquer sur un mode allusif un récit par une image* (narrativité iconique intertextuelle).

La troisième modalité, dans sa variante la plus banale, représente simplement l'illustration d'une scène que le spectateur est capable de rattacher à un récit connu en se basant sur des indices iconiques. Par exemple le serment des Horaces, Salomé tenant la tête de Jean Baptiste sur un plateau, etc. Dans ce cas, la séquence racontée et la séquence racontante sont entièrement implicites et dépendent de l'activation par l'interprète d'un intertexte connu. Dans certains cas, la connaissance ne relève pas à proprement parler d'une culture narrative, mais simplement d'une connaissance du monde articulée sous forme de « scripts » dont le développement est plus ou moins prévisible.

Les deux modalités suivantes peuvent être associées à la notion d'intrigue dans son acception la plus dynamique, à savoir celle d'un récit noué, dont la tension oriente l'attention vers un dénouement, qui marque soit le terme d'un procès instable, soit la résolution d'une énigme.

B1) *Représenter par une image un procès à un instant critique* (suspense iconique).

Comme on l'a vu avec la toile de David, cette modalité est très proche de la précédente, dans la mesure où l'image fonctionne comme un inducteur de récit sans pour autant présenter elle-même toutes les caractéristiques de la narrativité. Cependant, dans ce cas, l'image représente un procès dont le spectateur peut inférer qu'il se trouve dans un état critique. L'instabilité de l'état représenté oriente naturellement l'attention du spectateur vers un dénouement ultérieur qui est extrapolé à partir de l'instant figuré. L'image agit comme un catalyseur ou une cataphore induisant un sentiment de suspense. Ici, par rapport à la modalité précédente, en général, il n'est nul besoin de recourir à un scénario préfiguré par un récit passé, c'est l'état lui-même qui, par son instabilité affichée, se donne comme impliquant une transformation à venir, qui peut d'ailleurs être relativement prévisible ou imprévisible suivant les circonstances.

B2) *Présenter une image ambiguë produisant une synthèse retardée* (curiosité iconique).

L'image ambiguë possède un lien plus lâche avec la narrativité proprement dite que l'image critique, puisque le caractère énigmatique de la représentation et le temps que réclame sa désambiguïsation n'impliquent pas nécessairement la temporalité d'un événement, mais seulement la temporalité de l'acte interprétatif tendu vers une résolution. On peut cependant souvent rencontrer ce genre de dispositif dans un contexte narratif, notamment dans des récits en image qui exploitent la série, comme la bande dessinée ou le cinéma. Cette dynamique rejoint par ailleurs divers procédés courants de mise en intrigue tels que, par exemple, les *introïts* énigmatiques si souvent pratiqués par les romans du XIXe siècle (GENETTE, 1972, 207) ou ce que Barthes (1970) désignait par le *code herméneutique*, qui s'applique aussi bien aux romans balzaciens qu'à l'ensemble des récits policiers.

C) *L'image propose une synthèse de l'histoire* (configuration iconique).

La dernière modalité est certainement la moins temporelle de toutes, et l'on pourrait même dire qu'elle est exactement opposée aux modalités séquentielles ou intrigantes qui articulent la temporalité narrative, puisqu'elle résulte d'une opération de fixation de l'histoire dans une image totalisante. Pourtant, cette configuration, qui est par nature parfaitement compatible avec la représentation iconique, fonctionne souvent dans un contexte narratif comme une synthèse de l'hétérogène rendant visible l'ordre de la série et comme un trait définitoire de la narrativité. L'affinité entre la dimension configurationnelle des récits et la représentation imagée explique probablement la tendance à accompagner les récits littéraires d'une couverture illustrée qui se présente, à l'instar du titre, comme un premier symptôme de la configuration.

Conclusions provisoires

Pour terminer ce rapide tour d'horizon des rapports entre récit et image, il convient de souligner à nouveau que l'inscription du récit dans l'image fixe exige une participation plus ou moins importante de la part du spectateur : l'image se présente ainsi essentiellement comme le catalyseur d'un récit potentiel plutôt que comme un récit actuel. Par ailleurs, il est évident que la narrativisation de l'image fixe dépend de conventions culturelles et historiques. Ainsi, certaines formes de narrativisation iconiques se trouvent associées de manière privilégiée à telle ou telle esthétique. Ainsi, les représentations iconiques de la vie du Christ n'ont pu être perçues en tant qu'épisodes d'un récit que dans la mesure où le public médiéval connaissait déjà (le plus souvent par transmission orale) la trame narrative dans laquelle elles s'inséraient. Pour illustrer cette dépendance hypotextuelle de l'imagerie médiévale, il suffit de constater les difficultés que peut poser la lecture iconographique de telles œuvres à des étudiants qui débudent leurs études en histoire de l'art et qui n'auraient que de vagues connaissances de l'histoire biblique. D'autre part, la représentation simultanée de différentes étapes d'un procès dans une même image est aussi fortement liée à l'esthétique médiévale, et tend à disparaître dans les œuvres plus tardives.

Par ailleurs, il est évident que l'exploitation de l'instant critique est plus répandue dans les œuvres baroques, qui visent à produire un effet dynamique, que dans celles de la renaissance, qui tendent davantage à l'équilibre de la composition. C'est ce même dispositif, reposant sur

un suspense inchoatif, que l'on retrouve fréquemment exploité dans le *Narrative Art* et dans de nombreuses représentations photographiques. Par ailleurs, il faut insister sur le fait que les œuvres exploitant une tension inhérente à la représentation d'états critiques (suspense) ou ambigus (curiosité) exigent, certes, un effort de leur spectateur pour insérer la figure dans une séquence temporelle seulement esquissée, mais cette collaboration est plus immédiate et repose sur des compétences cognitives qui ne requièrent pas la connaissance d'un intertexte.

Par ailleurs, s'il est possible, ainsi que j'ai tenté de le montrer, de distinguer différentes modalités par lesquelles des caractéristiques narratives sont susceptibles de se manifester au sein de l'image fixe, il faut ajouter que ces modalités se présentent rarement de manière isolée. C'est que laisse du moins supposer la nature à la fois intrigante (B2), coextensive (A2), et configurante (C) du miroir de Van Eyck ou la narrativité intertextuelle (A3) et suspensive (B1) du *Marat assassiné*. On pourrait même avancer que c'est le plus souvent l'entrelacement de différentes couches de narrativité qui transforme l'image en un récit potentiel, ce qui ne nous empêche nullement d'isoler chacune de ces strates lors de la lecture de l'œuvre. Je précise enfin que mon inventaire des relations possibles entre récit et image est à la fois empirique et intuitif, et qu'il se réfère à des concepts narratologiques hétérogènes et parfois concurrents. Il ne visait donc nullement à l'exhaustivité ni à la systémativité. Il ne s'agit que de quelques catégories provisoires dont j'espère que la valeur, bien que purement heuristique, n'en est pas moins opératoire.

Références bibliographiques

BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, n° 8, 1966.

<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

DECULTOT, E. Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique, *Les Etudes philosophiques*, N° 65 (2), 2003. <https://doi.org/10.3917/leph.032.0197>

GENETTE, G. **Figure III**, Paris, Seuil, 1972.

GOMBRICH, E. H. **Histoire de l'art**, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, (1950), 1997.

HERMAN, D. **Story Logic**, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.

KAFALLENOS, E. **Narrative Causalities**, Ohio, Ohio State University Press, 2006.

LESSING, G. E. **Laocoon**, traduction de A. Courtin, revue et corrigée par J. Bialostocka, Paris, Editions Hermann, (1766), 1990.

METZ, C. **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, 1968.

PARNA, K. Narrative, time and the fixed image, in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

PRINCE G. Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability, in **Narrativity**, J. Pier et A. García-Landa (éds.), Berlin, De Gruyter, 2007.

RICOEUR, P. **Temps et récit**. Paris : Seuil, 1983.

SCHAEFFER, J.-M. Narration visuelle et interprétation, in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

STERNBERG, M. Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity, **Poetics Today**, Vol. 13 (3), 1992. <https://doi.org/10.2307/1772872>

À propos de l'auteur

Raphaël Baroni est professeur associé à l'École de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Ses travaux portent notamment sur la théorie littéraire, la didactique de la littérature et la didactique du FLE. Il s'intéresse aussi à l'étude des médias, avec un intérêt particulier pour la bande dessinée et la transition numérique des arts. Il a publié trois ouvrages : *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Il a co-dirigé une douzaine de numéros de revue ou d'ouvrages collectifs, dont *Introduction à l'étude des cultures numériques* (à paraître, Armand Colin), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (OSUP, 2016) et *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). Il a créé avec Thérèse Jeanneret le Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL). Il a aussi participé à la création du Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD), du Pôle de narratologie transmédiatic (NaTrans) et du Réseau des narratologues francophones (RéNaF). À côté de ses enseignements à Lausanne, il a été professeur invité à l'École normale supérieure de Paris et à l'Université Paris III Sorbonne-Nouvelle.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4350-3735>

Reçu en: 30-06-2021

Comment citer

BARONI, Raphaël (2021). Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 187-203, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-202-62069>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.