

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

Raphaël Baroni

**Résumé:** Dans cet article sera interrogée la manière dont l'image fixe est capable de représenter le flux temporel, ce qui représente, on le sait, un trait définitoire essentiel de la narrativité. A cette question, qui nous obligera à invoquer la collaboration d'un interprète construisant un parcours de lecture dans, entre ou au-delà des images fixes, s'ajoutera celle, plus complexe, de savoir quel type de temporalité sera produite par le récit en image. On commencera donc par rappeler que le récit est, par définition, non seulement la représentation séquentielle d'une séquence d'événements, mais que cette transformation est susceptible s'insérer dans une intrigue. Ici encore, l'intrigue peut être prise dans deux sens opposés suivant que l'on considère cette dernière comme une représentation intrigante orientant la réception en direction d'un dénouement incertain, ou alors comme une configuration narrative conférant sens et unité à l'événement représenté. Différents exemples tirés du roman graphique *Watchmen* serviront à illustrer ces différentes modalités de la narrativité iconique, qui fonctionnent souvent de manière conjointe.

**Abstract:** The aim of this paper is to explore how fixed image succeed in representing temporal flux, which is one of the definitional features of narrativity. To deal with this question, we'll have to take into account the participation of an interpreter building a reading course inside, between of beyond fixed images. The question will also to define which kind of temporality will be produced by iconic narratives. Indeed, narrative is not only the sequential representation of sequential events, but also events transformed by their emplotment. Here again, plot can be understood in two different ways: it can be a puzzling representation whose aim is to orient the attention of the interpreter toward an anticipated but uncertain resolution, or it can be viewed as a configuration conferring meaning and unity to the narrated events. Examples gathered in the graphic novel *Watchmen* will be used to illustrate these different modalities of iconic narrativity that often work jointly.

**Key-words:** narrativity, iconicity, sequence, plot, configuration

**Article:**

Dans ces lignes, il sera question des rapports entre récit et image, et plus précisément de la capacité des signes iconiques, et notamment de l'image fixe, de figurer le flux temporel d'une action ou d'un événement, ce qui représente, on le sait, un trait définitoire essentiel de la narrativité. A cette question, qui nous obligera à invoquer la collaboration d'un interprète construisant un parcours de lecture dans, entre ou au-delà des images fixes, s'ajoutera celle, plus complexe, de savoir quel type de temporalité sera produite par le récit en image. On commencera donc par rappeler que le récit est, par définition, non seulement la représentation séquentielle d'une transformation impliquant des états successifs, mais que cette transformation est sensée s'insérer dans une intrigue. Ici encore, l'intrigue peut être prise dans deux sens opposés suivant que l'on considère cette dernière comme une représentation intrigante orientant la réception en direction d'un dénouement incertain, ou alors comme une configuration, un ordonnancement rétrospectif conférant sens et unité à l'événement représenté. Dans ce dernier cas, la notion ricœurienne de configuration, qui rend l'événement littéralement com-préhensible, c'est-à-dire saisissable comme une totalité achevée, apparaîtra comme particulièrement compatible avec les qualités de l'image fixe. Je terminerai en m'appuyant sur différents exemples tirés du roman graphique d'Alan Moore et de Dave Gibbons, *Watchmen*, pour montrer à l'œuvre ces différentes dimensions de la narrativité exploitées dans un récit en bande dessinée.

**Narrativité et séquentialité**

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, le récit :

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 : 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 trouve l'analyse du *discours narratif* (voix, mode, ordre, durée, fréquence) et non l'articulation d'une *logique des actions représentées* (motifs, thèmes, rôles, fonctions, etc.). Dans une telle perspective<sup>1</sup>, il aurait été nécessaire de restreindre le champ de la narratologie aux seuls actes de parole, écrits ou oraux, de type narratif, reconduisant ainsi l'opposition platonicienne entre *mode mimétique* et *mode diégétique*. De ce fait, tableaux peints, photographies, vitraux, bandes dessinées et, surtout, films, pourraient apparaître comme des extensions de la représentation mimétique que Platon associait aux représentations dramatiques (comédies ou tragédies) : une imitation, une représentation analogique de l'histoire pouvant se passer a priori de la médiation d'un narrateur. La *narrativité* selon Genette (ce qui fait qu'un récit est un récit), serait restreinte aux modalités du « *telling* », et devrait être définie sur un plan formel (le « mode » narratif) et non à partir de la nature de son signifié.

Pourtant, ce qui frappe l'observateur naïf, 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, refaçonnée oralement par 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 Kazantzakis, voire par les versions cinématographiques de 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, une identité à partir de laquelle on peut espérer définir un *narrativité* pluri-sémiotique. Selon cette vue, la *narrativité* semble pouvoir se réduire aux

---

<sup>1</sup> 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 méthodes que de leur objet : les travaux d'inspiration genettienne, que l'on pourrait appeler *narratologie modale*, s'opposent aux travaux d'inspiration proppienne, que l'on pourrait appeler *narratologie thématique*, 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*, je tente de réconcilier ces deux approches de manière à décrire de manière plus complète le fonctionnement de l'intrigue (Baroni 2007).

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<sup>2</sup> » (Prince 2007 : 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 rhétorique impliquant une intrigue (suspense, curiosité), et la dernière insiste sur la fonction du récit qui serait d'inscrire le cours de l'histoire dans une configuration.

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 : 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

---

<sup>2</sup> 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.

« 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 : 27)

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 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 narratifs (cf. Baroni 2007 : 161-224). 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 » (cf. Herman 1997 ; Baroni 2002) 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 iconiques<sup>3</sup> 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 objet

---

<sup>3</sup> 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.

(voir Rudrum 2005). 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).

Ici, les tenants d'une définition formelle de la narrativité peuvent néanmoins souligner quelques traits objectifs qui permettront au récit d'acquiescer 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, et ils doivent par conséquent remplir certains critères qui définissent une événementialité saillante<sup>4</sup>. 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 former 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 dénouera<sup>5</sup>.

La *séquence* devient *intrigue* lorsque la représentation se noue, c'est-à-dire entretient un mystère par sa réticence, suscite de la curiosité 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

---

<sup>4</sup> Voir Revaz (2009), Ryan (1991). Sur la question spécifique de la « racontabilité » (*tellability*), voir Baroni (2009b). Sur l'événementialité, voir Hühn (2009).

<sup>5</sup> Sur la différence entre cette conception et la notion de « mise en intrigue » articulée par Ricœur, ici désignée par le terme de « configuration », voir Baroni (2009a : 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.

medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, [il] défini[t] 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 : 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 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. (Ricœur 1983 : 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 et qui permet d'en saisir la pertinence. 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* elle-même du récit, puisque cette dernière se manifeste essentiellement par une *transformation* ou une *déformation* provisoire<sup>6</sup>.

### Récit et image fixe

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 :

---

<sup>6</sup> Dans *L'œuvre du temps* (2009), je définis cette propriété, à la suite de Ricœur, comme une « discordance ».

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 : 197)

Plusieurs critiques ont été adressées à cette position tranchée. Karen Parna affirme par exemple 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. (2001 : 29, ma traduction)

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 : 21), c'est peut-être 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 Alinebrot par exemple, ou alors ces ancêtres de la bande dessinée que représentent la tapisserie de Bayeux ou la colonne trajane, sont des exemples éloquents de récits en image.



Louis Alincebrot, *Scènes de la vie du Christ*, 1440, Madrid, musée du Prado.

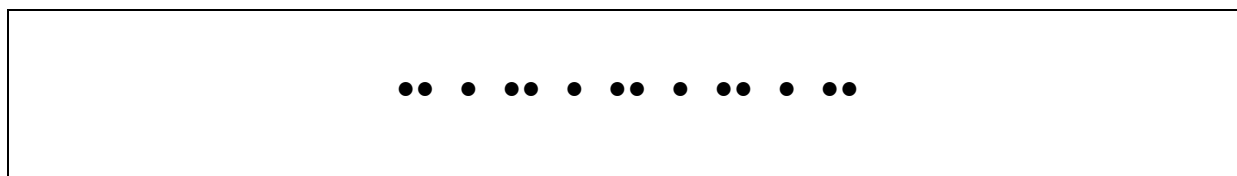
Mais Schaeffer signale cependant une limitation qui dépend directement de la nature du support sémiotique : « l'image fixe ne peut montrer la succession temporelle que sous la forme d'une coprésence ou d'une contiguïté spatiales » et par conséquent c'est « la vectorisation de ces différentes scènes qui permet à celui qui regarde l'image de transcender la monstration en une thématization de la représentation d'un flux temporel, représentation à partir de laquelle il peut alors extrapoler une histoire » (2001 : 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 Alincebrot. 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. Dans la querelle iconoclaste, l'argument selon lequel les représentations iconiques de la vie du Christ auraient eu valeur de Image & Narrative, Vol 12, No 1 (2011)

récits destinés aux analphabètes est dès lors peu crédible, car ceux-ci ne pouvaient « lire » les images que dans la mesure où on leur avait déjà raconté (par transmission orale) la trame narrative dans laquelle elles s’inséraient. Il n’y a qu’à voir la difficulté que peut poser l’iconographie chrétienne pour les étudiants qui débute leurs études en histoire de l’art et qui n’auraient que de vagues connaissances de l’histoire biblique.

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 ou en s’appuyant sur ses propres compétences narratives, le flux temporel à partir de la représentation. Ceci 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 au média, et non en tant que structure cognitive ou interprétative donnant forme à un objet narratif.

S’il semble donc à première vue qu’il y ait contradiction 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 :



Ici, naturellement, ce n’est pas l’image elle-même qui est chronologique, mais c’est le regard qui construit une temporalité dans l’image 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 pourrait d'ailleurs aller jusqu'à se demander si ce n'est pas le même phénomène qui permet au récit littéraire de construire une temporalité. En effet, Gérard Genette rappelait dans *Discours du récit* que le roman existe essentiellement comme un espace que la lecture doit traverser pour donner naissance à une temporalité :

Sa temporalité est en quelque sorte conditionnelle ou instrumentale ; produit, comme toute chose dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture. (Genette 1972 : 78)

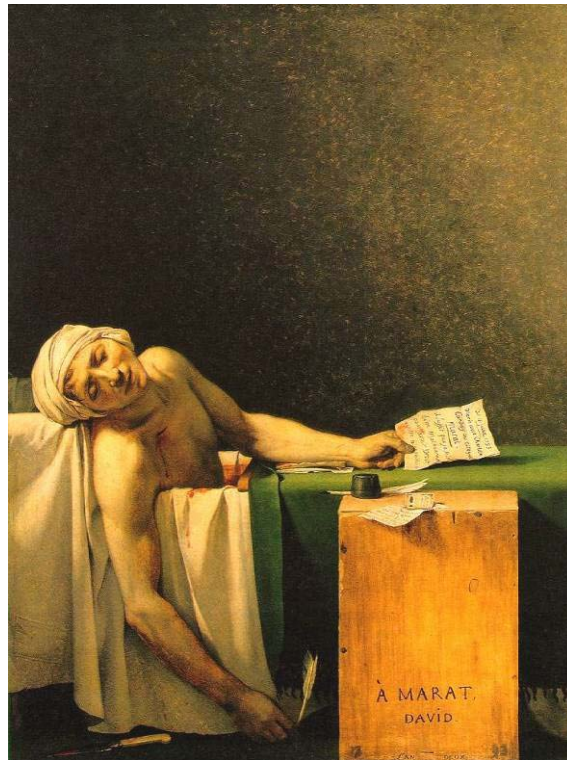
Dans le cadre d'une herméneutique qui conçoit l'expérience esthétique comme la fusion des horizons du texte et du lecteur, il devient évident que le temps phénoménologique se situe au-delà du partage traditionnel entre objectivité et subjectivité. Ainsi, même dans le cas du récit verbal, le temps du récit est autant une donnée objective de l'œuvre qu'une construction subjective de l'interprète.

On peut ajouter que le cheminement programmé à l'intérieur du cadre de l'image n'est de loin pas la seule manière de chronologiser 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 temporel<sup>7</sup>, 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* 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'une allusion graphique à une histoire connue qui fonctionne comme l'hypotexte narratif de la scène figurée.

---

<sup>7</sup> 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.



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

Au-delà de l'allusion intertextuelle (au sens large du terme), la dimension dramatique de l'image ouvre sur une autre forme de temporalité plus dynamique, qui se noue à partir de la figuration d'un *instant critique*<sup>8</sup>. La plume et la lettre restent agrippés à ce corps qui n'a pas encore été complètement abandonné par la vie. Le titre original que David avait donné à cette peinture était d'ailleurs : « Marat à son dernier soupir », ce qui souligne le caractère instantané de la représentation, qui paraît s'insérer comme un suspens au cœur d'un procès tendu vers son dénouement tragique.

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, qui exige un effort interprétatif pour élucider l'énigme. On peut penser par exemple au miroir que l'on trouve dans le fameux portrait des époux Arnolfini peint par Van Eyck, qui exige un recadrage perceptuel et

<sup>8</sup> 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, mais cette dernière, du fait de sa dimension synthétique, possède également certaines affinités avec la *configuration* : « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, 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, *Laocoon*, XVI, 120).

interprétatif de la toile. La désambiguïsation retardée introduit un délai dans l'identification du motif, ce qui permet d'inscrire l'image dans une tension entre nœud et dénouement.



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

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. Prenons par exemple ce miroir 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 » (Gombrich 1997 : 240).

Nul doute qu'à ce niveau, nous sommes entièrement passés du côté de l'interprétation et que l'identification de la configuration ne dépend d'un patient travail de construction interprétative aboutissant à une synthèse compréhensive de l'œuvre (parmi d'autres). Pourtant, une fois opérée, cette synthèse apparaît bien comme appartenant formellement à l'œuvre, comme ayant toujours déjà été 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* :

### A) Séquence

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 d'identifier comme se rattachant à un récit connu. 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 ».

## **B) Intrigue**

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 XIX<sup>e</sup> 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) Configuration

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.

#### Configuration et intrigue dans les en-têtes de chapitre des *Watchmen*

Pour terminer ce rapide tour d'horizon des rapports entre récit et image, j'illustrerai mon propos en m'appuyant sur trois en-têtes de chapitre du roman graphique d'Alan Moore et de Dave Gibbons intitulé *Watchmen*. Ces illustrations possèdent une caractéristique intéressante dans la mesure où elles s'insèrent dans la narrativité sérielle du récit en bande dessinée, tout en conservant une relative autonomie, à l'instar du titre, de la couverture d'un roman ou de l'affiche d'un film<sup>9</sup>. L'illustration actualise donc certaines propriétés basiques de l'image insérée une série et orientée temporellement (A1), tout en mettant en œuvre diverses procédures plus complexes qui relèvent davantage de la logique des images isolées. En tant qu'image introductive d'un récit en bande dessinée, ce sont surtout les modalités configurante (C) et intrigantes (B1, B2) qui jouent un rôle prépondérant : l'image se donne à la fois comme synthèse du chapitre et comme invitation à la lecture, voire comme support publicitaire de l'œuvre. Par ailleurs, le cadrage péritextuel de ces images les inscrit d'emblée dans la double séquentialité de l'histoire racontée et du récit racontant : en haut à gauche, une horloge figure l'avancée du temps de l'histoire, une temporalité tendue (B1) qui s'achemine inexorablement

---

<sup>9</sup> Cet effet est d'autant plus marqué qu'à l'origine, le roman graphique a été publié en tranches successives correspondant aux chapitres du recueil.

vers le minuit redouté de l'holocauste nucléaire, par ailleurs, en marge, une inscription signale l'avancée des chapitres.



Dans sa partie proprement iconique, le chapitre IV met en scène la représentation simultanée de deux états successifs (A2) : on aperçoit sur l'image deux signes indiciels se rapportant à un même individu à deux périodes différentes de sa vie : une empreinte de pas du Dr Manhattan inscrite dans le sable rouge de la planète Mars et la photo d'un couple, rongée par le temps. Cependant, pour relier ces deux indices au même individu, le lecteur doit activer non seulement sa connaissance co-textuelle du récit déjà lu (dans lequel on apprend que le Dr Manhattan s'exile sur la planète rouge) mais également un savoir qui ne sera livré qu'ultérieurement, lorsque nous sera racontée la manière dont l'homme ordinaire que l'on voit sur la photo se transformera en un extraterrestre solitaire. L'image est donc provisoirement ambiguë (B2) et elle exige par ailleurs la mise en œuvre d'un savoir extérieur de manière à articuler rétrospectivement la temporalité différentielle de ses différentes parties (A2). Enfin, en figurant le télescopage des temporalités – cette coprésence du passé et du futur dans le présent d'une même image – et en jouant sur le contraste entre la solitude du Dr Manhattan et le couple qu'il formait avec Janey Slater, l'image résume les thèmes essentiels du chapitre (C). En effet, ce dernier se donne comme le résumé de la vie du Dr Manhattan et l'explication de sa mélancolie, ainsi que comme l'illustration de son talent particulier, qui consiste à saisir le flux temporel comme une forme relative, mais déjà accomplie.



Le chapitre VI, qui raconte la biographie du personnage qui se fait appeler Rorschach, s'ouvre également sur une image à la fois intrigante (B2) et configurant un sens pour l'ensemble de la séquence narrative (C) : une tache de rorschach. Cette image, évidemment emblématique du personnage, se présente en même temps comme une image énigmatique par excellence, et comme le symbole même d'une identité ambiguë et insaisissable. Un psychiatre présente le dessin à Rorschach, dans l'espoir que ses projections trahiront le secret de sa personnalité, mais le dénouement du chapitre apportera une réponse inattendue : ni papillon innocent, ni cervelle écrasée, c'est la noirceur sans bord de la tache qui exprime le mieux l'abîme nietzschéen dans lequel a sombré le personnage. Ainsi que l'affirme le commentaire conclusif du psychiatre chargé d'interroger Rorschach : « l'horreur c'est ça : à la fin, ce n'est que l'image de la noirceur vide et absurde ». Par ailleurs, l'image représentant le masque derrière lequel Rorschach dissimule son visage, elle n'est pas seulement une forme que l'on interprète, mais une chose indéfinissable qui nous regarde à travers sa noirceur et qui révèle notre propre monstruosité. Le double recadrage interprétatif consiste donc à affirmer que l'identité réelle de Rorschach ne se dissimule pas *sous* la tache, mais *est* cette noirceur informe, et que, par ailleurs, nous ne faisons pas que contempler cette tache, mais c'est la tache qui nous regarde et qui nous révèle notre vraie nature. Le chapitre se termine, comme à chaque fois, par une citation qui vient compléter le titre du chapitre : « The Abyss gazes also ». La citation finale possède une double fonction : d'une part, elle configure un sens pour l'ensemble de l'épisode, et d'autre part, elle vient compléter le titre (qui se présentait comme troncation de la citation)

de même qu'elle constitue en quelque sorte une légende pour l'image introductive, ce qui permet d'en révéler la dimension configurante qui était provisoirement inaccessible : « Ne te bat pas contre des monstres à moins de devenir toi-même un monstre, et si tu plonges ton regard dans l'abîme, l'abîme te regarde aussi. – Friedrich Wilhelm Nietzsche ».



Le chapitre IX illustre quant à lui idéalement la modalité de l'instant critique générateur de suspense (B1), tout en figurant en même temps, rétrospectivement, la thématique entière du chapitre (C), qui concerne la révélation d'un secret concernant le passé de Laurie Juspechyz (alias Miss Jupiter). L'image d'une bouteille de verre jetée en l'air, dont le mouvement est figuré par le liquide qui s'en échappe, induit naturellement l'anticipation du résultat probable de l'événement, qui aboutira à l'éclatement du récipient (B1). En même temps, étant donné que la scène dans laquelle l'objet est lancé ne surviendra que plus tard dans le récit, il est provisoirement impossible de relier cet événement « proleptique » avec l'intrigue des *Watchmen*, ce qui lui confère une dimension mystérieuse supplémentaire (B2). Enfin, la bouteille de verre est la métaphore de la fragilité d'une enveloppe protégeant un secret, et elle se brise précisément dans un geste de rage, au moment où Miss Jupiter prend conscience de l'identité refoulée de son père.

Ces illustrations montrent que l'inscription du récit dans l'image exige une participation 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, les différentes

formes par lesquelles des caractéristiques narratives sont susceptibles de se manifester au sein de l'image peuvent être distinguées en différentes modalités, mais ces dernières se présentent rarement de manière isolée. C'est que laissait déjà supposer la nature à la fois intrigante (B2) et configurante (C) du miroir de Van Eyck ou la narrativité intertextuelle (A3) et suspensive (B1) du *Marat assassiné*. On pourrait même dire que c'est l'entrelacement de ces différentes couches de narrativité qui transforme l'image en récit potentiel, ce qui ne nous empêche nullement d'isoler chacune d'elles 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, redevable par ailleurs à des concepts émanant de traditions narratologiques hétérogènes et parfois opposées. Il ne visait donc nullement à l'exhaustivité ni à la systémativité. Il ne s'agit que de quelques catégories provisoires dont la valeur, bien que purement heuristique, n'en est pas moins, je l'espère, opératoire.

#### REFERENCES

- Baroni, R. (2002), "Le Rôle des scripts dans le récit", *Poétique*, n° 129, p. 105-126.
- Baroni, R. (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Baroni, R. (2009a), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Baroni, R. (2009b), "Tellability", in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, pp. 447-454.
- Barthes, R. (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, n° 8, 1966.
- Barthes, R. (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- Decultot, Elizabeth (2003), « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Les Etudes philosophiques*, N° 65 (2), p. 197-212.
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

- Gombrich, E. H. (1997 [1950]), *Histoire de l'art*, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard.
- Herman, D. (1997), "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology", *PMLA*, n° 112 (5), p. 1046-1059.
- Herman, D. (2002), *Story Logic*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Hühn, P. (2009), "Event and Eventfulness", in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, pp. 80-97.
- Kafalenos, E. (2006), *Narrative Causalities*, Ohio, Ohio State University Press.
- Lessing, G. E. (1990 [1766]), *Laocoon*, traduction de A. Courtin, revue et corrigée par J. Bialostocka, Paris, Editions Hermann.
- Prince, G. (2007), « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in *Narrativity*, J. Pier et A. García-Landa (éds.), Berlin, De Gruyter.
- Parna, K. (2001), "Narrative, time and the fixed image", in *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, pp. 29-34.
- Revaz, F. (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck & Duculot.
- Ricœur, P. (1983), *Temps et récit*, Paris, Seuil.
- Rudrum, D. (2005), "From narrative representation to narrative use: Towards the limits of definition", *Narrative*, Vol. 13 (2), pp. 195-204.
- Ryan, M.-L. (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Schaeffer, J.-M. (2001), "Narration visuelle et interprétation", in *Temps, narration & image fixe*, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, pp. 11-27.
- Sternberg, M. (1992), "Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity", *Poetics Today*, Vol. 13 (3), p. 463-541.

**Biographie:** Raphaël Baroni est maître d'enseignement et de recherche à l'école de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Il collabore au Laboratoire d'analyse du récit de presse (LARP) et co-dirige avec Thérèse Jeanneret le Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL). Il a publié dans la collection Poétique du Seuil *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise* (2007), ainsi que *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative* (2009). Il est rédacteur en chef de la revue interdisciplinaire *A Contrario* et collabore également à *Vox Poetica* (Paris) et aux *Cahiers de narratologie* (Nice). Ses recherches se situent dans les champs de la narratologie, de la théorie littéraire et de la didactique du français. Courriel : [raphael.baroni@unil.ch](mailto:raphael.baroni@unil.ch)