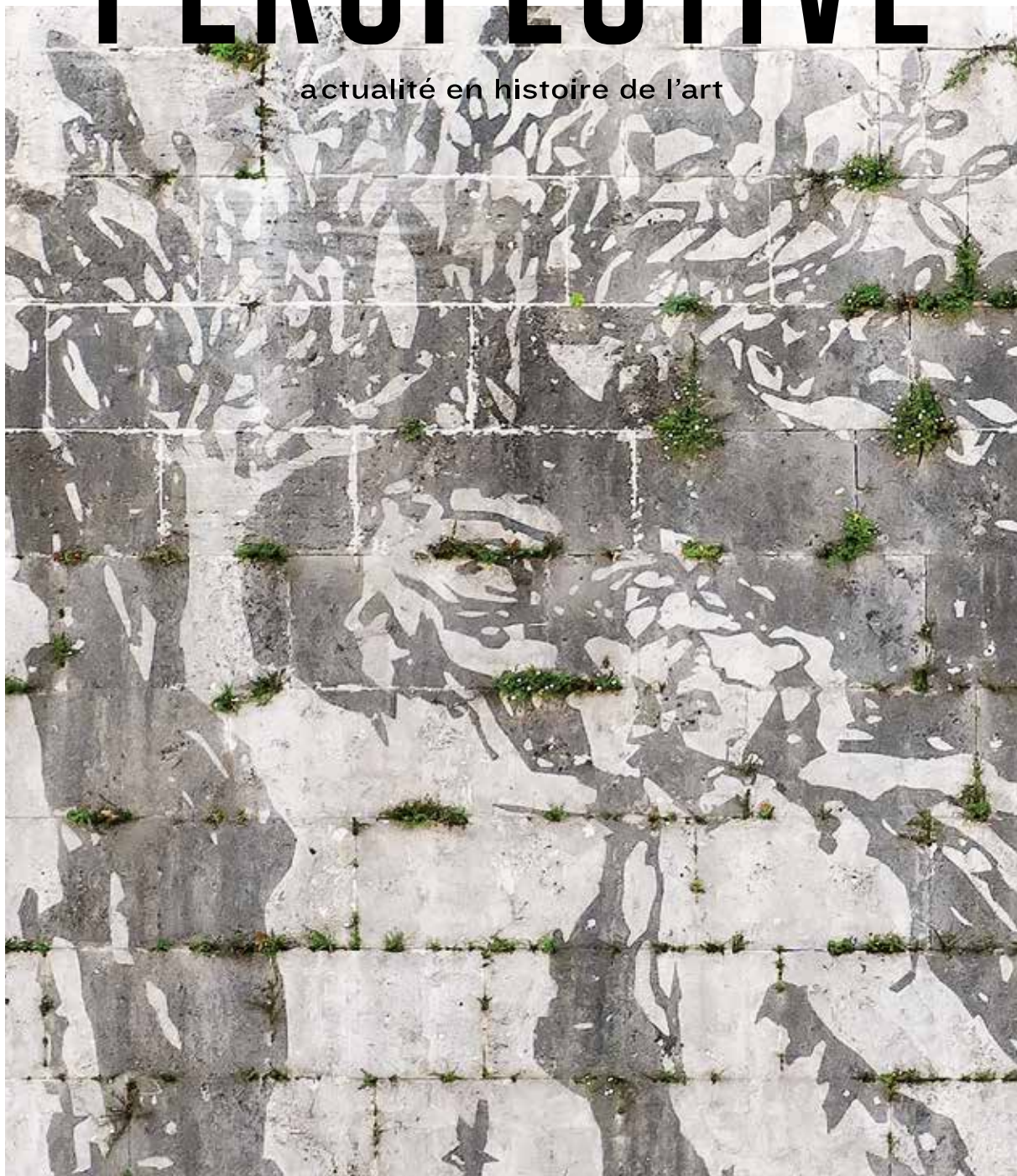


# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



## RACONTER

2022 - 2 Institut national  
d'histoire de l'art

2022-2

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

# RACONTER

institut  
national  
d'histoire  
de l'art



## 2022 – 2

*Perspective* a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Léglise leur ont succédé en novembre 2020.

### Directeur de publication

Éric de Chasse

### Rédaction en chef

Marine Kisiel, Matthieu Léglise

### Coordination scientifique

Anne-Orange Poilpré

### Responsable éditoriale

Katia Bienvenu

### Secrétariat de rédaction et de coordination éditoriale

Marie Caillat

### Relecture

Marc Budin

### Iconographie

Cloé Brosseau

### Conception graphique et mise en pages

Anne Desrivères

### Logo

Marion Kueny

### Impression

Snel Grafics SA

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21  
B-4041 Vatterem, Belgique

### Comité scientifique

Laurent Baridon  
Jérôme Bessière  
Olivier Bonfait  
Marion Boudon-Machuel  
Esteban Buch  
Véronique Dasen  
Dominique de Font-Réaulx  
Rossella Froissart  
Vincent Guichard  
Christian Joschke  
Anne Lafont  
Antoinette Le Normand-Romain  
Olivier Meslay  
Philippe-Alain Michaud  
France Nerlich  
Pierre Rosenberg  
Alain Schnapp  
Victor Stoichita  
Isabel Valverde Zaragoza

### Comité de rédaction

Francesca Alberti  
Basile Baudez  
Philippe Bettinelli  
Vivian Braga dos Santos  
Baptiste Brun  
Jean-Sébastien Cluzel  
Sophie Cras  
Servane Dargnies-de Vitry  
Nikolaus Dietrich  
Pierre-Olivier Dittmar  
Charlotte Foucher  
Jean-Marie Gallais  
Jérémy Koering  
Hélène Leroy  
Anne-Orange Poilpré  
Nancy Thebaut

**Les versions numériques des numéros  
sont accessibles à l'adresse :**  
**[journals.openedition.org/perspective](http://journals.openedition.org/perspective)**

### Diffusion

Le Comptoir des presses d'universités  
(FMSH Diffusion)  
[www.lcdpu.fr/revues/perspective](http://www.lcdpu.fr/revues/perspective)

### Édition

Institut national d'histoire de l'art (INHA)  
2, rue Vivienne – 75002 Paris  
[revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

EAN : 978-2-917902-47-9  
ISSN : 1777-7852  
Périodicité : semestrielle  
Dépôt légal : octobre 2022  
Date de parution : octobre 2022  
© Institut national d'histoire de l'art,  
2022

La revue *Perspective*  
est soutenue par l'Institut  
des sciences humaines  
et sociales du CNRS.



## REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction et Anne-Orange Poilpré tiennent à remercier

William Kentridge et son studio, ainsi que Carole Billy (galerie Marian Goodman) pour leur générosité ;

Felicity Pricam et Maxime Boidy pour leur coopération ;

les auteurs, les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, les chercheurs et les traducteurs sollicités durant la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Paola Boué, Thomas Lemire et Alexis Thierry pour leur participation à l'édition de ce numéro ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Victoria Le Boloc'h-Salama, Marie-Laure Moreau, Émeline Mouasseh, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau et Alexandra Thiélin, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



## ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Légiise

## INTRODUCTION

12 – *Récit image mouvement*  
Anne-Orange Poilpré

## TRIBUNE

29 – *Mais qu'est-ce que vous racontez ?*  
– *Une extravagance*  
Macha Makeïeff

## DÉBATS

39 – *Quelle(s) histoire(s) du cinéma pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?*  
Un débat entre François Albera, Mark Cousins,  
Gian Luca Farinelli, Sylvie Lindeperg et Élodie Tamayo,  
mené par Ada Ackerman et Massimo Olivero

69 – *Narration / abstraction : réflexions croisées  
entre médiévistes et contemporanéistes*  
Une discussion entre Yve-Alain Bois, Manuel Fontán  
del Junco, Elina Gertsman et Aden Kumler,  
menée par Vincent Debiais

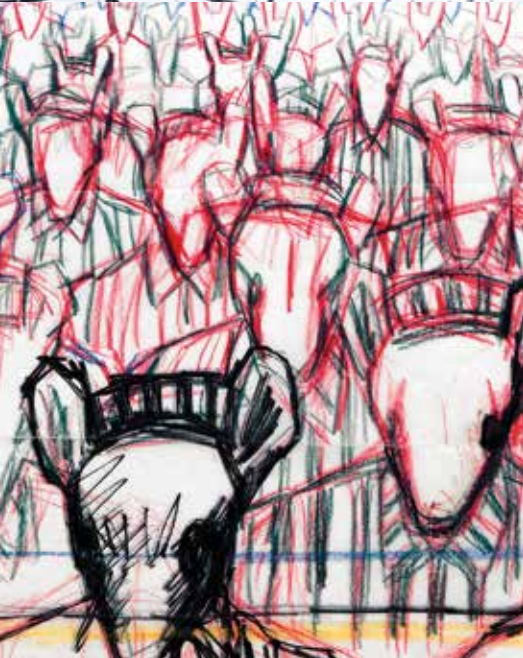
97 – *Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art*  
Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain,  
Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau,  
mené par Jérémie Koering

125 – *Les historiens de l'art en médiateurs :  
formes de la transmission*  
Un débat entre Irene Baldriga, Hortense Belhôte,  
Jérôme Glicenstein et Bendor Grosvenor,  
mené par Myriam Métayer

## ENTRETIENS

149 – « *Il n'y avait pas de mot pour ça et pourtant  
c'est arrivé* »  
Entretien avec Roland Betancourt, par Marion Loiseau

165 – *Par-delà la comparaison. L'image, le texte,  
la méthode*  
Traduction inédite d'un texte de William John Thomas  
Mitchell, par Maxime Boidy



## ESSAIS

**189** – *Raconter une histoire, raconter l'histoire. Penser la peinture narrative à la période moderne (1435-1775)*  
Susanna Caviglia

**203** – *Dialectique Orient-Occident. La mise en récit historique de l'art religieux en France par Émile Mâle*  
Mathieu Beaud

**215** – *Des images claires dans des pièces obscures. Les représentations du Jātakamālā au Tibet oriental (1450-1550)*  
Jean-Baptiste Georges-Picot

**229** – *Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement*  
Damien Delille

**249** – *Une fiction objective : John Rewald et l'invention de la fin de l'impressionnisme*  
Olivier Schuwer

**263** – *Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut ou la parole confisquée*  
Baptiste Brun

**277** – *L'historien en producteur d'images. Mises en récit de l'architecture moderne durant l'émergence du postmodernisme*  
Pierre Farret

**293** – *Récit, genre et tournant « cinématique », ou retour au cinéma. La redéfinition des archétypes du conte de fées et de l'horreur dans l'art de l'image en mouvement : l'expérience britannique*  
Elisabetta Garletti

**307** – *La reprise de l'histoire. Révisions du récit national dans les œuvres de Titus Kaphar, Sonya Clark et Fabiola Jean-Louis*  
Hélène Valance

## LECTURES

**323** – *Aux racines du voir : enjeux contemporains de l'anthropologie figurative de Philippe Descola*  
Thomas Golsenne

•

**341** – Résumés

**357** – Crédits photographiques et droits d'auteur



# Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art

Un débat entre Raphaël Baroni,  
Guillaume Cassegrain, Agnès Guiderdoni  
et Sandrine Hériché-Pradeau,  
mené par Jérémie Koering

Des bas-reliefs sumériens aux mangas japonais en passant par les enluminures médiévales et les tableaux de la Renaissance, les représentations visuelles sont largement traversées par une problématique de la mise en récit. Or, dans une perspective historiographique et critique, cet horizon narratif des images fait surgir de multiples questions. Quels sont les modes spécifiques par lesquels peinture, sculpture, dessin ou tout autre médium figuratif produit une histoire ? Selon quelles perspectives épistémologiques peut-on en rendre compte ? De quels outils dispose-t-on pour en mener l'analyse ? Quelle place accorder au regardeur dans l'opération de narrativisation ? Et l'histoire de l'art est-elle tout simplement la discipline la mieux équipée pour entreprendre pareille enquête ? Pour répondre à ces interrogations, nous avons réuni des chercheurs et chercheuses appartenant à différents champs disciplinaires (histoire de l'art, littérature comparée, philologie, narratologie) et travaillant sur des périodes historiques distinctes en leur demandant de revenir sur les approches narratologiques qui se sont succédé depuis près de deux siècles.

[Jérémie Koering]

– **Jérémie Koering.** Dans la mesure où l'on associe traditionnellement l'analyse narratologique au champ des études littéraires, et en particulier celles issues des approches formalistes et structuralistes – je songe, entre autres, aux modèles interprétatifs proposés par Boris Tomachevski (1925), Vladimir Propp (1928), Victor Chklovski (1929), Roland Barthes (1966), Algirdas J. Greimas (1966), Tzvetan Todorov (1969), Gérard Genette (1972), Gerald Prince (1973) ou encore Mieke Bal (1985) –, comment percevez-vous l'importance et l'utilité de ces études pionnières<sup>1</sup> dans le champ des études visuelles ?

– **Raphaël Baroni.** À mon sens, la narratologie n'appartient pas au champ des études littéraires. Je ne sais même pas si elle existe en tant que discipline au sens institutionnel du terme, bien qu'elle se soit donné un nom et qu'elle ait, disons, des institutions : des revues, des collections



1. Vittore Carpaccio, *Martyre des pèlerins et funérailles de sainte Ursule*, cycle de sainte Ursule, 1490-1495, Venise, Gallerie dell'Accademia (580).

et des colloques dans lesquels des chercheurs échantent autour d'un objet commun alors qu'ils se rattachent à des disciplines différentes... Le rattachement disciplinaire à la littérature est purement accidentel d'un point de vue historique : à un certain moment, des gens qui ont mené des recherches sur la narrativité appartenaient plutôt à des départements littéraires, mais Genette, par exemple,

était rattaché au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, EHESS / CNRS) et il était donc libre de passer de l'étude de la littérature à une réflexion beaucoup plus large sur l'esthétique. Par ailleurs, la théorie du récit a rapidement essaimé dans d'autres disciplines, en particulier dans le champ des théories de l'énonciation appliquées au cinéma, à l'instar des travaux de François Jost, dont la thèse sur l'« ocularisation » au cinéma était dirigée par Genette. Je reconnais que beaucoup de narratologues sont des littéraires, parce que le premier débouché pour l'usage de l'outillage narratologique reste les classes où l'on étudie la littérature, l'étude du cinéma, de l'histoire de l'art ou des formes scéniques, bédéiques ou vidéoludiques restant marginale dans le cursus scolaire. La question de savoir d'où viennent les concepts importe peu finalement, du moment qu'ils sont utiles pour rendre compte de la narrativité.

J'aurais tendance à affirmer assez fermement que la narratologie n'est pas et n'a jamais été un moment structuraliste de la théorie littéraire : l'étude des formes narratives dans toute la diversité de leurs incarnations médiatiques existait bien avant que n'apparaisse l'appellation *narratologie*, et cet acte de baptême, qui a conduit à une certaine autonomisation de la théorie du récit, découle en réalité de la prise de conscience par Todorov du fait que le phénomène narratif débordait du cadre de la littérature, de sorte qu'il a été contraint d'inventer un néologisme pour distinguer cette approche du domaine plus étroit de la théorie littéraire. Par ailleurs, très rapidement on voit que les narratologues, Claude Bremond, Todorov et Barthes en particulier, nous disent que le récit est omniprésent dans notre culture médiatique. Les premiers narratologues se fondent sur les travaux des formalistes parce qu'ils trouvent chez Propp le squelette d'une histoire qui peut s'incarner dans différents médiums : on peut mettre en scène *Blanche Neige*, en faire un opéra, raconter cette histoire sous la forme d'un dessin animé, d'une bande dessinée, d'un film, etc. C'est ce qui a fait la fortune de Disney. Le problème ou l'angle mort des travaux



formalistes de cette période, c'est qu'ils construisent leurs paradigmes sur des bases issues de l'analyse de récits qui se matérialisent d'abord verbalement, ce qui induit un certain nombre de présupposés concernant la définition d'une narrativité minimale<sup>2</sup>. Je pense en particulier à la présence, jugée nécessaire par Genette, d'un narrateur verbal, ou l'importance accordée au prototype de la séquence narrative développé par Jean-Michel Adam<sup>3</sup>, qui est fondé sur la transformation d'un état initial en un état final, et sur l'enchaînement d'une complication, d'un procès et d'une résolution. Barthes, quant à lui, donne dans son article de 1966 l'exemple d'une forme de narrativité qui est plus proche du domaine de l'histoire de l'art quand il évoque le cycle de sainte Ursule de Vittore Carpaccio (**fig. 1**). Cet exemple montre néanmoins la limite de l'approche structurale : selon Barthes, pour que l'image fixe ait la capacité de raconter une histoire, il faut qu'elle dérive d'une légende (à l'origine racontée verbalement) et qu'elle s'inscrive dans une série d'images, de sorte que la séquence de tableaux peints par Carpaccio apparaisse apte à servir de support pour le déploiement d'une intrigue. La narrativité iconique est ainsi fondée sur un paradoxe : elle doit convertir l'extension temporelle en extension spatiale et trouver un équivalent iconique à une narration verbale, laquelle supplée à ses lacunes. Cela restreint énormément les réflexions articulées par Gotthold Ephraim Lessing<sup>4</sup> sur les liens entre la narrativité iconique et la figuration d'un « instant fécond ». L'idée qu'un récit au sens plein du terme puisse reposer sur une narrativité inchoative, qui réclamerait la coopération du spectateur pour déployer sa temporalité potentielle (néanmoins inscrite dans l'œuvre), est donc, à cette période-là, un angle mort.

Les travaux plus contemporains sont ancrés pour la plupart dans une double logique, à la fois transmédiatique – c'est-à-dire qu'ils remettent en question les modèles verbo-centriques de la narrativité – et cognitiviste ou constructiviste – c'est-à-dire qu'ils considèrent que la structure narrative se construit dans une interaction entre un artefact et une conscience. De ce point de vue, les schémas cognitifs ou l'expérience immersive du spectateur qui « narrativise » l'artefact narratif sont aussi importants que sa structure interne. Avec ces modèles, on n'a plus besoin de chercher une succession temporelle à l'intérieur de, ou entre les images, pour les narrativiser. Il suffit que l'artefact intègre ce que Werner Wolf<sup>5</sup> appelle des « narratèmes », qui fonctionnent comme autant d'« incitants narratifs », pour reprendre cette fois les termes de Philippe Marion<sup>6</sup>.

– **Guillaume Cassegrain.** Il y a en effet des débats théoriques entre narratologie et analyse littéraire, histoire de la littérature et même théorie de la littérature. Ces champs très spécifiques en littérature ne correspondent évidemment pas du tout au champ très indistinct de l'histoire de l'art, d'abord parce que les questions théoriques n'ont absolument pas ou très peu – en tout cas en France – contribué à structurer le champ de la discipline.

Ces questions importent à mon avis quand même eu égard à l'histoire de l'histoire de l'art, une discipline qui a été très frileuse vis-à-vis des méthodes ou des théories qui venaient de l'extérieur. Elle a cru bon de revendiquer une spécificité méthodologique, liée à ses objets matériels, pour se faire entendre ou se faire reconnaître à l'université en France et, pendant longtemps, elle s'est définie contre les autres disciplines, toujours par cette peur de perdre sa spécificité en utilisant des méthodologies venant d'autres sciences sociales ou humaines. Et puis, c'est là où peut-être les chemins se croisent, une génération a été formée par les études littéraires : Hubert Damisch, Jean-Claude Lebensztejn, Louis Marin ou encore Daniel Arasse n'ont pas de formation en histoire de l'art à proprement parler, parce que cela n'existait pas véritablement. Certains étaient à l'École normale supérieure ; d'autres ont reçu des formations littéraires ou philosophiques où ils ont évidemment été familiarisés à ces questions. Ce n'est pas un hasard si ces historiens de l'art ont établi des contacts avec la tradition linguistique, la sémiotique, etc.

Mais depuis, une vraie rupture, voire une réaction au sens politique du terme, s'est instaurée pour essayer d'évincer, de purger cette tradition qu'on estimait étrangère à l'esprit de l'histoire de l'art. La méthode iconographique d'Erwin Panofsky, qui est souvent identifiée comme un exemple de démarche scientifique, spécifique à l'histoire de l'art, est pourtant bien littéraire. Il s'agit d'une « lecture de texte », au pied de la lettre. Les tentatives d'appropriation de la sémiologie ou du structuralisme, mais aussi de la psychanalyse, par le champ de l'histoire de l'art, ont principalement été le fait d'historiens de l'art qui témoignaient ouvertement de leur positionnement politique à gauche (même si cela ne dit sans doute rien pour les plus jeunes lecteurs). Le marxisme, l'histoire de l'art marxiste, a été une autre façon de considérer la question du langage dans la pratique sociale des œuvres d'art. Donc, pour schématiser un peu, on pourrait dire qu'une histoire de l'art de gauche s'intéressait au langage, là où une histoire de l'art de droite valorisait le regard, l'extase visuelle devant le beau. C'est justement cet héritage, celui venant des travaux de Michel Foucault, de Barthes et de Jacques Derrida, entre autres, qui est de nouveau combattu par l'académisme universitaire, alors que ces idées ont pourtant, depuis longtemps malheureusement, déserté l'histoire de l'art en France. Un sinistre colloque organisé à la Sorbonne récemment entendait s'assurer que la bête était bien morte, que les historiens de l'art n'auraient plus à s'embêter avec une littérature philosophique trop complexe et qu'ils pourraient ressasser les mêmes lieux communs sans que l'on vienne les embarrasser avec ces questions de langage, d'idéologie et, pire, d'inconscient.

L'autre point que je pourrais peut-être souligner, par rapport à cette difficulté de l'histoire de l'art, concerne la narration. Quoi qu'il en soit, narration ou récit renvoient l'historien de l'art à la méthode pionnière de Panofsky qui a considéré que l'image devait être narrative, qu'elle devait raconter quelque chose et, de là, que si l'historien de l'art avait une quelconque méthode scientifique à faire valoir, elle serait toujours du côté de la narration. Panofsky a beaucoup de mal à envisager l'image en dehors de ce cadre narratif et principalement par les références au fameux texte source. On retrouve aussi ces logiques institutionnelles au niveau de l'édition : un historien de l'art voulant traiter de narratologie, en France en tout cas – ce n'est certainement pas le cas dans le monde anglo-saxon –, aura beaucoup de mal à trouver un éditeur.

– **Raphaël Baroni.** Vous évoquez ici des logiques liées à des disciplines qui se construisent par différenciation au sein d'une institution, qui négocient leur place en jouant sur cette différence. La narratologie n'ayant jamais été une discipline institutionnelle, elle n'a pas été trop marquée par ce souci de différenciation. La théorie du récit est un champ de recherche qui se situe par définition au carrefour des disciplines académiques, lesquelles se distinguent les unes des autres à partir de leurs objets (arts plastiques, textes littéraires, discours, théâtre, cinéma, etc.) qui peuvent tous inclure plus ou moins de narrativité. Avec l'émergence de la narratologie transmédiatique et la multiplication des cadres épistémologiques dans lesquels s'inscrivent les théorisations du récit, on peut d'ailleurs observer une sorte d'éclatement de la recherche contemporaine, mais cette absence d'ancrage clair permet une exploration sans limites des différentes manifestations de la narrativité. Dans une thèse de doctorat récemment soutenue, Romain Bionda montre que dans le domaine des études théâtrales, il s'est passé exactement la même chose que ce que vous décrivez pour le champ de l'histoire de l'art : au moment où se mettent en place une institutionnalisation et une autonomisation des études théâtrales, on voit apparaître le souci d'une différenciation par rapport au domaine des études littéraires, laquelle se manifeste, entre autres, par l'idée que les arts vivants reposeraient sur une performance scénique dont la dimension narrative importe peu<sup>7</sup>. Pour montrer leur spécificité, les études théâtrales ont donc également marginalisé le récit. Dans l'écrasante majorité des cas, surtout si on se place dans une perspective historique longue, la narrativité des formes dramatiques est pourtant évidente : Platon et Aristote ne parlent que de cela.

– **Sandrine Hériché-Pradeau.** Pour la spécialiste de littérature médiévale et philologue que je suis, ayant travaillé sur les rapports entre le texte et l’image et les modes d’élaboration de récits visuels dans les manuscrits, il me semble aussi que dans ce domaine, la France, bien loin d’expérimenter le renouveau de la narratologie structuraliste ou poststructuraliste, en est encore au stade de sa réception et d’une interrogation sur sa pertinence dans le champ visuel. Un numéro récent de la revue épistémologique *Perspectives médiévales*, paru en 2021, intitulé « Les Études médiévales face à Gérard Genette<sup>8</sup> », a rappelé quels échos ses travaux ont trouvés dans la médiévistique, non sans difficulté d’ailleurs ni paradoxe car, comme on le sait, Genette n’a jamais étudié directement la littérature médiévale. Le réinvestissement du champ genettien par les études de littérature médiévale est donc assez acrobatique. Mais si on la repère bien dans la médiévistique, il est beaucoup plus difficile d’identifier une influence directe de la pensée structuraliste dans les études visuelles consacrées aux manuscrits. C’est ainsi qu’on peut chercher en vain, par exemple, des références aux ouvrages que vous citez dans la collection des « Études du RILMA » – le Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge – publiée chez Brepols depuis 2010, où sont reproduits et commentés des cycles d’illustration d’œuvres de la littérature médiévale. Bien qu’il s’agisse avant tout de constituer un corpus, on y trouve chaque fois un commentaire. Or, dans les bibliographies, il n’y a absolument aucune trace de ces travaux. Pourtant, dès les années 1960, Otto Pächt avait introduit la notion de narrativité des images et réfléchi aux procédés narratifs dans l’iconographie<sup>9</sup>, aussi bien externes, comme la mise en série d’images, qu’internes, comme la double représentation d’un personnage dans une seule image, la tension entre frontalité et latéralité, le jeu sur les diagonales, etc. Mais autant, me semble-t-il, la notion de narrativité d’une image a été ensuite investie par la critique anglo-saxonne, par Richard Brilliant dans les années 1980<sup>10</sup>, à partir notamment de la colonne Trajane, ou Herbert Kessler en 1994<sup>11</sup>, autant cette notion reçoit un écho bien moindre, voire très pauvre, en France. Quant à l’approche structurale, on peut quand même penser aux travaux de Jean Wirth et, notamment, dans *L’Image médiévale* qui paraît en 1989<sup>12</sup>, à ce chapitre qui s’appelle « Esquisse d’une interprétation structurale à la manière de Claude Lévi-Strauss ». Mais la perspective de Wirth reste avant tout thématique : il s’essaie à regrouper les thèmes les plus fréquents de l’art gothique avant 1300 et à présenter interaction, dérivation et cohérence structurale entre leurs formulations les plus fréquentes. On peut aussi penser à Jean-Claude Bonne et à son approche structurale de l’ornementation dans l’art roman<sup>13</sup>, mais il représente davantage cette partie de la recherche qui vient de l’histoire et de l’anthropologie, me semble-t-il, plutôt que de l’histoire de l’art.

– **Agnès Guiderdoni.** Pour nuancer peut-être ce qui vient d’être dit, il me semble tout de même que l’apport de ces études pionnières a continué à se transmettre et même à s’étoffer mais par des canaux détournés ou par des relais indirects. J’en vois deux principalement.

Il s’agit d’abord des études sur les relations entre texte et image, qui ont cristallisé, concentré, ces interrogations, dans la mesure où le point de contact entre texte et image est le lieu de tension par excellence où se joue une éventuelle hiérarchie entre les deux médiums : l’un pourrait prendre le pas sur l’autre, et notamment un pas narratif. Pour la période des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, dont j’étudie les représentations icono-textuelles depuis de nombreuses années, la redécouverte de la pensée figurée et des genres – considérés comme « littéraires » – dans lesquels elle se manifeste, tels que l’emblème ou la devise, est à peu près contemporaine de l’essor, d’abord, de la sémiotique, puis de la narratologie. Les recherches amorcées dans les années 1960<sup>14</sup> et poursuivies dans les décennies suivantes sur ce gigantesque corpus icono-textuel en Europe portent la marque de ces deux disciplines dans lesquelles on va chercher les outils notionnels et le vocabulaire, autrement dit

une technicité et une précision à des fins de description fonctionnelle et de fondation théorique. Je pense, en particulier et entre autres, aux travaux fondateurs de Bernhard F. Scholz<sup>15</sup>, de Peter Daly<sup>16</sup>, à ceux, plus connus peut-être, de Daniel Russell<sup>17</sup>, ou encore de Gisèle Mathieu-Castellani<sup>18</sup>. Bien sûr, le défi consiste chaque fois à comprendre en même temps le matériau verbal et le matériau iconique, sans subordonner l'un à l'autre, faute de quoi on méconnaîtrait le principe à l'origine de ces représentations. Une question en particulier est récurrente dans le domaine, et ce, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, celle de la qualité narrative (ou non) des emblèmes, par opposition aux devises. C'est un point assez étroit que je ne vais pas développer ici mais que je mentionne car cette qualité est en grande partie identifiée à partir de la *pictura* des emblèmes et des devises – les emblèmes pouvant représenter la figure humaine (contrairement aux devises), selon les théoriciens du genre, et étant connexes aux genres de l'*exemplum* et de la fable, qui racontent de petites histoires à des fins d'instruction morale. Il allait donc presque de soi de leur appliquer une approche dérivant de la narratologie.

Au-delà de ce domaine spécifique, Marin a travaillé sur ce point de contact entre texte et image et sur l'insertion du récit dans l'image comme deux questions « voisine[s] », dès la fin des années 1960 et jusqu'aux années 1990<sup>19</sup>. Il s'est ainsi interrogé sur la portée de l'histoire que l'on (se) raconte quand on décrit un tableau. Ceci amène le débat vers un point qui n'a pas été évoqué : sur quoi porte cette narration ? Où se situe-t-elle ? Est-ce la narration *dans* l'œuvre, *de* l'œuvre, ou celle que l'on développe *sur* l'œuvre ? Ces différences d'accent rendent plus ou moins aisé, voire « naturel », le recours à une approche narratologique.

Plus proche de nous, on peut penser aussi à Bernard Vouilloux qui n'aborde pas la question narratologique en tant que telle, mais qui lui emprunte, me semble-t-il, des éléments de façon récurrente<sup>20</sup>. Plus proche de nous encore, Giovanni Careri s'appuie, entre autres, sur Mikhaïl Bakhtine, Genette ou Barthes dans ses *Gestes d'amour et de guerre*<sup>21</sup> pour saisir comment le geste et les corps traduisent en mots et en images les affects. Outre-Atlantique, William John Thomas Mitchell, qui a commencé à travailler sur des questions de langage de l'image, avant d'intégrer des éléments plus sociopolitiques, se nourrit aussi de ces études pionnières<sup>22</sup>.

Le second relais qui peut-être paraît moins évident, je le situerais dans l'intégration de concepts psychanalytiques et dans tout l'apport de la psychanalyse à l'histoire de l'art, à travers certains concepts comme par exemple ceux de figurabilité ou de symptôme, avancés par Marin et largement développés par Georges Didi-Huberman<sup>23</sup>. Il ne s'agit pas de concepts narratologiques en tant que tels, mais ils permettent, en se concentrant sur la question du signifiant et du sens dans l'œuvre d'art, de découvrir un langage et un sens au-delà, ou plutôt en-deçà, des signes patents. Dans cette démarche, un récit émerge de l'image.

– **Guillaume Cassegrain.** Il faudrait en effet faire une distinction entre l'héritage structuraliste, qui a été porté par de nombreux historiens de l'art de cette génération, et la question plus spécifique de la narration – des problèmes qui ne sont pas tout à fait les mêmes.

– **Raphaël Baroni.** Je pense vraiment qu'est narratologue toute personne qui théorise un phénomène narratif vis-à-vis de quelque médium que ce soit ; on peut donc être narratologue depuis n'importe quel lieu disciplinaire. Cela dit, il serait important que les concepts issus de la narratologie puissent essaimer plus largement, car on a vu émerger ces dernières années de plus en plus de modèles théoriques aptes à redéfinir la narrativité de manière vraiment transmédiale, mais ces approches ont encore très peu de visibilité en dehors des lieux (colloques, revues, collections) où se retrouvent celles et ceux qui assument leur identité de théoriciens du récit.

Pourquoi les autres domaines de recherche ne retiennent-ils que les modèles structuraux qui datent du milieu du siècle passé ? Pour moi c'est un énorme problème. Dans le cadre du projet de recherche « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement<sup>24</sup> », nous menons une vaste enquête de terrain pour dresser l'état des lieux de la scolarisation de la narratologie. Et nous constatons qu'au Québec, en France, en Belgique francophone ou en Suisse romande, la narratologie est encore enseignée dans les cursus de l'école obligatoire et post-obligatoire, essentiellement dans les cours de français, à partir de concepts qui n'ont pas évolué depuis cinquante ans et qui sont très mal adaptés à leurs usages, mal définis et exprimés avec des terminologies inadéquates.

On n'est pas obligé de recourir à la narratologie pour parler de la narrativité d'une image, ce n'est pas nécessaire<sup>25</sup>. Mais si on veut aborder ces questions en s'écartant des modèles verbo-centriques, on peut sans doute bénéficier des acquis de la narratologie contemporaine<sup>26</sup>. Quant au fait de savoir où se situe la narrativité de l'image fixe, il me semble que le recours aux modèles structuraux ou formalistes présente le risque de replier le phénomène uniquement sur des images, médiévales, religieuses ou autres, qui sont évidemment articulées à des formes narratives textuelles ou verbales, et qui incluent souvent la présence d'actions successives au sein d'un même espace. On peut construire une approche beaucoup plus riche et dynamique si l'on accepte que la narrativité se situe toujours dans l'interaction entre un artefact et une conscience. La question serait de savoir si on peut identifier différents types d'« incitants narratifs » qui se manifestent de manière plastique. À partir d'une telle typologie, on pourrait enfin disposer de moyens pour définir la diversité des formes de la narrativité de l'image à différentes périodes, dans différents courants artistiques, etc. Il est clair qu'il y a des façons typiquement médiévales ou typiquement contemporaines d'inscrire le récit dans l'image. Si l'on recourt exclusivement à des modèles structuraux, on réduit le champ des possibles à un certain type d'inscription du récit dans l'image, au détriment d'autres modèles qui seraient plus inclusifs mais qui permettraient aussi de penser les différences, suivant les époques et les supports médiatiques, des matérialisations des incitants narratifs. Je pense par exemple à Klaus Speidel, qui a rédigé une thèse sur la narrativité dans la peinture<sup>27</sup>, et qui montre comment, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en particulier, on cache, sous forme de détails inaccessibles à un premier regard, des éléments narratifs donnant sens à l'événement représenté. On construit ainsi une mise en intrigue qui dynamise la temporalité en poussant le public à chercher une sorte de dénouement visuel différé donnant sens à l'image. On ne pouvait pas discuter ce genre de phénomènes avec les modèles structuraux. Pour d'autres objets, les modèles structuraux ont très bien fonctionné, mais on dispose maintenant d'un plus large champ d'outils.

David Herman<sup>28</sup> a expliqué que la narratologie postclassique n'est pas en rupture, l'héritage structuraliste y est assumé, intégré. On ne passe pas simplement d'un paradigme à un autre, mais on ajoute un nouveau paradigme qui rend l'étude de la narrativité un peu moins verbo-centrique. Sur la base de cette attention qui a été d'abord portée sur l'art religieux et l'art médiéval, on pourrait avoir tendance à penser une image qui vient après le texte ou qui prend un sens narratif grâce à une forme de verbalisation mentale, là où en réalité peuvent exister des rapports beaucoup plus dynamiques et transmédiatiques, voire des dynamiques d'engendrement qui peuvent être inverses. L'image peut engendrer le texte, et là je pense par exemple à la peinture d'Edward Hopper et aux travaux d'Hélène Gaillard<sup>29</sup>. À partir de ces peintures très suggestives – par exemple *Nighthawks* (1942), ou *La Nuit au bureau* (**fig. 2**) – on peut scénariser de nombreuses histoires, ce que n'ont pas manqué de faire certains écrivains ou réalisateurs qui ont intégré ces œuvres à leurs récits ou qui en ont fait le point de départ. C'est dommage de se couper de cette possibilité, de s'amputer



2. Edward Hopper, *La Nuit au bureau*, 1940, huile sur toile, Minneapolis, Walker Art Center (1948.21).

de l'exploration des modalités très diverses par lesquelles la peinture, le dessin ou la photographie engendrent des histoires en exploitant leurs propres caractéristiques formelles tout en s'appuyant sur l'imagination du public.

Dans le domaine de la narratologie musicale, par exemple, il existe deux écoles vraiment très opposées.

Il y a une école greimasienne<sup>30</sup> qui cherche des contenus narratifs dans la musique instrumentale et qui les trouve dans un certain type d'œuvres codant par des motifs musicaux des contenus narratifs potentiellement identifiables par un public cultivé. L'autre école<sup>31</sup> se pose plutôt la question suivante : par quels procédés l'auditeur narrativise-t-il une œuvre ? Comment par exemple la couverture d'un disque, ou le titre d'un morceau peuvent servir d'incitant pour scénariser des histoires ? Il faut avoir une approche large, qui inclut le paratexte, pour comprendre le phénomène. Pour ma part, j'ai travaillé sur le morceau *Pithecanthropus Erectus* de Charles Mingus, en montrant que l'image de la pochette (**fig. 3**) et le titre, et même le commentaire de l'œuvre par le compositeur inclus sur la pochette, produisent des incitants narratifs très forts dans une œuvre qui a par ailleurs trouvé des moyens proprement musicaux pour raconter l'histoire d'un animal qui se dresse sur ses deux pieds mais finit par chuter à cause de son orgueil<sup>32</sup>.

– **Jérémie Koering.** Avant de poursuivre sur les acquis et les perspectives ouvertes par ces nouvelles approches narratologiques, peut-on brièvement revenir sur les raisons qui ont longtemps maintenu l'histoire de l'art en marge de ces expérimentations théoriques ?

– **Guillaume Cassegrain.** Il est intéressant de revenir sur cette période que j'estime dorée de l'histoire de l'art en France, celle des années 1970-1980, qui a justement eu pour ambition de déstructurer ou de déconstruire le discours porté ou les idéologies promues par l'histoire de l'art en tant que discipline. Cette vague provenait principalement des études littéraires, de la linguistique, la sémiologie ou la philosophie, et a trouvé dans ces outils-là un moyen de déconstruire une idéologie qui s'était mise en place (et qui perdure) autour de la figure nationale de l'histoire de l'art à cette époque qu'était André Chastel. L'introduction même de Panofsky en France s'est faite par la marge, et non par l'histoire de l'art institutionnelle : c'est Pierre Bourdieu qui a introduit ses textes (avant cela réservés aux initiés qui lisaient l'allemand ou l'anglais) via des traductions. Lorsque je rédigeais ma thèse, Damisch, Marin et ensuite Arasse donnaient à entendre une autre histoire de l'art au sein de l'EHESS, elle n'était absolument pas audible en dehors. J'ai souvent entendu dire, aussi surprenant que cela puisse désormais paraître, qu'Arasse ne faisait pas d'histoire de l'art. Les historiens de l'art qui nourrissent leur travail par la philosophie, les études littéraires, la psychanalyse, sont souvent qualifiés de « philosophes » pour les démarquer, et démarquer en même temps la discipline elle-même, de ce que l'on pense être un « historien de l'art ».

Je crois que ce qui nous occupe ici, la question de la narration, a été important pour des raisons que l'on pourrait dire politiques parce qu'elle permettait de repenser la tradition narrative de l'histoire de l'art qui s'appuyait aussi beaucoup sur la question biographique. Ce modèle narratif – un récit de la production de l'art mêlant les œuvres à la vie de l'artiste – existait et fonctionnait pleinement. Par le détour de la sémiologie et du structuralisme, on introduisait un autre rapport à la narration, et un objet qui devenait purement ou principalement théorique. C'est donc un moment important mais qui malheureusement ne semble plus véritablement défendu par les institutions. La question théorique n'apparaît presque jamais dans notre discipline, elle est très mal vue. Si vous êtes un jeune docteur, et que vous vous présentez à un poste d'histoire de l'art à l'Université avec un projet à l'« aspect théorique », vous avez peu de chance d'avoir un poste. Du reste, je me trompe peut-être, mais je vois très peu de doctorants travailler sur le discours de l'histoire de l'art, des historiens de l'art, ou l'historiographie de la discipline. Ce qui devrait être un travail essentiel pour l'histoire de l'art.

C'est aussi pour cela que la question de la narratologie me semble très intéressante : elle fait apparaître toutes ces tensions et contradictions au sein d'une institution. Ces éléments ont été récupérés, et dilués, notamment dans des études sur les images religieuses, sous la forme d'approches iconographiques somme toute assez classiques dotées d'un nouveau vocabulaire, mais c'était toujours un peu la même chose qu'on entendait. Cette prise en charge de la question de la narration par les historiens de l'art me semble témoigner d'une ambiguïté dans notre rapport aux études littéraires, structuralistes, à la sémiologie. Finalement,

3. Charles Mingus, *Pithecanthropus Erectus* (pochette de l'album), Atlantic, 1956.



l'interrogation qu'a portée Barthes, lorsqu'il s'est penché sur les questions de l'image, a justement consisté à dire que tous ces modèles narratifs ne fonctionnaient peut-être pas très bien pour l'image, et qu'il fallait inventer un nouveau discours, et qu'il pouvait être du côté de l'hésitation, de la fragmentation ou de la note – autant de formes qui ne s'accordaient pas avec le récit tel qu'on l'entend. Je suis toujours surpris de voir que les textes d'histoire de l'art sont des textes qui prennent comme modèle une narration très classique, à la façon du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il n'y a aucune recherche sur de nouvelles formes de récit pour parler de l'œuvre d'art, comme si les recherches portées par la littérature contemporaine n'avaient aucun effet. Panofsky préférait les romans policiers traditionnels alors que Leo Steinberg avait appris l'anglais en lisant James Joyce. C'est toujours très instructif pour ces positionnements théoriques de savoir ce que lit un historien de l'art.

– **Raphaël Baroni.** Le repli sur la dimension historique est en effet suicidaire à mon sens. Si Barthes et, de manière plus générale, toute la nouvelle critique, ont eu un tel succès c'est justement parce que leur ambition théorique les rendait transposables. Par ailleurs, vu l'évolution du paysage médiatique, on n'a jamais eu un aussi grand besoin d'une éducation à la lecture des images, ce qui inclut, entre autres, la compréhension des éléments qui narrativisent ces dernières. En cela, la narratologie a autant sa place dans les cours de français que dans les cours d'histoire de l'art, et cette discipline scolaire pourrait être le lieu pour construire des compétences sur la manière dont les images véhiculent des récits. Plus que jamais on devrait travailler sur ces questions parce que le *storytelling* politique et commercial exploite pleinement les potentialités de la narrativité iconique pour orienter nos comportements. À l'école obligatoire, on a besoin d'une sensibilisation à l'iconologie, parce qu'on est environné de techno-images, et qu'il faut apprendre à les lire et à les décoder. Je travaille beaucoup par exemple sur la question de la didactisation de la bande dessinée, mais les enseignants de français ne sont pas formés, ils ne savent pas comment lire l'image. Ils parviennent à traiter la question du contenu narratif et les aspects textuels, mais ils ne sont pas armés pour comprendre comment se construit une narration avec une succession d'images déployées dans l'espace de la planche. Il y a là un enjeu qui dépasse le problème académique des découpages disciplinaires : il en va de la question de la raison d'être de nos disciplines et de la manière dont on peut les valoriser dans un contexte de crise.

Il faut aussi rappeler que les théoriciens sont toujours, peu ou prou, des historiens, au moins de leur propre théorie ou des objets qui leur sont les plus familiers. Récemment on constate d'ailleurs l'émergence d'un intérêt pour une narratologie diachronique, qui soit en mesure d'expliquer l'évolution historique des formes narratives, ce qui implique souvent un travail interdisciplinaire entre théoriciens et historiens<sup>33</sup>. Quoi qu'il en soit, il faudrait assurer, dans une logique institutionnelle, la défense de profils plus théoriciens, qui sont devenus très rares, parce qu'ils sont nécessaires au rayonnement des disciplines historiques. Je ne suis pas enclin à opposer histoire et théorie, mais plutôt à souligner leur complémentarité.

– **Jérémie Koering.** C'est un point d'autant plus fondamental que cette absence d'exigence réflexive en histoire de l'art explique probablement la faible audience des historiens de l'art au-delà de leur champ disciplinaire. Pourtant, l'analyse des narrations visuelles n'a pas attendu l'essor des études narratologiques en littérature pour faire son apparition dans ce domaine. Elle est par exemple présente chez les spécialistes de la miniature médiévale dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les travaux de Franz Wickhoff (1895) puis de Kurt Weitzmann (1947) ou, plus proche de nous, avec ceux de Pächt et Meyer Schapiro (1969-1976)<sup>34</sup>. Ce dernier a affronté les effets de sens des images en développant une sémiologie visuelle plus empirique et pragmatique. Dans « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art





visuel » (1969), Schapiro défend en effet une sémiologie très clairement distincte des modèles issus de la linguistique en s'intéressant à ce qui ne relève pas du langage verbal. Les notions de *champ* et de *véhicule* lui permettent d'analyser la configuration des œuvres visuelles et leur substance imageante. Or qui parmi les narratologues contemporains a une connaissance des travaux de Schapiro ?

4. Vittore Carpaccio, *Rencontre des fiancés et départ des pèlerins*, cycle de sainte Ursule, 1490-1495, Venise, Gallerie dell'Accademia (575).

On pourrait probablement dire la même chose des études plus récentes de Françoise Bardon sur le cycle de sainte Ursule de Carpaccio (1985), Marilyn Aronberg Lavin sur la peinture murale en Italie au XV<sup>e</sup> siècle (1990), Mieke Bal sur Rembrandt (1991), Jack M. Greenstein sur Andrea Mantegna (1992) ou Lorenzo Pericolo sur Caravage (2011), où sont analysés les dispositifs séquentiels déployés dans l'espace, les systèmes de cadrages, les fléchages narratifs, les dynamiques gestuelles, les échos plastiques, les intensités morphogénétiques, les correspondances et ruptures chromatiques, bref tout ce qui participe visuellement à la fabrique du récit<sup>35</sup>. Là encore, quelle place occupent ces analyses aujourd'hui dans les réflexions théoriques des narratologues ?

Mais revenons sur les propositions forgées ces dernières années dans le champ de la narratologie pour l'étude spécifique des œuvres visuelles. Cette problématique a fait l'objet d'une réflexion systématique de la part de Marie-Laure Ryan et de Jan-Noël Thon. En 2003, dans un article important intitulé « Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology », puis en 2014, dans l'ouvrage qu'ils ont codirigé, *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*<sup>36</sup>, ces deux chercheurs ont accordé toute leur attention aux spécificités des médiums, en parlant d'une « media-conscious narratology ». Que faut-il en tirer ? Comment envisagez-vous les spécificités médiales, en particulier relevant du champ visuel, étudiées par cette nouvelle narratologie ? Et quelles voies conviendrait-il de suivre ou de sonder pour éviter les écueils d'une analyse logo-centrée ? Enfin, dans la perspective d'une oscillation entre mots et images, que peut-on tirer des analyses narratologiques déployées, par exemple, dans le champ des études cinématographiques ou de l'art séquentiel (bande dessinée et récits graphiques) qui se situent justement à la croisée des expressions verbales et visuelles ? Quels outils, quelles focales, quelles fonctions ?

– **Guillaume Cassegrain.** À partir de ma lecture des travaux de Raphaël Baroni et évidemment de Genette, il me semble que la question de la temporalité du récit apparaît, question

qui n'était finalement pas tellement prise en compte par les historiens de l'art, en raison du modèle iconographique panofskyen qui rapportait tout au texte source. Un tel outil permet de s'interroger sur la mise en forme visuelle du récit et l'introduction de nouvelles caractéristiques qui n'appartenaient pas nécessairement au texte source. Parmi ces caractéristiques, la question de la temporalité ou du tempo me semble très utile pour repenser nos analyses parce qu'il s'agit d'un élément qui change foncièrement la nature du récit. Dans le domaine de l'image animée, je pense à la reprise de *Psychose* (1960) par Douglas Gordon, *24 Hour Psycho* (1993), car c'est un exemple frappant : il ralentit le film d'Alfred Hitchcock, proposant deux images par seconde au lieu de vingt-quatre, donc nous voyons exactement la même chose mais la narration n'est plus du tout la même et ces questions de suspense, de dramatisation sont transformées par la mise en forme nouvelle d'un récit pourtant par ailleurs identique. L'iconographie a du mal à concevoir la question du tempo en rapportant la composition à la structure préalable du récit source. Le cadrage, le découpage de séquences sont pourtant des manières pour le peintre d'inventer un nouveau récit en élaborant une narration nouvelle. Quand Carpaccio décide de regrouper certaines scènes de la légende de sainte Ursule telle qu'elle est racontée

par Jacques de Voragine, il s'appuie bien sur une histoire préexistante mais il réélabore une narration qui est propre à son récit peint (fig. 4). Il produit des ralentissements ou des accélérations qui transforment en profondeur la source écrite. C'est une distinction similaire à celle que l'on peut faire entre un texte et sa performance, notamment orale, qui permet d'introduire un tempo singulier et des effets (accentuation, hésitation, reprise, lapsus...) qui changent profondément ce qui est écrit.

5a-b. Maître de Wavrin (Lille), « Florimont combattant le monstre d'Albanie », *Roman de Florimont en prose*, milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France (Fr. 12566), f<sup>o</sup> 33 v<sup>o</sup> et f<sup>o</sup> 36.



– Sandrine Hériché-Pradeau. Dans le même ordre d'idée, j'ai travaillé sur la « vitesse de narration », à partir d'une comparaison entre les miniatures d'un enlumineur qu'on appelle le maître de Wavrin et le *Roman de Florimont*<sup>37</sup> (fig. 5a-b). Je leur ai appliqué les notions de « saisi sur le vif », de « progression dramatique » et de « séquence narrative » qui relèvent de l'art du récit, mais aussi des arts pictural et cinématographique. Certaines miniatures se prêtent bien à ce type d'étude, mais c'est loin d'être systématique. Étudier la vitesse de narration, disposer d'un outil pour faire cette comparaison entre ce que nous offre la miniature, l'image « narratrice » comme l'appelle Maud Pérez-Simon<sup>38</sup>, et ce que nous offre le texte, cela permet de se dégager du support textuel. On dépasse ainsi une analyse qui serait uniquement fondée sur des relations traditionnelles entre texte et image, qui revient toujours à supposer que l'image est subordonnée au texte et à se demander si elle

le traduit ou bien le développe, le contracte, ou encore comment elle le transpose. Étudier la vitesse de narration de ces miniatures consistait à mettre en application ce que nous avons proposé, Maud Pérez-Simon et moi, en 2013, dans l'introduction à *Quand l'image relit le texte*<sup>39</sup> : faire l'étude d'une image narratrice qui soit complètement dégagée du texte, et que l'on puisse penser indépendamment du support textuel. Les historiens médiévaux qui ont étudié les miniatures, tels que Wickhoff ou Weitzmann, procèdent toujours par rapport au texte littéraire. Il faut effectivement attendre les années 1980-1990, et par exemple une perspective comme celle d'Aronberg Lavin qui, lorsqu'elle introduit son étude sur la peinture murale en Italie au XV<sup>e</sup> siècle, précise de façon explicite qu'il s'agit de considérer « la narration visuelle, en tant qu'elle est distincte de toute autre forme [de narration] »<sup>40</sup>. Elle pense l'image comme complètement affranchie du texte. De son côté, Daniel Russo<sup>41</sup> a montré que dans les grandes fresques italiennes, à partir des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, l'image l'emporte sur le texte, contraignant celui-ci à émaner pour ainsi dire de sa composition. À partir de là, on sort de la perspective verbale, logo-centrée. En ce qui concerne l'étude plus spécifique des images médiévales, cette approche peut aussi trouver un ancrage dans la métaphore, qui a parcouru tout le Moyen Âge, de l'image *lisible* comme un texte, une métaphore qui s'enracine dans la lettre du pape Grégoire le Grand à l'évêque Serenus de Marseille<sup>42</sup>. Une telle idée permet et autorise, nécessite même, que l'on affranchisse complètement l'image du texte. C'est ancré en fait dans la conception médiévale de l'image.



– **Raphaël Baroni.** Sur la question de la peinture médiévale et du récit, il me semble que l'arrière-plan littéraire est toujours absolument nécessaire pour décoder l'image. On ne peut simplement pas la lire narrativement sans déjà connaître l'histoire qui nous est montrée. Même s'il y a une tendance de la peinture médiévale à s'autonomiser, il ne s'agit pas du tout du même niveau d'autonomie que dans la bande dessinée – qui peut d'ailleurs être complètement silencieuse et raconter une histoire inédite uniquement avec des séquences d'images.

Sur la question du rythme, il faut dire que dans le domaine de la narratologie, la question de la vitesse est l'une des questions les plus travaillées et débattues actuellement. La vitesse est conçue aujourd'hui de manière totalement différente qu'à l'époque structuraliste. Genette<sup>43</sup> la définissait par le rapport entre la longueur de texte et la durée de temps que ce texte représente. À partir de cette formulation, la « scène » marquerait un rapport d'équivalence entre l'extension textuelle (mesurée par le temps de la lecture) et l'extension temporelle de l'histoire, alors que le « sommaire » marquerait un déséquilibre, le texte allant plus « vite »

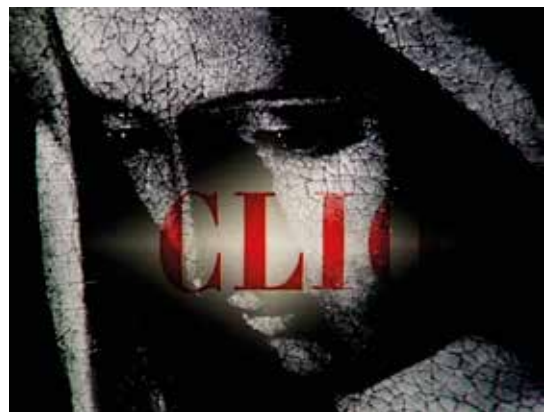
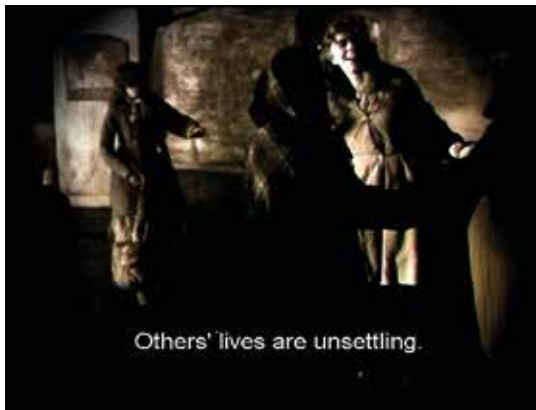
que l'histoire. L'absurdité de cette comparaison entre des temporalités incommensurables est déjà évoquée par Genette, et surtout elle demeure inapplicable à la peinture ou à la photographie. Aujourd'hui, dans une perspective cognitive, on pourrait réinterpréter l'opposition entre « scène » et « sommaire » plutôt en termes de niveaux d'immersion. Autrement dit, la scène est une représentation agencée de telle manière qu'elle produit une immersion du lecteur / regardeur dans le plan déictique de l'histoire, tandis que le sommaire maintient la représentation à distance. Je suis sûr qu'on peut faire des rapports avec l'histoire de l'art.

La narratologie contemporaine repense aussi le rythme en termes d'expérience esthétique, plutôt que sur des bases strictement formelles. La question est alors de se demander quelles configurations narratives produisent un effet de vitesse ou un effet de lenteur, ce qui change complètement la donne. Katherine Hume<sup>44</sup> a introduit cette notion au sujet de certains romans contemporains dans lesquels l'absence de sommaires conduit à une lecture jugée trop rapide, parce qu'elle se fonde sur la succession de scènes juxtaposées, sans articulation, et dont le sens échappe parfois au lecteur. Son modèle prend l'exact contrepied du modèle structuraliste d'après lequel la scène devrait plutôt ralentir le temps. Aujourd'hui, il s'agit pour la narratologie d'essayer d'appliquer ces réflexions sur la question de la vitesse et de la lenteur à l'ensemble des médiums.

– **Jérémie Koering.** Existe-t-il chez les narratologues contemporains une interrogation sur la façon dont l'entremêlement ou l'entrelacement des médiums produit du récit ? Je pense en particulier à l'exemple des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (fig. 6a-h). Godard joue sur la transparence du médium filmique en superposant des images fixes, mais aussi du texte et des voix, et fabrique ainsi un récit d'une grande complexité, où les plans temporels et spatiaux se télescopent.

– **Raphaël Baroni.** S'il y a une réflexion sur l'entremêlement médiatique, elle est venue surtout de Henry Jenkins, avec la popularisation de l'expression *transmedia storytelling*, que je propose de traduire par « narration transmédiatique<sup>45</sup> ». Et sur ce point, il y a beaucoup de travaux qui se développent depuis une dizaine d'années, notamment ceux d'Anaïs Goudmand, de Ryan et Thon, et j'ai moi-même écrit là-dessus<sup>46</sup>. Pour revenir à la question de l'importation de modèles narratologiques développés au contact d'autres médiums vers l'histoire de l'art, il est clair que le cinéma est le médium qui a engendré les premiers travaux qu'on peut inscrire dans le domaine de la narratologie transmédiatique, je pense notamment aux travaux de Seymour Chatman<sup>47</sup> et, plus près de nous dans le monde francophone, à ceux de Jost et d'André Gaudreault<sup>48</sup>. Personnellement j'ai intégré dans mes enseignements sur la bande dessinée des éléments émanant des études cinématographiques, par exemple les notions de hors-champ, d'angle de vue, d'échelle de plans, de cadrage, d'« ocularisation » ou de monstration. J'ai essayé d'appliquer ces outils à une photographie de Cindy Sherman issue de la série des *Untitled Film Stills* (1977-1980), dont le titre indique déjà qu'il s'agit d'éléments tirés de films potentiels ou virtuels. Dans l'*Untitled Film Still #10* (fig. 7), par exemple, il y a plein de choses à décoder : les œufs ont-ils été cassés ? Qui regarde-t-elle hors-champ ? On perçoit les indices d'une relation conflictuelle... que s'est-il passé ? Que va-t-il arriver ? Tous ces éléments sont transversaux à la narrativité, à savoir que nous avons affaire à la manière dont est créée une tension, une immersion dans une scène plutôt marquée par une forme de mystère, de conflit, etc. Cette mise en intrigue par la curiosité et le suspense est mêlée à d'autres éléments qui relèvent strictement du langage de l'image. S'il n'a pas de sens en littérature, le hors-champ est fondamental pour la bande

6a-h. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, IV. 2. *Les signes parmi nous* (captures), (1988-)1998, Véga films / JLG films / Gaumont.



dessinée, pour le cinéma et la photographie. Ces formes de langages graphiques sont intégrées aujourd'hui par les artistes et on peut parfois les retrouver aussi dans d'autres médiums, ce qui peut éventuellement s'analyser comme un transfert culturel.

– **Guillaume Cassegrain.** Les exemples que l'on a donnés, le film de Douglas Gordon ou les photographies de Cindy Sherman, font référence à une certaine forme de cinéma, où la narration est perturbée et interrogée. Il n'est pas innocent que Barthes se soit intéressé principalement au photogramme, plus qu'au déroulement logique d'un récit dans le temps. Finalement la narratologie pourrait peut-être aussi nous donner à voir comment le récit dysfonctionne, à ce titre, elle pourrait être intéressante pour l'historien de l'art, habitué au modèle narratif logique du texte source.

– **Agnès Guiderdoni.** Il me semble que cette idée selon laquelle la narratologie nous montrerait quand le récit dysfonctionne est une piste extrêmement fructueuse pour ce qu'on peut appeler la narrativité visuelle. Elle nous permettrait peut-être d'identifier, dans ces failles, ce qui est propre au narratif visuel. J'ai récemment travaillé sur les illustrations réalisées dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et celles conçues par Christian Lacroix en 2018 pour le roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*<sup>49</sup>. Un certain nombre de ces récits figurés raconte l'autre histoire, celle, faite de désir et de pouvoir, qui ne s'avoue pas comme telle dans le roman, qui ne fait qu'affleurer par endroit, celle enfin qui s'inscrit dans les silences et les non-dits du récit. Or ceci se produit en grande partie grâce au travail de la figurabilité dans ces images, c'est-à-dire une qualité qui est propre à l'image mais qui n'est pas a priori identifiée comme narrative. Et pourtant, c'est bien grâce à ce travail qu'une autre histoire est racontée, une histoire qui est comme le revers du récit verbal, et qui le mine. Dans quelle mesure cette narrativité dans l'image ne devrait-elle pas constituer un objet théorique au sens où Marin l'entendait ? En ce sens il ne s'agirait pas seulement d'un outil, de quelque chose qui structure l'image ou qui nous permet d'en parler, mais de ce qui va produire sa propre théorie – au sens strict d'objet théorique – ce qui va produire aussi le mode d'emploi de ses propres fabrication et réception. C'est une piste pour sortir de ce logocentrisme tout en préservant les apports d'une approche narratologique.

– **Jérémie Koering.** Les études sur les images fixes en histoire de l'art auraient certainement beaucoup à apprendre des études cinématographiques. Mais l'inverse est tout aussi vrai. N'y aurait-il pas quelques liens à tisser, par exemple, entre les travaux de Jost ou Gaudreault et ceux de Marin ? Je pense en particulier à la réflexion de ce dernier sur le cadre dans la constitution du récit, un point fondamental pour toute réflexion sur le hors-champ.

En quittant le versant formaliste et immanentiste de l'approche narratologique pour rejoindre à présent un point de vue plus pragmatiste, qu'en est-il de l'analyse des effets de la performativité des récits visuels en narratologie contemporaine ? Et où en sommes-nous, en histoire de l'art, de cette autre problématique portée par la narratologie cognitive (je pense aux travaux de Monika Fludernik et Herman<sup>50</sup>) ? Comment situer ce type de réflexion dans le champ de l'histoire de l'art ?

– **Raphaël Baroni.** Il s'agit là d'une autre question très débattue depuis une quinzaine d'années dans le champ de la narratologie dite naturelle et non-naturelle. Beaucoup de chercheurs travaillent aussi bien dans le domaine de l'image que du texte sur les formes non naturelles ou divergentes, qui tendent vers des modèles de narrativité effectivement atypiques. Dans le domaine de l'histoire de l'art, il semble que Panofsky représente l'approche d'une forme de narrativité dans l'art qui passe uniquement par le décodage thématique



7. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #10*, 1978, tirage gélatino-argentique, New York, The Museum of Modern Art (819.1995).

de contenu de sens. Du point de vue d'un narratologue, c'est très insuffisant : pour produire un récit il ne suffit pas d'avoir des agents dans un espace qui font des choses. En revanche, la narration telle que Genette l'a conçue – strictement produite par un narrateur verbal – a longtemps entravé le développement d'une réflexion sur la narrativité proprement iconique. Si l'on adopte ce point de vue, il n'y a pas de narrativité au théâtre, un film sans *voice over* ne produit pas un récit, une bande dessinée non plus... Quand les spécialistes du cinéma ont voulu intégrer les modèles narratologiques dans le champ de l'analyse des récits filmiques, il leur a fallu reconstruire un analogue du narrateur, sous la forme de ce qu'on a appelé un « monstateur » ou un « grand imagier », une sorte d'instance qui organise la représentation, le montage, le point de vue, etc. Les premières études qui mentionnent ces questions sont parties du flash-back<sup>51</sup>. Elles ont redécouvert la narrativité du cinéma en repérant, dans certaines représentations cinématographiques, notamment dans le genre du « film noir », des narrateurs verbaux qui racontent une histoire que l'on voit apparaître à l'image. Le raisonnement était le suivant : si l'image qu'on voit est le produit du narrateur intradiégétique qu'on a vu à l'écran, peut-être que la représentation à laquelle il est lui-même intégré est en fait le produit d'un narrateur invisible qu'on peut appeler « grand imagier ». Mais ce raisonnement est problématique, on n'a pas besoin de narrateur pour avoir une représentation narrative.

En fait ce monstateur, ce grand imagier, c'est le réalisateur, c'est le producteur de l'image, c'est le peintre, c'est le photographe, c'est Cindy Sherman. Cette doxa formaliste,

qui veut absolument dissocier le narrateur de l'auteur et qui affirme que le champ de la narratologie se limiterait à ce qui dépend du narrateur, que l'auteur c'est pour les autres, c'est pour ceux qui s'intéressent au contextuel, cela ne marche pas pour la lecture de l'image. Dans n'importe quel acte interprétatif, nous sommes tout le temps en train de faire des hypothèses qui impliquent les intentions supposées d'un auteur. Il s'agit là de l'un des problèmes qu'il faut absolument éviter de reproduire si l'on veut se doter d'une conception vraiment non verbo-centrique de la narrativité : on n'a pas besoin de narrateur, on n'a pas besoin de narration verbale, on n'a pas besoin d'une double temporalité événementielle et représentationnelle. On a par contre besoin de réfléchir aux manières dont un artefact ou un spectacle peut produire une immersion dans un monde possible dans lequel un agent potentiel vit des choses qui se déroulent dans le temps et qui suscitent notre intérêt. Et cela correspond à une reconceptualisation complète de la notion de narrativité qui a des implications sur ce qu'on peut voir et commenter comme narratif dans une œuvre.

En effet, pour le dire rapidement, aujourd'hui la conception de la narrativité qui se dégage est une forme de compétence anthropologique que l'on essaie de définir dans les termes d'une *expérience* narrative. Mais il faut faire très attention, et je relaie ici une mise en garde de Jan Baetens ou de Gregory Currie : tout n'est pas narratif. À partir de cette conception contemporaine un peu plus élastique de la narrativité, on peut avoir l'impression de voir de la narrativité partout, parce qu'on peut tout narrativiser suivant la manière dont on perçoit les choses. En ce sens, nous n'avons pas perdu le contact avec la narratologie formaliste : il faut quand même se fonder sur la configuration des artefacts conçus comme des dispositifs liés à différents contextes d'usage. Aujourd'hui la narrativité de la musique, par exemple, ne se fonde pas seulement sur l'étude des partitions ou des structures musicales, mais aussi sur la performance musicale et sur l'ensemble des manifestations qui l'entourent et la véhiculent : clips vidéo, concerts, pochettes de disques, habits des musiciens... Il s'agit de corpus et d'études assez complexes qui se fondent sur des interactions entre médias, et entre des artefacts contextualisés et des publics, qui peuvent varier. D'ailleurs, nous avons désormais accès aux traces numériques des actes de réception empirique, qu'autrefois on évoquait sous la forme d'hypothétiques « lectures modèles » en généralisant sa propre réception de l'œuvre. Aujourd'hui, nous avons accès à des corpus entiers sur des forums en ligne, et nous pouvons nous demander quelles expériences apparaissent dominantes, ou quelles variations peuvent être observées entre les narrativisations de différents publics, par exemple. La question de la réception devient en ce sens plus objective, et sur cette base empirique on peut essayer de comprendre comment fonctionne le phénomène de narrativisation d'objets-limites, tel que la musique instrumentale ou l'image fixe, isolée. C'est vraiment l'un des axes les plus intéressants aujourd'hui : recueillir ces traces-là et réfléchir sur les objets les plus problématiques du point de vue de leurs structures propres.

– **Jérémy Koering.** En attirant l'attention sur tout ce qui produit de la narration en marge du récit principal, vous n'êtes finalement pas si loin de Genette et de la question du paratexte...

Par ailleurs, vous évoquez la question transmédiatique, et notamment celle des médias (tablettes, lunettes, podcast...) convoqués pour mettre en récit des œuvres anciennes. Cette forme de mise en récit est-elle fondamentalement ouverte ou fermée ? J'imagine qu'il y a des exemples et des contre-exemples. Mais est-ce que vous avez une idée de la place occupée par cette forme de narration et des études qui leur sont consacrées ?

– **Raphaël Baroni.** Je suis narratologue donc je suis nécessairement genettien par défaut ! Le paratexte est évidemment fondamental. On peut penser dans les termes de la paratextualité genettienne la narration transmédiatique – les univers DC ou Marvel, par exemple, sont



des univers extrêmement hiérarchisés, constitués d'éléments très périphériques qui, bien qu'ils soient narratifs, ont souvent une valeur purement promotionnelle. À cet égard, on pourrait aussi gloser sur l'univers des images, des affiches de films ou des produits dérivés. On peut dire qu'on vit dans cette période que Lev Manovich a appelée « post-média<sup>52</sup> », qui désigne l'entrelacement presque nécessaire de plusieurs médias au sein d'entités complexes plutôt que l'indifférence à la nature des supports. Penser ces interactions entre les médias dans la constitution d'une expérience (et pas seulement des différences entre les médias) constitue aussi l'une des difficultés de la narratologie aujourd'hui.

– **Sandrine Hériché-Pradeau.** Sur l'étude des médias, on peut évoquer l'appréhension actuelle de certains chefs-d'œuvre par le biais de la réalité augmentée, l'une des technologies employées par les musées pour rendre les visites plus interactives. Ce type de visite, me semble-t-il, permet une narrativisation accrue de l'œuvre d'art. Le discours critique peut ainsi prendre la forme d'un parcours très balisé mais qui met véritablement l'œuvre en scène dans un dispositif intermédiatique. Cela rejoint aussi le concept de « L'œuvre en scène », développé au musée du Louvre, où une œuvre est placée dans l'auditorium et analysée en direct par un spécialiste historien de l'art au moyen de toutes sortes de technologies audiovisuelles. Cette approche ne modifie pas la nature intrinsèque de l'œuvre, bien entendu, l'artefact ne change pas, il reste ce qu'il est, mais il me semble qu'elle transforme notre rapport à l'œuvre puisqu'elle en modifie la perception. La question n'est pas aisée. L'expérience que j'ai pu en faire m'a suffisamment troublée pour que cette question me semble avoir sa place dans le débat. Différents narrateurs prennent en charge différents objets, on contextualise les œuvres, ce qui modifie aussi la perception intime que l'on a de l'œuvre. Ces nouveaux moyens techniques nous permettent aussi d'entrer, de pénétrer à l'intérieur de l'œuvre, en particulier pour en percevoir des détails qui resteraient complètement étrangers à notre regard autrement. J'ai pu faire cette expérience à Gand, devant le retable des frères Van Eyck (*L'Adoration de l'Agneau mystique*, 1432) mais également, au musée du Louvre, devant une micro-sculpture de dévotion en bois du XVI<sup>e</sup> siècle qui recèle un triptyque représentant le Jugement dernier. Ce qui m'intéresse surtout dans cette expérience, c'est que l'on revient à la question « d'où parle-t-on ? » Est-ce qu'on parle de la narration dans, sur ou à partir de l'image – autrement dit, de ce que l'œuvre représente *stricto sensu*, des commentaires plus ou moins spécialisés qu'elle suscite, ou encore des nouvelles images et écrits qui peuvent se déployer à partir d'elle ?

– **Agnès Guiderdoni.** À propos de la question de savoir de quoi l'on parle exactement, où est-ce qu'on met l'accent, si c'est sur le récit de l'image ou le récit à *propos de* l'image, il me semble également important de déterminer d'où l'on parle. Peut-être cet accent doit-il être déplacé, mais il importe de l'explicitier en précisant notre point de vue. On pourrait évoquer ici l'exégèse visuelle, que l'on peut entendre de différentes manières, soit d'une façon extrêmement étroite et stricte relevant du domaine religieux, voire seulement biblique, soit de façon beaucoup plus large, qui est alors une manière d'ouvrir ce qui est représenté à tous les sens possibles qu'il contient, dégager les niveaux successifs de « lectures » qui auront été dessinées « à la surface du tableau », pour reprendre les termes de Louis Marin :

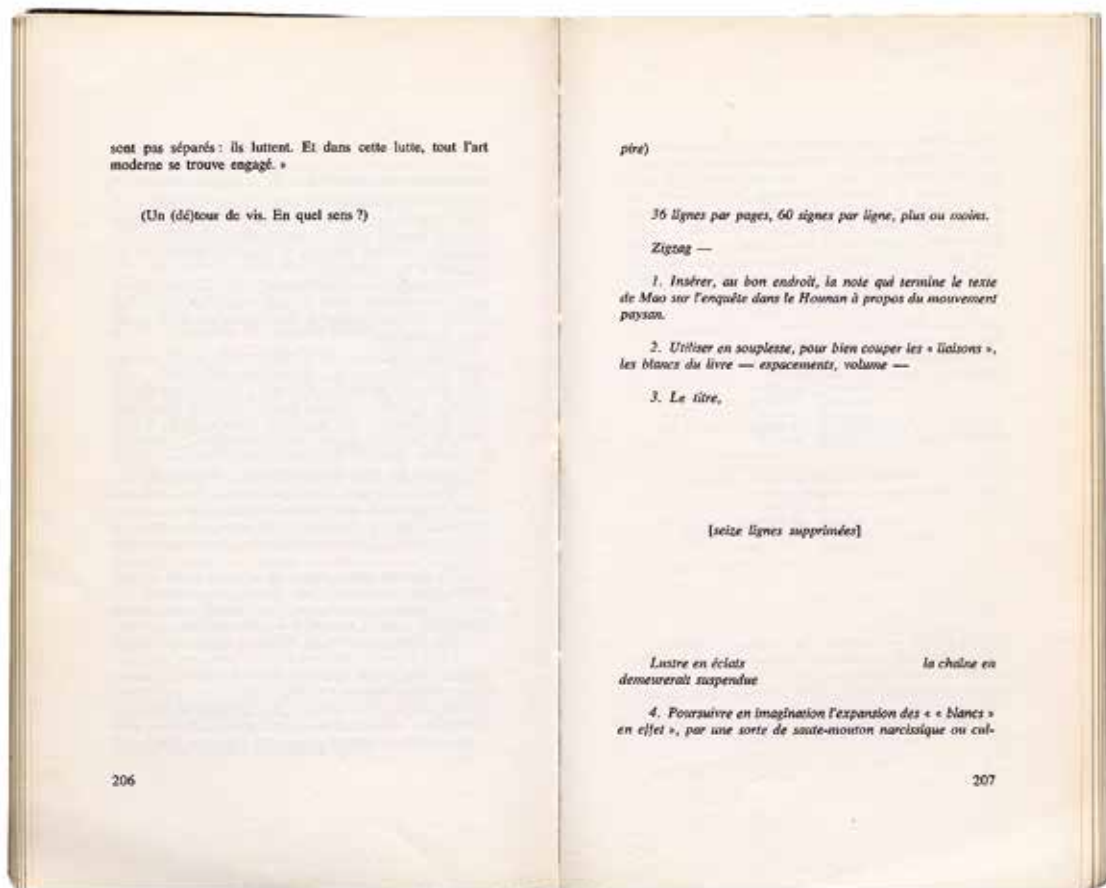
Ce qui ne signifie point que la peinture (le tableau) n'y soit pas récit, et mieux encore qu'il ne fasse pas apparaître, dans le "diagramme" des lectures picturales qu'il permet et qu'il exige, un récit possible, inouï, dont la caractéristique serait d'être une "matrice" narrative, productrice de récits, différents et simultanés dont la prolifération ne serait que la face *lisible* de la "Gestaltung" *visible* du tableau. [...] Le tableau pourrait alors apparaître comme un producteur de récits relevant tous d'une même forme matricielle que les lectures successives auront dessinée à la surface du tableau<sup>53</sup>.

Les travaux de Michel Weemans et Reindert Falkenburg sur la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> siècle ont théorisé et exploré les usages de cette exégèse visuelle. Si les peintres semblent d'abord s'appuyer sur un récit biblique préalable, l'analyse s'attache à observer dans le tableau les rythmes, les séquences, les concordances ou discordances, mais aussi les « ruses du paysage » chez Herri met de Bles et les « pièges à voir » chez Bruegel<sup>54</sup>, les illusions optiques du paysage et ses rochers anthropomorphes, tous ces éléments qui appartiennent en propre à la picturalité et qui racontent, au-delà de l'épisode religieux représenté, l'histoire même de la *peinture*, de l'acte de peindre cette histoire-là : c'est en quelque sorte un métarécit qui contient les instructions pour saisir ce qui se joue dans l'histoire « racontée » par l'image. Cela correspond à ce que j'évoquais précédemment en termes d'objet théorique qui produit son propre mode d'emploi. On sort ainsi d'une logique narrative linéaire, qui convient rarement à la narrativité visuelle, tout en produisant un récit par et sur l'image.

– **Guillaume Cassegrain.** Je crois que ces deux points sont intimement liés et qu'ils rejoignent aussi la question du rapport entre histoire et théorie. Bien souvent – je pense là principalement à Barthes – quand on commence à s'interroger sur les modalités d'un récit fictionnel, on est obligés de s'interroger aussi sur les modalités du récit que l'on veut produire à partir de lui, et des formes d'énonciation que l'on va employer. Lorsque Barthes s'intéresse à la lecture structurale d'un récit, il s'aperçoit qu'une telle lecture fonctionne beaucoup moins bien si elle est appliquée à l'image ou au visuel, par conséquent il repense aussi sa propre manière d'écrire. La question de la fragmentation, de la note, tout le débat qu'il mène sur le neutre, provient aussi de cette interrogation sur le récit en littérature et en image<sup>55</sup>. C'est cette question qui m'intéresse pour l'histoire de l'art, de voir quelle résistance s'est exercée à propos des modalités d'énonciation en histoire de l'art. C'est aussi le produit d'autres raisons, éditoriales notamment, d'une pression éditoriale qui fait qu'on ne peut plus s'autoriser certaines innovations littéraires – mais même s'il y a des propositions théoriques un peu différentes, on retrouve toujours la même forme de récit, avec un développement, une démonstration, des phrases structurées, etc. Il est très rare de trouver des historiens de l'art qui innovent dans leur propre récit. On évoquait Godard et ses positions / superpositions de messages ; certains historiens de l'art ont tenté de suivre cette voie, je pense notamment à Lebensztejn qui monte différentes sources de textes à l'intérieur d'une même page, et qui donne à entendre des sources d'énonciation et des temporalités différentes (**fig. 8**). Le jeu sur la disposition formelle du discours critique est ainsi une belle leçon, rarement reprise, de Derrida, où le lecteur entend et voit une polyphonie à l'œuvre, déroutant par là l'idée bien ancrée en histoire de l'art d'une vérité et d'un « auteur » de cette vérité. Mais je ne le retrouve plus dans les textes actuels, ce qui est l'expression la plus manifeste de cette difficulté qu'a la théorie de s'imposer dans le discours d'histoire de l'art. Il me semble que ce recours à des formes narratives aussi banales et, à mon avis aussi, datées, est la marque du fait que la théorie n'est toujours pas assumée.

– **Agnès Guiderdoni.** Marin a aussi développé cette interrogation sur son propre discours, de manière très frappante, dans *Détruire la peinture*<sup>56</sup>.

– **Guillaume Cassegrain.** Oui peut-être même plus dans ses travaux littéraires, *Lectures traversières*<sup>57</sup>, où l'on voit une mise en scène du discours porté sur l'œuvre, et qui provient de cette réflexion sur le récit dans l'œuvre. Damisch le fait aussi très bien dans son admirable *Voyage à Laversine*<sup>58</sup>.



– Jérémie Koering. Timothy J. Clark, dans *The Sight of Death*<sup>59</sup>, adopte également ce positionnement narratif, sous la forme d'un journal qui se veut une réponse à la temporalité propre du tableau et de ce qu'elle engage chez le regardeur.

8. Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p. 206-207.

– Raphaël Baroni. La manière dont on définit ce qu'est un récit dépend des paradigmes qu'on utilise. En l'occurrence, lorsque Barthes met le récit du côté de l'ordre, de la linéarité et une forme d'anti-narrativité du côté du fragment, etc., il est aussi tributaire d'une certaine conception du récit. Ce qui me frappe c'est que la plupart des narratologues de cette période-là n'aiment pas vraiment les récits ; ils semblent s'intéresser à un objet contre lequel ils essaient de construire un discours tout aussi politisé évidemment que la forme narrative qu'ils critiquent et qui peut être parfois perçue comme une forme conservatrice, de droite, etc. Si j'ai intitulé mon deuxième livre *Poétique de la discordance narrative*<sup>60</sup> c'est que j'avais l'impression que la mise en intrigue, le suspense, etc., relevaient d'un modèle qui n'était pas construit autour de la forme ou de l'ordre. Au contraire, je pense que la mise en intrigue est fondée sur la représentation narrative d'un désordre, qu'il s'agit de placer le public au cœur de l'événement, là où justement cette expérience n'est pas encore surmontée, formalisée. C'est pour cette raison que j'ai beaucoup écrit contre la conception ricoeurienne de la mise en intrigue. Sous l'influence de Hayden White, Paul Ricoeur a superposé un modèle de compréhension, de configuration, avec le modèle de la mise en intrigue, dans la droite lignée des travaux structuralistes qui y voyaient une forme

ou une structure, plutôt qu'un dispositif intrigant. À cet égard, on peut aussi penser à Propp, qui décrit une séquence de fonctions invariables, qui se présentent toujours dans le même ordre. Si le récit est bien cela, on comprend d'où vient la nécessité de construire un discours « contre » cette forme, ou d'en avoir une approche déstructurante. Mais on peut le concevoir, au contraire, comme une manière de remettre le sujet au cœur de l'expérience et penser par conséquent la poétique du récit comme fondée sur la tension narrative et non sur la mise en forme ou la configuration de l'expérience. Alors on adopte un modèle qui est beaucoup plus ouvert aux formes narratives dominantes, même dans la culture contemporaine, où elles sont essentiellement sérielles et donc improvisées, fondées sur une fragmentation et un fonctionnement polygéré, et profondément polyphonique, dialogique. On peut historiciser les modèles structuralistes et montrer qu'ils étaient fondés sur un prototype de narrativité impliquant un texte complet, parfaitement ordonné, produit par une instance unique idéalement libre de toute contrainte éditoriale ou commerciale, une instance fictive la plupart du temps, car elle ne tient pas compte des contingences dans lesquelles l'œuvre a été véritablement créée. Une telle forme est en réalité accidentelle dans l'histoire de l'humanité : elle a émergé au XIX<sup>e</sup> siècle par opposition à l'industrialisation de la culture. La narratologie est donc née de l'analyse d'un récit dont la forme prototypique est en fait plutôt marginale d'un point de vue anthropologique et historique. Les travaux sur la narrativité se tournent aujourd'hui vers une narrativité dans son régime le plus courant et partagé, c'est-à-dire essentiellement fragmenté, bricolé, collectif, fonctionnant par accumulation de couches sédimentées, qui implique souvent la multimodalité et une déclinaison multimédiatique.

– **Jérémie Koering.** C'est en effet très paradoxal si l'on considère le lien que ces théoriciens ont tissé avec certains représentants du Nouveau Roman. Toute cette génération de théoriciens était assez proche, par exemple, de Claude Simon, alors même qu'ils n'ont pas investi ses textes du point de vue théorique. Il y a pourtant une forme de réflexion narratologique chez Simon. Je pense notamment à la façon dont, dans le *Discours de Stockholm*<sup>61</sup>, il évoque le récit comme une concaténation de descriptions ou de micro-événements ne suivant pas l'ordre séquentiel de l'avant, du maintenant et de l'après, mais au contraire comme une construction jouant sur les bouleversements temporels, les entrelacements narratifs, et dont le modèle est évidemment *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Je vous propose à présent d'opérer un dernier retour sur l'articulation entre histoire et théorie. Étudier la dimension narrative des œuvres à partir de modèles contemporains pose la question de la relation à l'histoire. De quelle façon les théories contemporaines du récit s'articulent-elles aux théories anciennes ? En son temps, Marin, encore lui, avait en partie résolu le problème en confrontant la sémiologie contemporaine aux termes logiques de la sémiologie de Pierre Nicole et Antoine Arnauld (*Logique de Port-Royal*, 1662). Cette expérience vous apparaît-elle transposable ?

– **Agnès Guiderdoni.** Il me semble qu'une forme de transhistoricité théorique est possible, et même souhaitable. Certaines théories anciennes rejoignent ou peuvent s'articuler d'une manière ou d'une autre à des théories contemporaines ; il n'y a pas nécessairement à faire de partition entre les différentes théories<sup>62</sup>. Pour la période moderne, on observe la grande complexité des différentes couches théoriques, littéraires, poétiques et rhétoriques, qui provient, d'une part, de l'effort fourni par les peintres pour hausser leur art au niveau d'un art libéral, et donc en calquer les principes sur la poétique et la rhétorique – un des aspects, et non des moindres, se trouvant être la réflexion sur les liens entre peinture et poésie, sur *l'ut pictura poesis* – et, d'autre part, de l'importance que prend, à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la *Poétique* d'Aristote, qui est alors pleinement redécouverte,

traduite et accompagnée de commentaires qui font autorité<sup>63</sup>. Il faut y ajouter l'exploration par les auteurs de formes très variées de récits, au XVI<sup>e</sup> siècle, et le dégagement d'une théorisation du roman, au XVII<sup>e</sup> siècle, au moins en France. Tout cela fournit des bases assez solides pour une confrontation avec les termes de la poétique contemporaine : à quelle vraisemblance soumettre le récit ? Quelle place réserver ou accorder au lecteur et quelle est l'importance de sa crédulité ? Quelles sont les fins du roman ? Comment justifier la fiction ? Certaines questions de fond traversent les époques... Anne-Élisabeth Spica a par ailleurs bien montré comment l'image et sa description étaient au cœur de cette conception du roman, comment le récit articulait cette description<sup>64</sup>. J'ai pour ma part exploré la notion de figure et ses ambivalences durant les deux siècles, où il est régulièrement difficile de déterminer, dans l'emploi du terme, s'il s'agit d'une figure plastique, rhétorique ou biblique<sup>65</sup>.

Du côté de l'histoire de la peinture, il est bien connu que pour certains théoriciens et peintres français du XVII<sup>e</sup> siècle, comme Roger de Piles et Charles Le Brun, l'essence de la peinture est l'*historia* : la peinture est narrative<sup>66</sup>.

– **Sandrine Hériché-Pradeau.** Dans la terminologie même de l'image au Moyen Âge, il y a du reste une différence entre *imago* et *historia*. L'*imago* désigne l'image fixe, et l'*historia* une image justement narrativisée, qui porte en elle un récit. Quant à la relation à l'histoire, il me semble qu'elle est effectivement absolument fondamentale pour étudier la dimension narrative des images médiévales dans la mesure où ces dernières mettent volontiers en concordance des temps différents. L'une de leurs premières caractéristiques est de préférer souvent, grâce par exemple aux images-séquences, la conjonction des temps à la succession linéaire. Du point de vue narratif, elles sortent alors du déroulé linéaire propre à la narratologie structurale<sup>67</sup>.

D'autre part, il est frappant de constater que le champ des images a été précisément pensé ces trente dernières années dans une perspective anthropologique par des historiens qui recontextualisent les images et les artefacts qu'ils analysent. Je pense à Jean-Claude Schmitt, par exemple, à ses travaux<sup>68</sup> et à la collection « Le Temps des images » qu'il a fondée avec François Lissarague chez Gallimard dans les années 1990-2000. Au sein de cette perspective anthropologique, à la faveur de l'essor des analyses de corpus d'images, il me semble que des travaux réinvestissent des outils très proches, voire directement hérités de ceux de la narratologie structuraliste. Si on part de la définition de la narratologie des années 1960-1970, ou de la définition qu'en donne encore Ryan, quand elle dit que : « Cette narratologie ne met pas l'accent sur l'interprétation, mais sur la description, la comparaison et la classification. Elle ne s'intéresse pas aux caractéristiques individuelles des textes – mais on peut remplacer le terme par des images, des artefacts – mais aux traits qui pourraient apparaître dans une variété de textes<sup>69</sup> », il me semble que Bonne avec les catégories syntaxiques qu'il a proposées pour l'étude du tympan roman de Conques<sup>70</sup>, ou ensuite Jérôme Baschet avec les gammes de variations figuratives<sup>71</sup>, peuvent entrer dans ce champ d'historicisation et de narratologie appliquée à l'image.

– **Raphaël Baroni.** Pour les narratologues conscients de l'importance du paramètre induit par la matérialisation médiatique des formes et des fonctions narratives, la discussion, déjà médiologique, de Platon et Aristote sur les questions des modalités, des genres, etc., est fondatrice. Pour la narratologie de l'image, en effet, tout le monde revient à Lessing parce qu'on y trouve déjà, dans une perspective plutôt esthétique, des éléments qui permettent de réfléchir à une expérience narrative. Bien qu'il semble vouloir séparer les deux, il montre en fait très bien comment, dans les arts plastiques, ou dans les arts de l'espace en général, il y a quelque chose qui peut produire une expérience narrative analogue à celle qui découle des arts du temps. Car la question du temps est bien

le problème fondamental de la représentation plastique. Comment pense-t-on le temps dans la représentation d'une image figée ? Les deux formes d'expression qui posent problème sont la musique instrumentale – à cause de son défaut de représentativité –, et l'image fixe – qui a la représentativité sans l'extension temporelle. Où trouve-t-on le temps dans l'image ? Selon la conception phénoménologique ou constructiviste, on considère l'œuvre comme une expérience plus ou moins narrative – qu'il s'agisse d'une image peinte, d'un roman ou d'une œuvre musicale. Le défaut des approches structurales est dans le caractère immanentiste de la démarche : selon ce modèle, les éléments constitutifs de la narrativité de l'image sont situés dans la structure même de l'image ; autrement dit, l'image doit être narrativisée, la narrativité est extrinsèque. Mais on peut répondre que n'importe quel objet doit être narrativisé pour exister en tant que récit, même un roman, qui se donne toujours à travers une expérience. Et il y a des textes qui ne sont pas narratifs, ou difficilement narrativisables. C'est pour cette raison que Lessing est tellement fondamental pour les approches contemporaines de la narrativité iconique.

Je pense que la tâche la plus urgente pour la théorisation de la narrativité iconique consiste à dresser un inventaire assez précis des différentes manières de narrativiser les images. Ces typologies nous aideraient à cerner les différentes techniques ou procédures qui requièrent une plus ou moins grande collaboration du spectateur pour transformer l'image en récit. Cela nous permettrait de mieux saisir comment la narrativité iconique est envisagée à telle ou telle période historique ou dans tel ou tel mouvement artistique. Il y a une narrativité iconique médiévale, classique, baroque ou impressionniste. La narrativité iconique contemporaine, par exemple, me semble beaucoup moins dépendante d'une scénarisation verbale préalable : elle est davantage fondée sur ce que l'on pourrait appeler une poétique du *cliffhanger* visuel, là où la narrativité de l'image médiévale me semble plus citationnelle, coextensive, spatialisant le temps en sélectionnant des épisodes d'une histoire connue qui doit être re-con nue. Si les narratologues construisaient leurs modèles en collaboration avec des historiens de l'art, les échanges pourraient être très productifs.

– **Guillaume Cassegrain.** J'ajouterais peut-être un bémol à cette nécessité de narrativiser l'œuvre d'art et l'image : certains exemples historiques montrent qu'il peut y avoir une résistance ou une impossibilité de traduire narrativement l'expérience de l'image. On a vu des gens se mettre à danser, à rire, à hurler ou s'évanouir... devant des œuvres. Pietro della Vecchia danse devant un Pietro Ricchi au palazzo Pesaro en réponse au bonheur produit par l'œuvre<sup>72</sup> ; Georges Bataille propose de grogner comme un porc devant des œuvres de Salvador Dalí : « Je tiens uniquement – dussé-je, portant de cette façon l'hilarité bestiale à son comble, soulever le cœur de Dalí – à pousser moi-même des cris de porcs devant ses toiles<sup>73</sup>. » Le travail de l'historien de l'art peut aussi consister à essayer de traduire cette difficulté à rendre une narration. D'où les points de suspension, les parenthèses, les blancs dans une page...

## Raphaël Baroni

Professeur associé à l'école de français langue étrangère de l'Université de Lausanne, Raphaël Baroni est spécialiste de narratologie, théoricien du récit et didacticien du français. Il s'intéresse en particulier à la théorisation du récit dans ses déclinaisons médiatiques. Il a notamment travaillé sur les interactions entre image et texte dans la bande dessinée.

## Guillaume Cassegrain

Guillaume Cassegrain est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Grenoble Alpes, spécialiste d'histoire de l'art de la Renaissance. Il a travaillé aussi sur Roland Barthes ou encore sur la photographie contemporaine. Sa recherche actuelle porte sur les chaussures délaissées.

## Agnès Guiderdoni

Agnès Guiderdoni, professeur de littérature française à l'Université catholique de Louvain, est une spécialiste des relations entre texte et image, et notamment de la littérature emblématique. Elle travaille actuellement à un projet de recherche sur le caractère inchoatif de la description, et donc de la représentation, chez Louis Marin.

## Sandrine Hériché-Pradeau

Sandrine Hériché-Pradeau, maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches à Sorbonne université, est philologue, spécialiste de littérature romanesque au Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) et des relations entre texte et image dans les manuscrits à l'époque médiévale.

## Jérémy Koering

Jérémy Koering est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Fribourg. Ses travaux portent sur l'art de la première modernité, sur l'épistémologie de l'histoire de l'art, et sur l'anthropologie des images.

## NOTES

1. Boris Tomachevski, « Le héros » (1925), dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis*, Tzvetan Todorov (éd. et trad. fr.), Roman Jakobson (préface), Paris, Le Seuil, 1965, p. 293-298 ; Vladimir I. Propp, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Le Seuil, 1992 ; Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 ; Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27 ; Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966 ; Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, La Haye, Mouton, 1969 ; Gérard Genette,

« Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972 ; Gerald Joseph Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction*, La Haye / Paris, Mouton, 1973 ; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), Toronto, University of Toronto Press, 2009.

2. Sur cette question en particulier, voir Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnès (dir.), *Le Récit minimal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

3. Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

4. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, paru en 1766.

5. Werner Wolf, « "Cross that Border – Close that Gap": Towards an Intermedial Narratology », *European Journal of English Studies*, vol. 8, n° 1, 2004, p. 81-103.

6. Philippe Marion, « Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique », *Recherche en communication*, n° 8, 1997, p. 129-148 [DOI : <https://doi.org/10.14428/rec.v8i8.46603>].

7. Romain Bionda, « Manières de lire les textes dramatiques : métacritique, historiographie, théorie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2021. Voir en particulier le dossier qu'il a dirigé avec Aurélien Maignant, « Les Études théâtrales à l'intersection de disciplines », *Acta Fabula*, dossier critique n° 58, 2020 [URL : <https://www.fabula.org/revue/sommaire/12836.php>].

8. Isabelle Arseneau, Véronique Dominguez-Guillaume, Sébastien Douchet et al. (dir.), « Les Études médiévales face à Gérard Genette », *Perspectives médiévales : revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 42, 2021.

9. Otto Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

10. Richard Brilliant, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

11. Herbert L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, The Pindar Press, 1994.

12. Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989.

13. Jean-Claude Bonne, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », *Civilisation médiévale*, n° 4, 1997, p. 103-119.

14. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (1939), Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1964.

15. Voir, entre autres : Bernhard F. Scholz, « Reading Emblem Pictures », *Komparatistische Hefte*, n° 9, 1982, p. 105-109 ; *id.*, *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002.

16. Peter Daly, *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Nendeln-Liechtenstein, KTO Press, 1979.

17. Voir, entre autres : Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum, 1985 ; *id.*, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995 ; *id.*, « The Emblem and Authority », *Word and Image*, vol. 4, n° 1,

1988, p. 81-87 [DOI : <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436222>].

**18.** Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), « Les Emblèmes en Europe », numéro thématique de *Revue de Littérature Comparée*, vol. 64, n° 4, 1990 ; *ead.*, « Anatomie de l’Emblème », numéro thématique de *Littérature*, n° 78, 1990.

**19.** Louis Marin, « L’analyse du récit pictural : à propos de Poussin », contribution au Secondo Seminario internazionale « Le Struttura narrativa », Urbino, 24-30 juillet 1968, non publiée. Dans un article publié deux ans plus tard, il résume ainsi cet exposé : « Dans une étude antérieure, nous avons cherché à analyser les principes d’une transposition intersémiotique à propos de Poussin, par une étude des rapports du récit pictural et du récit mythique chez ce peintre. Étant donné un récit dont nous possédons le ou les textes constituant le “réfèrent” littéraire du tableau, comment est-il “transposé” sur la toile ? Est-il possible de définir des règles générales de transmutation ? Quels types de transformation ce transfert à un ensemble visuel impose-t-il à l’ensemble linguistique, etc. ? La question que nous voudrions ici poser est voisine et différente de ce problème. » Louis Marin, « La description de l’image : à propos d’un paysage de Poussin », *L’analyse des images. Communications*, n° 15, 1970, p. 186-209, ici p. 186. Voir également *id.*, *Sublime Poussin*, Paris, Le Seuil, 1995, dans lequel plusieurs textes de ces années-là, sur ce sujet, sont repris ; *id.*, « Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s *The Arcadian Shepherds* », dans Susan Rubin Suleiman, Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 293-324 ; *id.*, « The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loretto (ca 1479-1484) », *Renaissance Literature and Contemporary Theory. New Literary History*, vol. 14, n° 3, 1983, p. 553-596 (repris en français dans *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* [1989], Paris, Éditions de l’EHESS, 2006, p. 21-62) ; *id.*, « Visibilité et lisibilité de l’histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane », dans Daniel Arasse, Raymond Chevallier et al., *Caesar Triumphans: rotoli disegnat i e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina*, cat. exp. (Florence, Institut français, 1984), Florence, Institut français, 1984, p. 33-44 (repris dans *De la représentation*, Daniel Arasse [éd.], Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994 p. 219-234).

**20.** Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 1994 ; *id.*, *L’Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d’argile, 1994.

**21.** Giovanni Careri, *Gestes d’amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2005.

**22.** William J. Th. Mitchell, *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 ; *id.*, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. Voir aussi « Par-delà la comparaison. L’image, le texte, la méthode », Maxime Boidy (éd. et trad. fr.), dans ce volume, p. 165-186 [éd. orig. : « Beyond Comparison: Image, Text and Method », *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, chap. III, p. 81-107].

**23.** Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990 ; *id.*, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000 ; *id.*, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

**24.** Voir la page du projet sur le site du réseau des narratologues francophones [URL : [https://wp.unil.ch/narratologie/recherches-2/narratologie\\_enseignement/](https://wp.unil.ch/narratologie/recherches-2/narratologie_enseignement/)].

**25.** Raphaël Baroni, « L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, n° 30, 2016, p. 219-238 [DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10766>].

**26.** Pour une synthèse, voir par exemple Raphaël Baroni, « Le récit dans l’image. Séquence, intrigue et configuration », *Image [and] Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 272-294 [URL : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136>].

**27.** Klaus Speidel, « Narration visuelle et récit iconique : raconter une histoire en une image », thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2013.

**28.** David Herman, « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA [Proceedings of the Modern Language Association of America]*, n° 112, 1997, p. 1046-1059.

**29.** Hélène Gaillard, « La Frontière dans la peinture d’Edward Hopper », thèse de doctorat, université Clermont-Auvergne, 2010 ; voir aussi : *ead.*, « “On the verge of telling a story” : tension narrative dans la peinture d’Edward Hopper », dans Marc Marti, Nicolas Pélissier (dir.), *Tension narrative et storytelling. En attendant la fin*, Paris, L’Harmattan, 2014.

**30.** En particulier Márta Grabócz et Eero Tarasti. Voir Márta Grabócz (dir.), *Musique, narrativité, signification*, Paris, L’Harmattan, 2007.

**31.** Jean-Jacques Nattiez, « Can One Speak of Narrativity in Music? » *Journal of the Royal Musical Association*, n° 115, 1990, p. 240-257 [DOI : <https://doi.org/10.1093/jrma/115.2.240>].

**32.** Raphaël Baroni, « Tensions et résolutions : musicalité de l’intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de narratologie*, n° 21, 2011 [URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6461>] ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6461>].

**33.** Dorothee Birke, Eva von Contzen, Karin Kukkonen, « Chrononarratology: Modelling Historical Change for Narratology », *Narrative*, n° 30, 2022, p. 26-46.

**34.** Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, Tempsky, 1895 ; Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: a Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1947 ; Meyer Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haye / Paris, Mouton, 1973, repris dans *Words, Script, and Pictures: The Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996, p. 9-113 ; *id.*, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Critique*, n° 315-316, 1973, p. 843-866 [éd. orig. : « On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle Image Signs », *Semiotica*, n° 1, 1969, p. 223-242].



35. Françoise Bardon, *La Peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de sainte Ursule*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1985 ; Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches (431-1600)* (1990), Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1994 ; Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1991 ; Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1992 ; Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the "istoria" in Early Modern Painting*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2011.
36. Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.
37. Sandrine Hériché-Pradeau, « Peindre, saisir sur le vif... : image, récit et narration dans le *Florimont en prose*, ms. Paris, BNF, fr. 12566 », dans Jean Devaux, Matthieu Marchal (dir.), *L'Art du récit à la cour de Bourgogne. L'activité de Jean de Wavrin et de son atelier*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 313-329.
38. Maud Pérez-Simon, « De l'image narrative à l'image narratrice. Ce que la théorie de Genette fait dire sur Mélusine », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 42, 2021 [URL : <http://journals.openedition.org/peme/37379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.37379>].
39. Sandrine Hériché-Pradeau, Maud Pérez-Simon (dir.), *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, actes de colloque (Paris, université Sorbonne Nouvelle / Sorbonne université, 2011), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
40. « [V]isual narrative as distinct from any [narratory] form ». Aronberg Lavin, (1990) 1994, cité n. 35, p. 3.
41. Daniel Russo, « Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel », dans Christian Heck (dir.), *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 127-144.
42. Celia M. Chazelle, « Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles », *Word and Image*, n° 6, 1990, p. 138-153.
43. Genette, 1972, cité n. 1.
44. Kathryn Hume, « Narrative Speed in Contemporary Fiction », *Narrative*, vol. 13, n° 2, 2005, p. 105-124 [URL : <https://muse.jhu.edu/article/182405>].
45. Henry Jenkins, « Dix thèses sur la narration transmédiatique », dans Raphaël Baroni, Claus Gunti (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 177-181.
46. Voir Ryan, Thon, 2014, cité n. 36 ; voir aussi Anaïs Goudmand, « Les séries transmédiatiques. Des univers sans fin ? », *Proteus*, n° 9, 2015, p. 8-18 et Raphaël Baroni, « Hiérarchies et intrigues des récits transmédiatiques », dans Baroni, Gunti, 2020, cité n. 45, p. 193-216.
47. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1978.
48. André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique* (1990), Malakoff, Armand Colin, 2017.
49. Agnès Guiderdoni, « D'une illustration l'autre : récits figurés de *La Princesse de Clèves* au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n°s 108-109, à paraître (2022).
50. Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, Londres / New York, Routledge, 1996 ; David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
51. Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps Modernes*, n° 21, 1947, p. 1578-1600.
52. Lev Manovich, « Une esthétique post-média », Pascal Krajewski (trad. fr.), *Appareil*, n° 18, 2017 [DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2394>].
53. Marin, 1970, cité n. 19, p. 187.
54. Michel Weemans, *Herri met de Brees. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasme*, Paris, Hazan, 2013 ; Reindert Falkenburg, Michel Weemans, *Bruegel*, Paris, Hazan, 2018.
55. Sur ces questions, je me permets de renvoyer à : Guillaume Cassegrain, *Roland Barthes ou l'image advenue*, Paris, Hazan, 2015.
56. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.
57. *Id.*, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.
58. Hubert Damisch, *Voyage à Laversine*, Paris, Le Seuil, 2004.
59. Timothy James Clark, *The Sight of Death: An experiment in Art Writing*, New Haven, Yale University Press, 2006.
60. Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Le Seuil, 2009.
61. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.
62. Voir Ingrid Falque, Agnès Guiderdoni (dir.), *Rethinking the Dialogue between the Verbal and the Visual: Methodological Approaches to the Relationship between Religious Art and Literature (1400-1700)*, Leyde / Boston, Brill, 2022.
63. Il s'agit essentiellement de Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de poetica explicationes*, Florence, L. Torrentini, 1548.
64. Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.
65. Agnès Guiderdoni, « La figure réinventée au début de la période moderne », *Réforme – Humanisme – Renaissance*, n° 77, 2013, p. 17-30.
66. Sur ces questions, on se référera à Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013.
67. Martine Clouzot, « Temporalité et narration », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 253-262.
68. Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard,

2002 ; Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Les Images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, actes du colloque (Rome, Academia Belgica, 1998), Turnhout, Brepols, 1999.

69. Marie-Laure Ryan, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de narratologie*, n° 28, 2015 [URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7171> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7171>].

70. Jean-Claude Bonne, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1984.

71. Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales : pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, sciences Sociales*, vol. 51, n° 1, 1996, p. 93-133.

72. Voir Philipp Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 116.

73. Georges Bataille, « Le "Jeu lugubre" », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. I, p. 215.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© William Kentridge (p. 6, 8-9 et 18-19) / photo © Sebastiano Luciano (p. 9) | © Arkhè (p. 15-16) | photo © akg-images / André Held (p. 20 et 24) | © The British Library Board (p. 23) | © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal (p. 25) | photo © Marion Gronier (p. 30) | photo © Philippe Biolato / ville d'Aix-en-Provence (p. 31) | photo © Raymond Sarti (p. 32) | photo © Richard Boutin (p. 34-35) | © Institut Lumière (p. 45) | © Mark Cousins (p. 49) | © coll. La Cinémathèque française / © Constantin Belinsky / Adagp, Paris, 2022 (p. 50) | © Bertrand Mandico (p. 53) | © Adagp / Comité Cocteau, Paris, 2022 (p. 63) | © Hessisches Landesmuseum Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek (p. 72) | © Bibliothèque municipale de Lyon (p. 73-74 et 77) | © Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne (p. 76) | © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 80, 87, 249) | © Sol LeWitt / Adagp, Paris, 2022 (p. 81) | © Gallica / Bibliothèque nationale de France (p. 82, 238, 253 et 257) | © Ad Reinhardt / Adagp, Paris, 2022 (p. 84) | © Succession H. Matisse / photo RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 86) | © Robert Ryman / Adagp, Paris, 2022 (p. 87) | © Éric Vandeville / akg-images (p. 98) | © 2022 Heirs of Josephine N. Hopper / Adagp, Paris, 2022 / Collection Walker Art Center, Minneapolis (p. 104) | © akg-images / Cameraphoto (p. 107) | © Bibliothèque nationale de France (p. 108-109, 253 et 328) | © 2022 Cindy Sherman, avec l'autorisation de l'artiste et de Metro Pictures, New York (p. 113) | © Flammarion, 1981 (p. 117) | © Phaidon (p. 126) | © Einaudi (p. 126) | © René Julliard (p. 126) | © The Trustees of the British Museum (p. 129, 170) | © Arte / Kazak productions (p. 130-131 et 139) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux (p. 131) et Hervé Lewandowski (p. 138) | © Archivio Carlo Scarpa, museo di Castelvecchio, Vérone (p. 135) | photo © PMG/SIPA (p. 137) | © Martin Parr / Magnum Photos (p. 140) | © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini (p. 154) | © André Corboz, Adagp, Paris, 2022 (p. 160-161) | © University of Chicago Press (p. 165) | © Houghton Library, Harvard University (p. 167) | photo © Galerie Martel / © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, reproduit avec l'autorisation de The Wylie Agency (UK) Limited (p. 173) | photo © The New York Public Library Digital Collections (p. 175) | © René Magritte / Adagp, Paris, 2022 / photo © 2022 Museum Associates / LACMA. Licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA (p. 178) | © Columbia University Libraries (p. 182) | © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (p. 192) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola (p. 193) | © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz (p. 194) | © The State Hermitage Museum / photo © Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets (p. 195 et 198) | © National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish

National Gallery Photographic Department (p. 197) | photo © Jean-Baptiste George-Picot (p. 217 et 225) | avec l'autorisation de © Luo Wenhua (p. 218) | © Rubin Museum of Art (p. 219, 221-223) | photo © Nils Martin (p. 219) | photo © Xie Jinchun (p. 223) | © Wu Tsang / photo © 2022. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala / Bill Orcutt (p. 230) | © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris, 2022 (p. 233) | © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2022 (p. 233) | © Jersey Heritage Collections (p. 234) | © Pauline Boudry, Renate Lorenz et Werner Hirsch / Marcelle Amix galerie (p. 235) | © Trinity College Cambridge (p. 236) | © Galerie Buchholz (p. 237) | photo © Tim Stüttkin (p. 241) | © Akram Zaatar / eHashem El Madani collection, avec l'autorisation de l'Arab Image Foundation, Beirut / photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / Philippe Migeat (p. 243) | © Reina Gossett et Sasha Wortzel / photo © New Museum (p. 244) | © Chancellerie des universités de Paris, bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (p. 255) | © National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives (p. 256) | © Michel Tapié de Ceyleran (p. 267) | © archives de l'association Marco Decorpeliada (p. 268-269) / photo © Marc Damage (p. 269) | © Biblioteca Apostolica Vaticana (p. 272) | © éditions Artulis / © Pierre Richard (p. 273) | © Charles Jencks (p. 279) | © Thames & Hudson (p. 283) | © Electa (p. 284-285) | © Ludwig Mies van der Rohe, Adagp, Paris, 2022 (p. 285 et 287-288) | © Penguin Books (p. 287) | © Alvar Aalto Foundation / © F.L.C. / Adagp, Paris, 2022 (p. 288) | © Marianna Simnett and Jerwood / FVU Awards (p. 295, 297-298) / photo by Rob Battersby (p. 295) | © Jamie Crewe / LUX Scotland (p. 301-302) | © Titus Kaphar, avec l'autorisation de l'artiste et de Gagolian (p. 311-312) / photo © Jeremy Lawson (p. 311) | © Sonya Clark, avec l'autorisation de l'artiste (p. 313-314) | © Fabiola Jean-Louis, avec l'autorisation de l'artiste (p. 315-316) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet (p. 325) | © Division of Anthropology, American Museum of Natural History (p. 326) | © Warlukurlangu artists of Yuendumu / © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais (p. 327) | © Clare Twomey (p. 331) | © absolut MEDIEN GmbH (p. 332) | © Rosemarie Trockel / Adagp, Paris, 2022 (p. 335) | © New York, The Metropolitan Museum of Art (p. 337) | © New York, Brooklyn Museum (p. 338).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

# RACONTER

Là où apparaît une image, qu'elle soit fixe ou animée, figurative, aniconique, matérielle ou mentale, surgit une histoire et une manière d'en agencer le récit. L'image et l'objet d'art racontent, et ces récits ne cessent de générer des récits : fictions ou légendes, articles scientifiques ou divagations rêveuses, dialogues des œuvres entre elles ou soliloques de spectateurs. Enracinée depuis l'Antiquité dans l'exercice narratif de l'*ekphrasis*, l'histoire de l'art explore, depuis les travaux de Giorgio Vasari et de Karel Van Mander, les formes de la narration, de l'anecdote à la légende biographique, des grands récits de l'autonomie moderniste ne cessant de dire la fin de la peinture qui raconte aux fictions d'objectivité. Qu'il s'agisse des récits sur lesquels se fondent les œuvres d'art, de ceux que constituent ses regardeurs ou des mises en récits opérées par les historiens de l'art, ce numéro entend s'emparer de l'acte de raconter comme d'un outil heuristique fécond. Ainsi les spécialistes ici rassemblés interrogent-ils, du Moyen Âge au présent le plus récent, les rapports de différents médias – image, texte imprimé, exposition ou vidéo – et médiums artistiques – décors, manuscrits, peinture, architecture, performance, bande dessinée, arts séquentiels, cinéma... – à l'histoire et aux histoires de l'art.



Perspective 2022 – 2  
Octobre 2022  
ISBN : 978-2-917902-47-9  
Prix du numéro : 25 €

institut  
national  
d'histoire  
de l'art

