

## LES IMAGES RACONTENT-ELLES ?

### Variations conclusives sur la narrativité iconique

Philippe Marion<sup>1</sup>

Chez ces gens-là, Monsieur, il y a une vieille dont «on n'écoute même pas ce que ses pauvres mains racontent...» Dans la chanson de Brel, les mains de la «vieille» *racontent*. Leur apparence, leur mouvement peut-être, voire leur tremblement deviennent *image*, spectacle, représentation narrative aux yeux du personnage et témoin qui nous *décrit* l'histoire de «ces gens-là». De plus, les mains racontent en parlant, puisqu'il s'agit d'*écouter* leur récit. A travers l'*image* poétique, se profile la question de la narrativité de l'analogique<sup>2</sup> associée ici à celle de la *traduction* sensorielle.

La narration est-elle réellement soluble dans l'image ? Au terme de ce numéro et en résonance avec les articles qui précèdent, nous voudrions jeter un ultime regard sur la rencontre polymorphe de l'image et du récit. La question lancinante des limites de celui-ci réapparaîtra en toile de fond de ces quelques réflexions. Une question

---

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

<sup>2</sup> Si l'on prend ce mot dans le sens que Bateson et Jackson ont contribué à rendre célèbre.

à laquelle la spécificité et la complexité de l'univers iconique offre l'opportunité de réponses riches et multiples. Néanmoins, il faudra garder en mémoire la mise en garde adressée ci-dessus par Noël Nel lorsqu'il invite à *protéger le narratif* d'une inflation sauvage. Corrélativement, il faudra éviter de soumettre l'image à l'emprise réductionniste d'une vision –d'une obsession?– ultra-narrative.

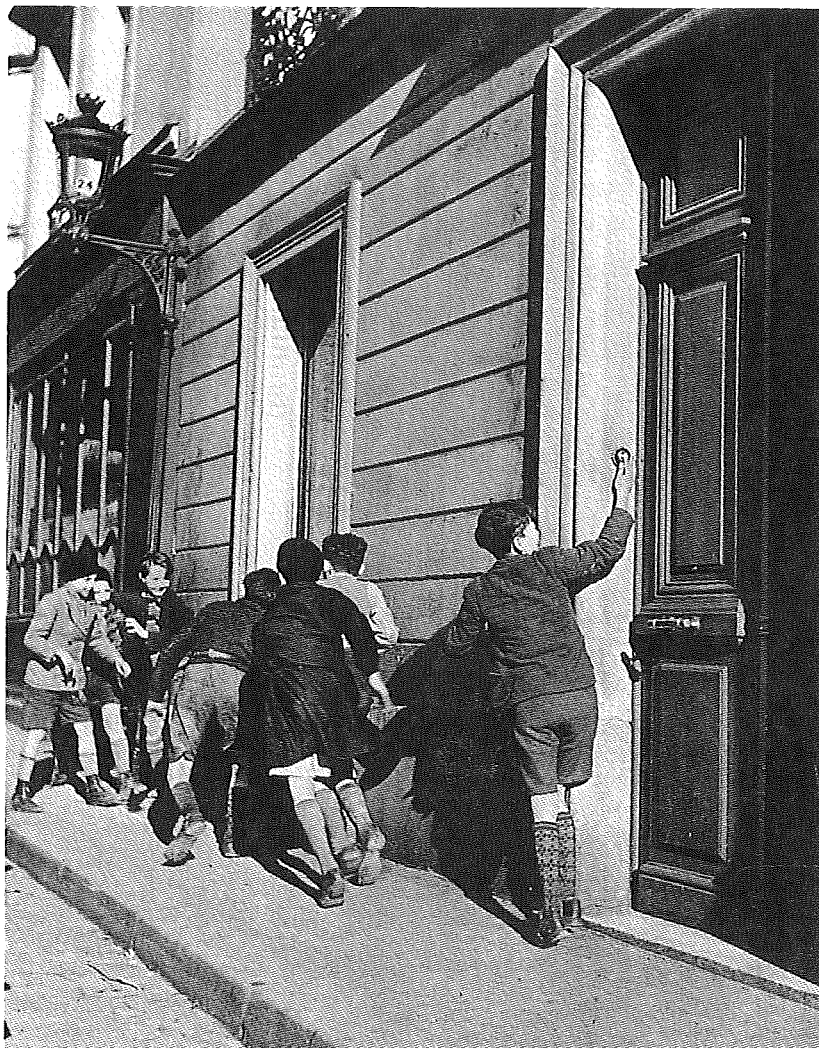
### La solitude de l'image fixe au moment du récit

La scène se passe dans une rue en pente. Deux, trois façades de maisons bourgeoises. Une d'elles s'impose, avec porte, sonnette et un doigt sur la sonnette. Le doigt d'un gamin, dos tourné, prêt à fuir. D'autres enfants s'encourent déjà en emportant leur sourire espiègle et complice vers un hors-champ salvateur. L'«intrigue» est classique. Elle est datée aussi, non seulement par les vêtements que portent les garnements mais également parce qu'il n'est pas si certain que les enfants d'aujourd'hui s'amuse encore à sonner aux portes. Ou peut-être sonnent-ils désormais à d'autres portes : celles d'un hypermédia domestique ou celles qui leur ouvrent sites et réseaux.

Comme Jean Arrouye, j'ai convoqué, à l'orée de cet article, une photographie de Robert Doisneau assortie d'une précision : «Paris, 1934» et d'un titre laconique : «La sonnette»<sup>1</sup>. La brève description esquissée ci-dessus trahit d'emblée une *vectorisation* narrative de ce qui aurait pu n'être qu'une lecture dénotative, *description clinique* d'une image figurative singulière. Cet exercice de dénotation que nous imposaient certains professeurs dans le but de nous faire exprimer (goûter, attendre, différer, construire dans le désir) les révélations de la connotation. «La sonnette» semble être une de ces images qui invite –qui incite– au récit. Pour décrire l'image, pour *traduire* verbalement le représenté, il serait d'ailleurs difficile, voire impossible, de dissocier descriptif et narratif.

---

<sup>1</sup> R. DOISNEAU, *Trois secondes d'éternité*, Paris, Ed. Contrejour, 1979, p. 138.



*La sonnette*  
Photographie de Robert Doisneau

Pourtant, c'est une œuvre photographique : une image statique, isolée et dont la légende est aussi redondante qu'inutile. Elle constitue, en principe, un *spectacle* autonome. Comme toute photographie référentielle classique, elle cristallise en image la saisie d'un instant «réel», vécu –un jour, quelque part– devant l'objectif. Elle montre si bien qu'elle se dérobe comme signe, dans la prégnance de sa transitivité référentielle<sup>1</sup>. Si l'on s'en tient à ses ressources sémiotiques concrètement disponibles, une telle figuration, unique et fixe, ne possède pas les moyens de concrétiser à elle seule le principe de transformation, de nouement/dénouement<sup>2</sup>, indispensable à toute structure narrative. A priori, les conditions sémiotiques de ce type d'image «livrée à elle-même» neutralisent ontologiquement tout déploiement d'intrigue, irréductible ingrédient du récit.

Or, «La sonnette» semble bien nous *montrer une histoire*, une anecdote. D'où provient alors l'impression narrative persistante que laisse cette image<sup>3</sup>? Voici quelques éléments de réponses dont la visée explicative tentera de dépasser la singularité de cette photo.

## **De la liberté narrativisante à la reconnaissance d'un scénario**

Une première considération s'impose d'emblée. S'interroger sur l'appréhension d'une image narrative, c'est aussi s'interroger sur l'*appréhension narrative* d'une image. Point alors une des angoisses chroniques du sémioticien en mal d'autarcie systémique : «les mystères de la réception», pour utiliser une formule de Daniel Dayan. S'interrogeant sur les genres, ou plus fondamentalement sur les degrés de réalité induits par les représentations filmiques, plusieurs auteurs –tels Metz, Meunier, Odin, Jost– ont d'emblée posé comme postulat

<sup>1</sup> On reconnaîtra les célèbres propos de Barthes sur cette adhérence au référent qui caractérise la photographie. R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. du Seuil/Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> Le couple nœud - dénouement constitue l'élément déterminant de toute mise en intrigue : J.-M. ADAM et Fr. REVAZ, *L'analyse des récits*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

<sup>3</sup> La question n'est pas nouvelle et si elle a déjà suscité de nombreuses recherches, celles-ci se sont trop souvent enfermées dans leur domaine sémiotique limité (la photographie narrative, le croquis, la narration par la caricature, la peinture narrative, ... pour n'en rester que dans les formes médiatiques classiques de l'image statique et isolée). D'où la nécessité d'une icono-narratologie comparée dont certains traits seront brossés ici. .

la liberté irréductible du récepteur. Ainsi un film arborant la plus évidente des épaisseurs fictionnelles peut toujours être consommé comme un documentaire. Et vice-versa. Chacun est a priori libre de recevoir un message sur le mode *fictivisant* ou *documentarisant*.

Il en va de même, me semble-t-il, pour le récit. Les attitudes de réception peuvent être, elles aussi, résolument *narrativisantes* : «il faut trouver du récit, même s'il se cache!». Toute image peut être vue/lue comme un récit. Toute image peut être *reçue récit*. Elle peut alors devenir prétexte à des développements narratifs (des «assomptions» dirait Arrouye) qui la dépassent. En quelque sorte, elle fonctionnerait à la manière d'un «test de Rorschach» où le sujet aurait à exprimer l'histoire qu'il perçoit dans la tache-image. Bien sûr, ce genre d'attitude de réception individuelle *narrativisante* est aussi affaire de contexte et d'influence culturelle. Nous sommes tous exposés à ce que Roger Odin appelle des «faisceaux de déterminations»<sup>1</sup> qui garantissent une cohérence et une certaine homologie dans l'interprétation collective des messages, et a fortiori des messages médiatiques. Dès lors que les faisceaux de déterminations sont forcément mobiles et évolutifs, une attitude de réception *narrativisante* peut donc différer –dans son intensité, sa pertinence, sa légitimité– selon les lieux et les époques.

Après ces considérations générales, revenons à l'influence narrative évidente qu'exerce le «contenu» d'une image comme «La sonnette». Le dénoté référentiel –le *montré*– y tient du fait divers, de l'anecdote urbaine : un gamin sonne à une porte pendant que ses copains s'enfuient pour ne pas être vus du propriétaire de ladite sonnette. A priori, la scène cristallisée par l'objectif renvoie à une situation où il se passe manifestement quelque chose ; un événement est (était) en cours. Ce n'est pas la latence narrative d'un paysage, ni celle d'un portrait ou d'une nature morte. Des personnages sont en actes, il y a de la *transformation* dans l'air. Le montré lui-même invite

<sup>1</sup> «Ce n'est que lorsque le même faisceau de déterminations pèse à la fois sur l'espace de la réalisation et sur l'espace de la lecture que la production de sens et d'affects a quelque chance d'être effectuée de manière homologue par les deux actants. Ainsi se constitue ce que l'on peut appeler un "espace de communication"». R. ODIN, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique", in *Cinéma et narration 2*, Iris n° 8, 2e semestre 1988.

au narratif. Il confère donc une légitimité importante à l'interprétation narrativisante de la situation référentielle.

Cette pré-narrativité intrinsèque à l'objet montré –cette cryptonarrativité– renvoie aussi à un schème narratif intégré par cognition culturelle. Et ces programmes débordent largement l'image seule. Ils relèvent d'associations narrativo-cognitives acquises, tout en s'accompagnant de cette «naturalité» trompeuse propre aux structures stéréotypées. L'instant capté-montré par la photo se prête donc à une appropriation narrativement intégrée de la part du spectateur. Celui-ci peut insérer l'image dans un programme narratif précontraint : «le coup de la sonnette», avec une suite d'actions du type : sonner à une porte quelconque, s'enfuir avant que le propriétaire n'apparaisse, rire du tour pendable joué à un inconnu, s'amuser à ses dépens, etc. On se situe alors, comme le rappelle Jost à propos des prolongements mentaux suscités par les images télévisées, dans le domaine des MOPs (“memory organization packets”)<sup>1</sup>, c'est-à-dire ces suppléances mentales produites par les spectateurs et dont l'articulation est souvent de type narratif.

## Des incitants narratifs dans la monstration

Au bout du compte, l'image ne serait alors que la part immergée de l'iceberg récit. Un récit que l'image ne contient pas en elle-même mais dans lequel elle se laisse –ou demande à– être intégrée. Un récit *virtuel*, en somme, dans le sens où il tend à imposer sa présence sans réellement exister dans le message. Une telle photo n'est donc pas récit, elle ne *raconte* pas une histoire, car il lui manque la dynamique temporelle du nœud-dénouement d'une intrigue qu'elle pourrait clôturer de manière autonome. Comme toute photo, comme toute image figurative<sup>2</sup> isolée, elle est par essence incapable de lier en son sein un véritable fil narratif. Mais en même temps –et en symbiose

<sup>1</sup> Fr. JOST, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 37 et sv.

<sup>2</sup> Il s'agit bien sûr des images figuratives constituées d'un *seul* plan. Ce dernier terme désigne l'unité spatiale (et non l'unité spatio-temporelle qui renvoie à l'image animée) où s'organisent les données visuelles inscrites dans le “cadre”. Même si l'on prend la tapisserie de Bayeux, par exemple, comme une seule image fixe, celle-ci est constituée d'un grand nombre de plans –de moments– placés dans des cadres virtuels : un tel dispositif favorise évidemment une articulation narrative.

avec la narrativité associée à l'événement de référence– l'énonciation iconique, ou la monstration, ont la possibilité de produire des *incitants* narratifs importants. Dans «La sonnette», le cadrage, la composition figurative, la perspective (...) : tous ces paramètres confèrent un effet cinétique à l'action représentée. *Pendant* qu'un enfant sonne, en avant-plan, dans le coin droit de l'image, ses compagnons s'enfuient *déjà* à l'arrière plan; ils «vont» vers le coin supérieur gauche de l'image, vers le hors-champ ; notons qu'ils s'enfuient en montant la rue, leur direction épouse donc l'axe des lignes de... fuite. Comme le précise Fresnault-Deruelle à la suite de Gombrich : «la représentation de l'espace figuratif est gage de narration, du moins de narrativité (le parcours d'une scène est synonyme de fable)»<sup>1</sup>.

«Pendant», «déjà» «vers» : les embrayeurs interprétatifs utilisés ci-dessus reflètent bien les efforts déployés par l'image pour mettre son espace visuel fixe au service d'un effet de mouvement, d'une illusion de temps, de durée. Cette articulation, cette mise en tension de l'*avant* et de l'*après* constituent précisément une condition nécessaire de tout récit. Certes l'*après* se passe ici dans le hors-champ, il n'est donc que suggéré par la posture des personnages et un agencement dynamique de la monstration.

La mise en tension d'éléments spatio-iconiques internes inspirant l'idée d'un avant et d'un après, d'une transformation, d'un nouement-dénouement semble donc constituer un bon moyen, pour l'image isolée, de parvenir au seuil du récit. Ou encore, de manifester une certaine amplitude de narrativité. Sans n'être qu'une simple représentation d'action ou d'événement (c'est le stade du «descriptif<sup>2</sup> d'action» posé par Nel à propos de l'image télévisée), sans être non plus une narration, elle peut néanmoins posséder une sorte de *narrativité centrifuge* qui incite le spectateur à retrouver par devers elle la cohérence d'une intrigue. C'est le cas de bon nombre de photos de presse. Dans la manière dont celles-ci saisissent, (re)cadrent et

---

<sup>1</sup> E. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, N.R.F., 1972, cité par P. FRESNAULT-DERUELLE, "Du linéaire au tabulaire", in *La bande dessinée et son discours*, Communications n°24, 1976, p. 21.

<sup>2</sup> Il faudrait certainement approfondir les relations entre image et description. L'image fixe ne semble pas pouvoir à elle seule lier une description de la même façon qu'elle ne peut contenir en son sein un acte énonciatif de narration. Lire à ce sujet Th. GROENSTEEN, "Entre monstration et narration, une instance évanescence : la description" in P. LEFÈVRE (éd.), *L'image BD, het stripbeeld*, Leuven, Open Ogen, 1991.

donc reconstruisent un instant de l'actualité, elles peuvent «irradier», créer autour d'elles un halo temporel dans lequel le lecteur coopérant (et «encyclopédique») pourra tresser le récit –ou du moins *un* récit– dont elle cristallise un moment plus ou moins cardinal, stratégique, emblématique<sup>1</sup>.

## De la condensation à l'ouverture du hors-champ

Les caricatures de presse ou les cases de BD extraites du continuum du strip ou de la page fournissent elles aussi maints exemples de ces *vectorisations narratives* opérées par certaines images, tentant de concentrer en un seul plan des indices d'un avant / pendant / après. Les lecteurs de Tintin se souviendront de cet épisode du *Crabe aux pinces d'or* où des pillards sont apparemment mis en fuite par le capitaine, furieux qu'on lui ait cassé sa bouteille. Un plan-vignette, souvent commenté, concentre à lui seul la séquence du *passage à la fuite* des pillards. Un de ceux-ci est encore couché, embusqué dans le sable en position d'attaque, un autre se relève, un autre encore amorce sa course en se retournant, certains s'encourent déjà. Les positions ainsi figurées dans une seule case sont destinées à être perçues dans une simultanéité globale. Mais en cristallisant à travers les attitudes de différents personnages les étapes de la fuite, la vignette condense et synthétise en son espace clôturé ce programme narratif : «des agresseurs agressés cèdent à la fuite»<sup>2</sup>. *La tentation de Saint-Antoine, la décadence de l'empire romain, l'entrée des croisés à Constantinople...* : les grandes fresques de la peinture narrative "classique" ont largement utilisé cette stratégie de *distribution des rôles*. Thématique, emblématique ou allégorique, la narrativité naît alors de la contiguïté de plusieurs actions complémentaires tenues par des personnages différents dans la synchronie "scénique" du tableau.

Une image peut donc tenter de rendre une structure narrative rudimentaire en concentrant dans un plan l'illusion d'une durée diégétique. Cette concentration n'est pas incompatible avec cette *narrativité centrifuge* déjà évoquée et qui offre la possibilité

<sup>1</sup> Se référer à cet égard à Fr. LAMBERT, *Mythographies, La photo de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986.

<sup>2</sup> Ph. MARION, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1993, p. 233.



d'alimenter un récit imaginé à partir de l'image. D'où ce quasi paradoxe d'une image cherchant à condenser à elle seule une transformation narrative, tout en mettant en place une «mise en déséquilibre» dans l'agencement de sa figuration, par exemple des personnages saisis dans leur mouvement vers le hors-champ. On se souvient encore de ces cases de Hergé «placées sous haute tension narrative»<sup>1</sup> où la posture des personnages, proprement intenable, est tendue vers sa résolution dans le hors-champ. C'est-à-dire, dans le système de la BD, vers une autre image contiguë. Dans le cas d'une image statique et unique, tels une peinture ou une photographie, il semble qu'une forme optimale de narrativité soit précisément atteinte par l'emprise combinée de la *condensation* et de la *projection* vers un hors-champ, vers le hors-temps. Une telle image présenterait donc à la fois un caractère d'«introdétermination» et d'«extrodétermination»<sup>2</sup>, pour reprendre la terminologie proposée par Gauthier. Le modèle introdéterminé considère l'image «comme un monde clos, se suffisant à lui-même, n'attendant aucun apport du hors-champ (...), pas de relance extérieure»<sup>3</sup>. Le modèle extrodéterminé, quant à lui, pose une image qui «n'existe que par une continuelle relance extérieure, qu'elle soit potentielle ou réalisée. Le champ y est perpétuellement ouvert sur le hors-champ, source inépuisable de renouvellement».

Si l'on transpose les catégories de Gauthier dans le domaine de la narrativité mono-iconique, l'impossibilité qu'a l'image de tenir un récit autonome suggérerait qu'elle opte pour l'extrodétermination. Mais, dans le même temps, l'image empreinte de narrativité est obligée de concentrer en elle-même les incitants narratifs décrits plus hauts. Dans cet esprit elle est nécessairement introdéterminée. A cet égard, «La sonnette» de Doisneau réconcilie de façon quasi dialectique extro et introdétermination, c'est peut-être ce qui constitue la richesse de sa narrativité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>2</sup> G. GAUTHIER, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, p. 52, 1982.

<sup>3</sup> C'est le cas dans bon nombre de fresques ou peintures historiques évoquées ci-dessus.



Publicité Smirnoff

## Avant-Après : les mirages narratifs de Smirnoff

Par dynamique figurative, par stratégie énonciative interne, l'image peut donc organiser ses composantes pour que le spectateur soit amené à co-produire l'idée d'une transformation temporelle nécessaire à toute mise en intrigue. Ce travail de narrativité a été commenté bien au-delà de la seule photographie, notamment dans les recherches cinématographiques portant sur le plan-séquence, et même sur les premières vues animées.

De son côté, l'iconographie publicitaire y recourt très souvent pour suggérer la performance d'un produit. Bon nombre de stratégies, de type narratif, consistent à illustrer les capacités du produit en le mettant en situation d'adjuvant décisif ou d'objet magique. La performance du produit permet de transformer une situation X, problématique, difficile en une situation Y positive, libérée de la tension posée en X. Lorsqu'ils s'appuient sur une image figurative unique, les concepteurs sont confrontés à la difficulté de lui conférer la narrativité que réclame ce genre de stratégie. Les choses se compliquent encore lorsqu'il s'agit d'une image fixe destinée à être consommée très rapidement, comme l'affiche urbaine, par exemple. Dans ce cas, l'apport du texte souvent utile à la concrétisation du récit est obligatoirement limité, voire inexistant pour raison évidente de lisibilité. Ce qui oblige l'image à assurer avec les moyens iconiques du bord la tension dynamique entre l'avant et l'après, nécessaire à la mise en intrigue de la performance du produit.

C'est notamment le cas de certaines campagnes célèbres pour des boissons alcoolisées telles les vodka *Absolut* ou *Smirnoff*. L'intrigue consiste ici à souligner, de façon plus ou moins implicite, le pouvoir «disjoncteur» de la boisson concernée. L'alcool déclenche, ouvre à d'autres espaces, il nous conduit d'un monde quotidien et banal –celui de l'*avant*– à un autre univers inattendu, cocasse (celui de l'*après*).

Smirnoff a ainsi proposé une série publicitaire (affiches, images de magazine) axée sur la production d'*incitants transformationnels* issus de la mise en proximité brutale de l'avant et de l'après. Le dispositif consiste à présenter un motif figuratif donné –une statue, un oiseau, ...– deux (ou plusieurs) fois dans le même plan photographique (ou du moins dans l'apparence d'un seul et même plan photographique). Mais il ne s'agit pas d'une simple répétition de ce motif. En général, l'un de ceux-ci, dès lors qu'il est comme

enfermé ou vu à travers une bouteille de Smirnoff, se trouve transformé, métaphorisé. Et ce à un point tel que des abeilles peuvent *devenir* et/ou équivaloir à des hélicoptères de combat.

Prenons, par exemple, l'image des gargouilles disposées côte à côte (voir ill. n° 2). Le visage de pierre normal est présenté bouche ouverte, un pigeon posé sur la tête. Quant à l'autre gargouille, filtrée par la bouteille de vodka, elle apparaît la gueule close, «refermée» sur quelques plumes de pigeon. Une gueule ouverte, l'autre fermée, un pigeon entier face aux «restes» d'un pigeon... Dans cette tension entre présence et absence, entre l'avant et l'après une interprétation narrative tend à s'imposer au premier degré et ce malgré l'absence d'ancrage linguistique : une des gargouilles a dévoré le pigeon... L'image serait-elle donc parvenue à énoncer du récit toute seule ? C'est plus complexe qu'il n'y paraît. Tout d'abord, il manque le mouvement même de la transformation. Seules sont donc présentes les situations extrêmes du récit : situation initiale, situation finale. La *boîte noire*, le processus transformationnel a dû être éliidé. Une fois encore, c'est ontologiquement inéluctable. En outre, à y regarder de plus près, la vectorisation d'un avant vers un après n'est pas évidente. Les gargouilles sont légèrement différentes, l'axe droite/gauche qui permet l'interprétation narrative est contraire au processus logique de lecture occidentale, il s'agirait alors plutôt des plumes d'*un* pigeon et non pas *du* pigeon, ce qui contrarie la part de persistance identitaire nécessaire à la transformation narrative.

Ce genre de considérations pourraient se prolonger longtemps encore, contentons-nous de constater la difficulté de faire coïncider image et récit. On l'a deviné, la véritable solution narrative postule un spectateur coopérant et actif qui interprète la scène dans le cadre du *contrat publicitaire* implicite. En effet, le récit virtuel qui tend à s'imposer ressemble à un récit de *consommation simulée*. La vodka transforme le perçu et le monde, elle accomplit la performance narrative (l'«épreuve principale» selon la terminologie greimassienne) de transformer ce perçu et ce monde. Le spectateur a devant lui, les deux moments –avant Smirnoff, après Smirnoff– de cette transformation. La vodka possède la compétence de transformer notre monde et la photo montre la performance qui cristallise cette compétence. Une telle lecture ne peut, en outre, se départir d'une certaine dimension de complicité et de métacommunication. Pour suspendre volontairement son incrédulité, le spectateur doit entrer

dans l'esprit ludique de l'image publicitaire et plus spécifiquement dans celui de la distanciation autoréférentielle convoquée ici.

## Le récit ou la violence faite à l'image

Ce repli sur la narrativité de l'image figurative isolée, livrée à ses seules ressources iconiques pourrait ressembler à un combat d'arrière-garde. Et plus encore, au vu de la diversité des récits hybrides et complexes qu'autorisent aujourd'hui les nouvelles synergies hypermédiatiques. Mais un retour sur *l'image en soi*, dans sa virginité sémiotique, a mis en évidence sa rencontre possible mais incomplète avec le vecteur narratif et la mise en intrigue.

A cet égard, il faudrait encore s'interroger sur d'autres aspects décisifs tels que la présence d'un énonciateur. Si l'on admet avec Genette et d'autres narratologues qu'il faut l'impulsion perceptible d'un narrateur pour qu'il y ait récit, on ne voit guère comment une photographie pourrait à elle seule remplir ces conditions. C'est en tout cas l'occasion de retrouver le débat sur la coexistence problématique<sup>1</sup>, conflictuelle parfois, entre la monstration et la narration. Jusqu'ici, en effet, nous nous sommes demandé comment une image figurative autonome pouvait produire de la narrativité. Comment elle pouvait faire illusion de récit en exhibant les vestiges, les traces –métaphoriques et métonymiques– de celui-ci. Une question plus radicale se profile alors : l'image convient-elle vraiment au récit, sa nature profonde ne devrait-elle pas l'en éloigner ? Ou encore, n'est-ce pas lui faire subir une violence *contre nature* que d'insuffler –ou de rechercher– du récit dans l'image ?

Mais au fait, quelles sont ces caractéristiques essentielles de l'image qui semblent les moins compatibles avec la dynamique du récit ? Dans la tradition phénoménologique, l'image offre une impression de complétude, de totalité qu'elle gère dans l'espace maîtrisable de sa représentation clôturée. Cette totalité qui, précisément, nous échappe dans la perception du réel dont on ne perçoit

---

<sup>1</sup> Voir, par exemple, les impressionnants développements conceptuels qu'un Gaudreault a besoin de construire, dans le cadre du film, pour fixer en un système cohérent les positions respectives de la monstration et de la narration. A. GAUDREULT, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.

jamais qu'un des aspects <sup>1</sup>. «Voir une image, c'est (...) tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier»<sup>2</sup>. Dans son semble réel, dans sa fiction analogique, l'image figurative exercerait une fascination que le réel lui-même échoue souvent à solliciter. De plus, l'image tendrait à «capturer» le spectateur dans l'espace envoûtant quoique paradoxal de sa totalité parcellaire, où il peut s'abîmer sans assumer les risques d'une confrontation au réel. L'image jouirait ainsi d'un pouvoir d'absorption dans une «plénitude sensible»<sup>3</sup> qui résiste à l'analyse. Comme le signale Covin : «L'image est rebelle aux codifications. C'est en ce sens qu'elle est la butée des analyses sémiologiques (...) Au mieux l'image apparaît comme le côté sauvage du système, elle rôde comme une ombre inquiétante à la périphérie du code (...). L'image surprend, le discours rassure. C'est dire que l'image n'est jamais la même et que, par conséquent, elle se dérobe à l'Ordre et au pouvoir»<sup>4</sup>.

Le récit –l'ordre discursif du récit, si l'on suit Covin– semble étranger à ces caractéristiques. Mu par l'axe de l'intrigue, l'urgence du dévoilement, la narration a besoin de sélection, de hiérarchisation, d'organisation, de cohérence linéaire. L'ordre du récit, la vectorisation temporelle, la direction de l'intrigue s'opposeraient donc à l'ordre «fascinateur», absorbant de l'image. Par nature, par son mode d'appréhension, par la relation d'immanence qu'elle tisse avec le spectateur, la figuration analogique ne présenterait donc que d'assez piètres dispositions narratives. Ou plutôt, sa visée expressive semble porter ailleurs. Sa polysémie naturelle devient du «laxisme sémantique» si l'on adopte le point de vue de la logique et de l'économie discursive du récit. Elle est, par contre, terreau favorable à l'expression sensible, dans l'esprit d'une économie plastique, esthétique, artistique...

<sup>1</sup> Pour saisir dans sa totalité l'objet réel perçu, le sujet devrait donc déclencher un processus de *cognition par redondance* : «Je sais dans un aspect perceptif, dont je sais qu'il n'est qu'un des aspects possibles, la chose même qui le transcende» (M. MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1967). L'image dispenserait-elle de cette effort cognitif ?

<sup>2</sup> J.-P. MEUNIER, *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique des communications audio-scripto-visuelles*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, 1992, p. 97. L'auteur prolonge ainsi une proposition de Sartre : l'image procède d'une double négation propre.

<sup>3</sup> Cf. «Le monde image comme plénitude sensible» in J.-P. MEUNIER, *Essai sur l'image et la communication*, Louvain-la-Neuve, Cabay, 1980, p. 81.

<sup>4</sup> M. COVIN, «L'image dérobée», in *La bande dessinée et son discours*, *Communications*, n° 24, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 227.

## Le récit *malgré et grâce* à l'image

Tous les articles de ce numéro en témoignent, la culture médiatique a pourtant multiplié et multipliera encore les rencontres de l'image et du récit. Comment expliquer le paradoxe de cette attirance/répulsion ? Malgré cette résistance au récit que semble manifester l'image, il conviendrait de s'interroger d'abord sur le lien entre les caractères propres aux différentes images «classiques» et leur capacité respective d'accueillir, ou de produire, une certaine narrativité. L'effet de récit, toute chose égale par ailleurs, serait-il plus facile à obtenir dans telle sorte d'image plus que dans telle autre ? Autrement dit : toutes les images sont-elles égales face à la narrativité ?

Au sein même de leur substance sémiotique, de leur matériau d'expression, les images présentent un degré d'analogie, de fidélité référentielle, de «ressemblance» au réel plus ou moins élevé. Elles peuvent ainsi plus ou moins prétendre à faire document. Il ne faut plus rappeler l'effet d'authenticité attribué à la photographie, ce que Schaeffer appelle : «thèse d'existence»<sup>1</sup>. Je l'ai rappelé ci-dessus, la photo est par nature transitive. Comme le signale Barthes, elle jouit d'une forte adhérence au référent : «elle est contingence pure et ne peut être que cela»<sup>2</sup>. L'icône graphique –de l'image picturale à la caricature– n'a pas cette transparence référentielle, son identité sémiotique passe par un irrépressible effet de trace, de signature. Si, dans la photo, l'effet référentiel est irréductible, l'effet d'interprétation subjective du réel l'est tout autant dans le dessin.

<sup>1</sup> J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 86. Cette thèse d'existence rejoint ce que l'auteur appelle l'arché photographique. Mais cette singularité médiatique ne peut être injectée dans la photo que lorsque l'on en connaît le dispositif de base : quelque chose d'existant a été enregistré mécaniquement et restitué fidèlement. Des membres de peuplades primitives, épargnés par notre civilisation, seraient tout à fait capables de saisir la photographie comme icône, dans ce qu'elle a de représentation analogique. Ils décryptent très bien son montré, mais ils la lisent comme une image construite parmi d'autres : un dessin, une sculpture, une peinture. Il leur manque donc ce sentiment culturel de l'arché, cette conscience apprise liée au mode de captation-production technique. Nous l'avons tellement intégré qu'il est devenu pour nous l'essence du message photographique lui-même. En ce sens, Barthes ne tombe-t-il pas dans ce qu'il dénonce dans ses *Mythologies* : la confusion de la nature et de la culture.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *La chambre claire*, op. cit. p. 52.

Il est dès lors tentant d'établir d'emblée un lien entre la transparence référentielle et la représentation narrative. L'évidence narrative serait-elle alors liée à l'évidence du montré, à la transitivité de la monstration ? On retrouve ici la notion de vraisemblable et de force de l'illusion référentielle si chers à la fiction classique. Les images graphico-figuratives, empêtrées dans leur opacité de signe construit feraient résistance à cette *révélation* du montré. Corrélativement, ne feraient-elles pas résistance à la représentation narrative ?

Une telle interrogation doit bien sûr être nuancée, et même retournée. D'abord, rappelons-le, il faut distinguer l'épaisseur diffuse de l'image et la vectorisation organisée du récit. La monstration –même lorsqu'elle relève d'une transitivité référentielle– et la narration –même lorsqu'elle se veut limpide– ne possèdent pas forcément les mêmes motivations. Ensuite, la photographie peut être narrative-ment desservie par ses propres qualités sémiotiques et pragmatiques. Chez elle, la sanction du réel capté est immédiate et les images en disent beaucoup plus que ce qu'exige le récit. L'espace-temps représenté, tel qu'il est figé par la prise de vue, véhicule ainsi une sorte de surabondance référentielle que le spectateur peut difficilement associer à une intention expressive. Il existe, selon Barthes encore, «une fatalité qui entraîne la photographie dans le désordre immense des objets», ce qui est peu compatible avec la sélection et l'organisation associées à l'intentionnalité narrative. Bref, la nature réaliste de la photo peut la rendre opaque et résistante au travail de cohérence qu'exige la mise en intrigue.

Une image graphique, surtout si elle est de type «optique»<sup>1</sup> comme celles qui relèvent de la «ligne claire» hergéenne, favoriserait la linéarité vectorisée du récit, tout en permettant de se détacher de l'engluement fascinateur propre à l'image. C'est une image qui *veut dire*, qui tend vers le discours, partant vers le récit. Bien découpés par un trait linéaire et des lignes de contour particulièrement nettes, les personnages d'Hergé –ou de Goffin– sont immédiatement disponibles

<sup>1</sup> Le concept d'optique doit être posé par rapport à celui d'haptique : «L'œil optique ne fait que suivre des lignes et que décrire des contours ; c'est le type de regard que sollicite un grand nombre de BD (gravitant autour de la ligne claire) : l'œil broute à la surface de l'image, selon la formule de Klee ; il chemine linéairement, en effleurant. A l'inverse, il existe une autre forme de vision : la vision «tactile». Elle s'appesantit sur les surfaces, et préfère absorber les couleurs et les textures plutôt que de suivre les contours. Cette vision Riegl la nomme *haptique*, de l'adjectif grec «haptikos» : capable de saisir» : Ph. MARION, *Traces en cases*, op. cit., p. 177. Voir aussi A. RIEGL, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Denoël, 1981.



à la saisie du regard. Sorte de petites poupées graphiques, ils sont *taillés pour l'aventure* et se prêtent volontiers aux différentes fonctions du récit. Le dessin devient ainsi un instrument narratif privilégié : «L'image narrative ne peut tendre à la transparence que si, précisément (comme chez Hergé), sa dimension plastique est réduite ou instrumentalisée par un système figural et séquentiel logique, ou disons logifié»<sup>1</sup>.

## Préserver l'image de ses penchants *haptiques* ?

Pour arriver plus sûrement à ces fins, le récit a l'habitude d'apprivoiser l'image par des moyens «extérieurs». Plusieurs articles de ce numéro les ont, à leur manière, déclinés. Rappelons en brièvement quelques-uns.

Soit tout d'abord l'appréciable appoint des synergies sémiotiques à l'œuvre dans les messages «mixtes». Le recours à la «verbalisation» écrite ou parlée permettent de limiter les «risques» de diffraction sémantique associés à l'image. Tout en interagissant avec celle-ci, les messages linguistiques permettent de concrétiser la dynamique du nouement/dénouement. Les mots apparaissant dans les phylactères de BD, les légendes de photos, les titres de tableaux et autres slogans publicitaires répondent à cet objectif. Songeons aussi, par exemple, à la météo télévisée<sup>2</sup>. L'image de la carte du temps accède souvent à la narrativité par les paroles du présentateur qui lui confèrent une portée évolutive : «les perturbations que vous voyez à gauche de la carte nous arroseront copieusement demain matin, puis le beau temps reviendra dans la soirée...». Notons qu'il s'agit d'une image dédoublée (en abyme) : celle de la carte –ou de la vue produite par un satellite– est intégrée dans l'image télévisuelle animée où se meut le présentateur. Les gestes de celui-ci, lorsqu'ils désignent –et imitent par une rotation des mains– le mouvement des masses nuageuses vu de satellite jouent aussi un rôle important dans la production de l'effet

<sup>1</sup> B. LECIGNE et J.-P. TAMINE, "Un manuel du vide", in *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 64, juillet-août 1985, p. 83.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet Fr. ANTOINE, "Les péri-récits de la météo radio-télévisée. Une irruption du narratif dans le discursif", in "La médiation de l'information scientifique. Le cas de la Météo", *Sciences de la Société* n° 41, mai 1997, pp. 107 et sv.

narratif. Et si la carte est elle-même animée, la démultiplication cinématique de l'ensemble renforce encore cette impulsion narrative.

## La multiplication et l'animation comme facteurs d'iconicité narrative

Cet exemple permet d'introduire deux auxiliaires décisifs du récit iconique : la multiplication des images et leur animation.

Lorsque plusieurs images se côtoient et s'offrent au parcours du regard du spectateur, un récit peut assez aisément prendre corps. L'univers spatial de la bande dessinée en constitue une excellente illustration, comme l'a montré l'étude proposée ci-dessus par Jan Baetens. La BD peut, en effet, se définir comme «la réunion d'un découpage (agencement d'images destiné à être progressivement découvert) et d'une mise en page (groupement de vignettes qui couvrent la surface entière de la page)»<sup>1</sup>. Art du *tuilage* et de la *reprise*, selon la formule de Fresnault-Deruelle, la BD semble capable de placer son lecteur dans une sorte de conditionnement narratif. Si l'on se base sur la succession et la transformation, deux traits importants de la définition du récit, «il n'y aurait guère de séquences d'images qui ne créeraient, par les vertus de l'enchaînement syntagmatique et les métamorphoses du représenté un effet narratif»<sup>2</sup>. Un récit peut même être assuré par la seule organisation d'images contiguës, sans le moindre renfort linguistique : *Arzach* de Moebius constitue un exemple réussi d'une histoire exclusivement iconique.

Dans cette mesure, la succession des images produit un *effet de dominos* : une image de BD obéit le plus souvent au principe narratif de perturbation ou de *mise en instabilité* : une case en appelle une autre. Si le lecteur veut connaître la suite du récit, il doit glisser d'image en image et progresser de page en page. Son désir de savoir (sa *cognition narrative*) s'aligne alors sur le désir d'aller voir dans l'image d'à côté. Ainsi ce système «stripologique» est naturellement ouvert à l'emprise narrative. L'image de BD donnerait l'impression de se consommer sur un mode provisoirement incomplet –nécessité du récit oblige– tout en suggérant l'idée qu'il sera toujours temps, une

<sup>1</sup> B. PEETERS, "Les aventures de la page", in *Conséquences* n° 2, 1983, p. 32.

<sup>2</sup> Répétons-le encore, pour accéder au récit, la chaîne d'images doit être investie par un projet narratif déterminant une véritable mise en intrigue.

fois l'urgence herméneutique du récit apaisée, de revenir s'y arrêter pour éventuellement s'immerger dans la *contemplation haptique*. Selon certaines interprétations, la bande dessinée offrirait ainsi l'opportunité rassurante d'une maîtrise de l'image, dès lors qu'elle place celle-ci sous l'emprise du vecteur narratif. L'économie discursive du récit permet de conjurer la tentation de l'arrêt sur image, occasion d'égarement et de discohérence, et rend légitime la fuite en avant, la progression rapide.

Un tel processus est loin de n'être réservé qu'à la seule bande dessinée. Journaux ou magazines tablent aussi sur les glissements vectorisés que favorisent certains agencements d'images. Un *Paris Match*, par exemple, construit ses reportages (épopées médiatiques, grandes catastrophes, vie des stars, aventures mondaines...) sur l'organisation motivée d'une suite de photographies saturant l'espace paginal. Celles-ci appellent le lecteur à progresser rapidement pour parcourir l'intrigue que noue le récit d'information à dominante iconique.

Avec l'image animée du cinéma, de la télévision, la narrativité intrinsèque est encore plus prégnante; plusieurs articles de ce numéro l'ont bien mis en évidence. Inutile de revenir ici sur la *narratophilie* spontanée de l'image animée dès lors qu'elle organise plans et enchaînement des plans dans la durée. Tel est le propre de cette image-temps décrite par Deleuze. Tel est, plus largement, le propre de tout média «homochrome»<sup>1</sup>, leurs messages ayant une durée d'énonciation qui se confond avec la durée de réception. Dans le flux continu et vectorisé qui lui permet de *révéler* le mouvement, l'image animée est a priori ouverte à la transformation. Dans un film, «chaque nouveau plan a, en dehors même de son contenu, un caractère inattendu ; on ne pouvait jamais le pré-voir»<sup>2</sup>. Ce n'est pas le cas lorsque les images sont disposées sur les pages d'un livre, d'une revue ou d'un journal. Chacune de ces (doubles) pages est à la merci d'un *coup de regard* du spectateur, tout effet de surprise – et l'on sait combien une intrigue en dépend – risque donc d'être désamorcé : je

<sup>1</sup> Je me permets de renvoyer à ma proposition de distinguer médias *homochrones* et médias *hétérochrones*, cf. Ph. MARION, "Narratologie médiatique et médiagénie des récits" in *Recherches en communication* n° 7, 1997, pp. 61-87.

<sup>2</sup> B. PEETERS, *Case, planche, récit*, Tournai, Casterman, 1998, p. 39.

peux avoir vu telle scène décisive avant d'avoir suivi le fil narratif prévu pour m'y conduire progressivement.

Le principe de récit par multiplication d'images devrait être aussi considéré dans les grands flux qu'autorisent la culture médiatique d'aujourd'hui. Des images circulent facilement d'un média à l'autre en se faisant écho, tressant ainsi des cohérences narratives transversales : «Quotidiennement multipliée, note Marc Augé, l'image est un peu comme une mémoire sans oubli, (...) ces images disponibles et qui, mises bout à bout, composent une histoire ou une légende, constituent de puissants facteurs d'identification»<sup>1</sup>. Fresnault-Deruelle, de son côté, explique que : «l'affiche ne laisse pas de faire référence à la peinture, au cinéma, au photojournalisme (...) ou à la télévision et à ses spots dont elle offre souvent, avec ses moyens propres, des équivalents «précipités». Scènes «transies» et personnages de papier à jamais à l'arrêt renvoient ainsi (par contraste) au monde fluide des séquences publicitaires dont le plan final, et l'énergie qui s'y condense, sont relayés par ces placards de rue »<sup>2</sup>.

De leur côté, les multimédias permettent à leurs usagers d'accéder facilement à des «iconicités» multiples. Des parcours narratifs complexes peuvent ainsi se construire à travers différents genres d'images. Certains CDroms ou jeux vidéos interactifs, par exemple, transforment le spectateur d'images en personnages-narrateurs d'une histoire qu'ils tressent dans le monde iconique disponible.

Du repli sur l'image, dans sa *virginité essentielle* à sa démultiplication médiatique, de l'image irréductible à l'image transmédiatique éclatée, le dialogue avec la narrativité, dans le spectre de ses amplitudes, ne fait peut-être que commencer.

---

<sup>1</sup> M. AUGÉ, "Diana, la sainte du village mondial", in *Le Monde* du 2/09/1997.

<sup>2</sup> P. FRESNAULT-DERUELLE, *L'image placardée*, Paris, Nathan, 1997, p. 49.