

# IMAGE ET NARRATION

## PRÉSENTATION DU DOSSIER

**Jacques Polet<sup>1</sup>**

Les multiples avatars à travers lesquels les expressions imagées se manifestent dans la culture d'aujourd'hui et le développement, par ailleurs, des études de récit soutenues par des appareils critiques très diversifiés, rendaient tentante la perspective d'esquisser un panorama de l'interaction de deux pôles : la communication par le récit et la communication par l'image. C'est sur cet horizon que souhaite s'inscrire le présent numéro de *Recherches en communication* à travers l'ouverture de ses diverses contributions.

Contre les tendances immanentistes qui se replient sur le pur fonctionnement textuel des images, François Jost entend prendre en compte leur origine et leur destination humaines, sans pour autant renouer avec une quelconque théorie psychologique du sujet. L'hypothèse de base est que la réception iconique s'appuie sur un "anthropomorphisme régulateur" entraînant une démarcation radicale entre les images automatiques produites notamment par les caméras de surveillance et les "images anthropoïdes" (l'iconicité du direct, du documentaire, de la fiction, de l'œuvre d'art) consacrant pour leur

---

<sup>1</sup> Professeur au Département de communication de l'Université catholique de Louvain.

spectateur une “promesse”, variable selon les genres mais fondée dans tous les cas sur la confiance accordée à la figure de l’énonciateur.

Centré sur la télévision, le propos de Jost s’organise autour du commentateur-narrateur et du filmeur, dans les rapports qu’ils entretiennent avec le motif du reportage et qui sont pensés ici à partir de la proposition de Searle mettant en jeu “la relation d’ajustement du mot au monde” dont la vectorisation est réversible. En dénouant les multiples fils qui relient les diverses instances selon les cas (du schéma préétabli de “Cinq colonnes à la une”, ou du direct d’une catastrophe, jusqu’à ces émissions d’information qui n’hésitent pas à privilégier l’énonciation performantielle en mettant en exergue un acteur de la communication audiovisuelle), l’auteur de l’étude voit la prédominance tour à tour de ce qu’il appelle l’“image-esprit” et l’“image-corps”, suivant une échelle ascendante dans l’anthropomorphisation des médiations iconique et verbale.

La télévision est également au cœur de la contribution de Noël Nel, qui entend situer sa réflexion au niveau intermédiaire entre le micro-textuel de l’acte de discours et l’agir global de l’émission. Il propose ainsi une typologie des séquences télévisuelles élémentaires qui a pour objectif de rendre compte tout à la fois de la diversité des situations et de l’hétérogénéité constitutive du média. En se référant lui aussi à Searle –en l’occurrence à sa taxinomie des actes illocutoires–, Nel propose et argumente un registre de cinq séquences de base : conversationnelles, descriptives, actionnelles, explicatives, performatives, dont la plupart se combinent dans les ensembles textuels pluritypes. L’auteur souligne à cette occasion la complexité toute particulière de la catégorie de la description audiovisuelle et il soutient la distinction entre représentation d’événements et d’actions, qui offre l’avantage de situer le rapport du descriptif et du narratif sur l’échelle d’une graduation le préservant de toute opposition réductrice. L’auteur ne se révèle pas moins soucieux de prémunir le narratif des tentations maximalistes du “tout est récit”, en réservant son émergence à la mise en tension d’une intrigue sur l’axe nœud/dénouement : une caractérisation définitoire d’une séquence parmi bien d’autres, ce qui –et on ne saurait pas ne pas le pointer au regard de l’objet du présent numéro– conduit Noël Nel à relativiser fortement la place du narratif dans l’activité de symbolisation de la télévision.

Une conception implicitement plus extensive de la notion de récit sous-tend la contribution de Dominique Nasta. Peut-être parce qu’abordant un objet filmique, elle porte en quelque sorte la marque de cette euphorie narrative que l’on a souvent associée au déroulement des images mouvantes du cinéma. Mais l’entreprise présente ici l’intérêt de déborder ce terrain pour orienter l’analyse vers deux pratiques expressives dont la substance est radicalement différente, puisqu’elle comporte deux corpus prélevés sur les œuvres respectives d’Antonioni et de Magritte, qui, dans des champs très spécifiques, renvoient à une fondamentale intentionnalité esthétique. La prise en charge sous l’angle narratologique de l’opposition essentielle des traits pertinents des deux couples mobilité/fixité et multiplicité/unicité pourrait, selon nous, constituer le prolongement utile d’une étude comparative qui observe ici par priorité, dans les productions filmique et picturale visées, une commune préoccupation de figurer la pensée. Ces ensembles énigmatiques aux “significations non-naturelles” où dédoublements et substitutions foisonnent, l’auteur les voit subsumés par le thème du transfert d’identité, et on sait, notamment avec les travaux de Ricœur, combien la problématique identitaire peut intéresser les études de récit.

L’image saisie à travers sa manifestation photographique, dans la radicalité tout à la fois de sa fixité et de son unicité, paraît devoir constituer l’épreuve suprême de la narrativité. C’est à cette rencontre a priori improbable d’un type de représentation et du fait narratif que Jean Arrouye consacre sa réflexion, veillant à mettre au jour les conditions qui rendent cette articulation possible. S’appuyant sur une photographie célèbre de Robert Doisneau, l’auteur voit la narration affleurer lorsque le regard entend dépasser le seul spectacle des données constatées pour en induire l’interprétation qui leur conférera sens, selon une démarche qui peut être ascendante, imaginant le récit de l’événement postulé par l’instantané, ou descendante, observant dans le motif iconique l’avatar d’un mythe ainsi réactivé. La vérification de l’applicabilité de ce modèle à double versant à deux photographies de Bruno Cattani et Marcello Grassi permet à Arrouye d’arriver à la conclusion que le “silence” même de la photographie requiert “qu’on la fasse parler” et “dévider des histoires”.

C’est, ensuite, à un objet iconique articulant cette fois fixité et pluralité en l’indissociant d’un texte, que s’attache l’article de Jan

Baetens, lequel focalise sa réflexion sur le commencement d'une bande dessinée : une première page, soumise à l'investigation minutieuse d'une "microlecture", témoigne du pouvoir que, d'une manière plus générale, il y a lieu de reconnaître aux incipit, justifiant qu'on les tienne pour de véritables programmes narratifs.

Plutôt que de s'appuyer sur une BD dont les qualités seraient largement incontestées, l'étude se réfère à un album pour le moins controversé (issu, en l'espèce, de la première collaboration du dessinateur Alain Goffin et du scénariste François Rivière), y dévoilant tout un jeu de ruses, de faux indices (n'évoqueraient-ils pas les fameux Mc Guffin hitchcockiens?...), mais aussi d'injonctions contradictoires, cristallisant dès le départ pour le lecteur une invitation à la relecture. A la faveur de cette stratégie narrative insolite qui fait en quelque sorte d'une ouverture du récit déjà sa clôture – et explique sans doute la mésestime sanctionnant la réception de l'ouvrage –, la recherche de Baetens éclaire du même coup certains *habitus* conformant le discours de la critique.

On peut voir une analogie de préoccupation entre la démarche qui précède et celle qu'adopte ici Adolphe Nysenholc lorsqu'il s'attache à inférer d'images fondatrices – entendues au sens d'une aura spécifique – des développements narratifs de plus en plus larges. Reprenant aux figures mythiques du *star system* le renversement opéré par rapport aux comédiens classiques – ceux-ci obéissent au récit, ceux-là le commandent –, les grands auteurs-acteurs sont présentés en l'espèce comme porteurs d'une image originale contenant un "programme génétique". En se reportant à la silhouette de l'acteur-personnage incarné par trois cinéastes illustres, Nysenholc l'analyse successivement à l'échelon de la séquence (Eric von Stroheim pour un fragment de *La Grande Illusion*), du film (Orson Welles par rapport au tout de *La Soif du mal*) et jusqu'à l'œuvre entier (Chaplin au regard de tout le cycle Charlot). Ce qui conduit, à travers l'enchâssement des niveaux, à l'observation d'une mise en abyme qui se réfléchit jusqu'aux limites extrêmes de sa condensation.

Après ces références puisées au thesaurus de créations parmi les plus légitimées du septième art, c'est à nouveau le cinéma qui est convoqué mais à partir cette fois d'un "produit de masse", pour ouvrir le propos qui clôture le dossier sur les perspectives les plus contemporaines de la représentation iconique, à savoir les images "virtuelles".

En prenant appui sur le cas exemplaire de *Terminator 2 Le jugement dernier*, de James Cameron, Jean-Pierre Esquenazi s'interroge sur la capacité qu'ont les "nouvelles images" de contribuer à l'invention de nouveaux récits. L'auteur met en exergue que si les nouvelles technologies ne sont plus tenues de travailler avec les traces des objets réels, elles pourraient rompre avec nos représentations usuelles de ce qu'est un monde ; mais à travers la proposition d'un "monde possible", les films à images numériques "conçues par des hommes et destinées à d'autres hommes" autorisent le repérage d'une série de "taches" identifiées comme *particuliers objectifs*, selon la terminologie qu'Esquenazi emprunte à Strawson. Encore faut-il, pour qu'il y ait récit, que nous puissions voir là des *personnages*, autrement dit des intentionnalités que nous soyons susceptibles de comprendre. L'expérience du film *Terminator 2*, qui combine images analogiques et numériques, témoigne, selon l'auteur, à travers les multiples transformations de ses personnages-motifs, de l'existence d'une identité, attestant, dans le nouveau régime iconique, la possibilité d'une sauvegarde du fondement ontologique nécessaire à tout système narratif.

Déployant au total le paradigme de pratiques iconiques variées, les contributions stimulantes que le présent numéro rassemble devraient alimenter chez le lecteur "coopérant" une interrogation féconde sur l'aptitude comparée des images à transmettre ou à générer du récit.