

REPRÉSENTATION NARRATIVE

Il ne saurait être question ici de rendre compte des développements de la représentation narrative dans le domaine des arts visuels, soit d'adopter une perspective historique. Nous nous bornerons à produire quelques propositions de définition et à montrer que chacun de leurs éléments constitue un problème susceptible de recevoir diverses solutions. L'histoire de la représentation narrative pourrait alors être considérée comme l'inventaire de ces solutions.

Définitions

Une représentation est narrative lorsque le propos de l'artiste est de représenter un événement singulier impliquant des acteurs eux-mêmes reconnaissables comme individus et participant à l'événement d'une manière telle que celui-ci est suffisamment remarquable pour être représenté. Cette définition de la représentation narrative soulève, dans son énoncé et dans ses exclusions un ensemble de problèmes qui peuvent être utilisés comme autant de moyens d'approcher l'immense domaine des œuvres.

1. « Le propos de l'artiste est de représenter... » Certes, dans l'immense majorité des cas,

il n'est pas possible de connaître ce que l'artiste a voulu faire, mais on peut reconnaître dans l'œuvre même une intention narrative, analyser les modalités narratives de la représentation visuelle en les distinguant d'autres modalités représentatives.

2. « ... un événement singulier... » Il s'agit sans doute de l'atome narratif par excellence, le moment de transformation où tout récit se manifeste tel ; mais parler d'événements singuliers, c'est exclure de la représentation les événements répétitifs ou typiques qui, cependant, pourraient souvent être vus et lus comme singuliers. Est-ce là le naufrage d'Ulysse frappé de la foudre de Zeus ou bien seulement un naufrage en général ? Mais, même, dans ce cas, toute narrativité a-t-elle disparu ?

3. « ... impliquant des acteurs reconnaissables comme individus... » L'événement singulier est alors défini par l'interaction de figures anthropomorphes suffisamment déterminées pour être nommées (non pas un héros, mais Ulysse ; non pas un dieu, mais Hermès ; non pas un saint, mais le Baptiste ; non pas un roi, mais Louis XIV). Des acteurs « anonymes » ne peuvent-ils pas être générateurs d'un récit ? Des types, des allégories morales ou religieuses ? Mieux, encore, une collecte d'objets comme dans une nature morte ou un paysage avec ou sans figures ?

4. « ... l'événement doit lui-même être assez remarquable pour être représenté... » Quel est le critère de ce « notable » ? Ne peut-on pas penser, à l'inverse, que c'est la représentation des acteurs dans leur événement même qui les rend remarquables ? Qu'ils trouvent dans et par cette inscription leur spécificité narrative ?

5. On notera enfin un cinquième trait qui est la présupposition fondamentale de toute définition de l'art narratif : l'existence d'un savoir du spectateur qui lui permet d'interpréter et d'identifier les éléments de la représentation, figures, lieux, moments, et de les lire comme un récit. C'est par là que la représentation narrative aura une relation privilégiée au texte littéraire, qu'il soit écrit ou oral. On peut alors se demander si le « texte » ne constitue pas le référent de l'image.

Actions, moments, lieux

Toute représentation narrative met donc en jeu trois éléments fondamentaux : d'une part, les actions des acteurs du récit ; d'autre part, le temps et les moments de l'histoire racontée ; enfin, l'espace et les lieux où ces actions représentées prennent place.

Le problème remarquable que visera à résoudre diversément tout art narratif sera celui de la représentation du temps de l'histoire par ses moyens propres, la figuration des acteurs et de leurs actions et l'organisation de l'espace représenté et de ses lieux. Aussi peut-on distinguer les trois espaces que la représentation narrative implique nécessairement, bien qu'ils puissent être souvent confondus dans l'œuvre même, chacun de ces espaces ayant ses exigences

propres quant à la construction de la représentation :

1. L'espace de représentation d'abord, le support et la surface d'inscription du récit (pierre, bois, toile, etc.), qui requiert un traitement spécifique et des instruments appropriés. D'où un ensemble de choix possibles qui retentissent nécessairement sur l'organisation du récit représenté.

2. L'espace représenté ensuite, le milieu dans lequel sont situées les figures narratives et leurs actions, et qui implique toujours, quoique de manière très différente, une représentation de la troisième dimension. Le problème essentiel de la représentation de l'espace dans l'espace de représentation est celui de son articulation quant aux divers lieux que la représentation des actions figurées y détermine. L'espace sera-t-il simple juxtaposition ou agglomérat de ces lieux à la mesure des épisodes successifs ou simultanés de l'histoire racontée ? Sera-t-il leur hiérarchie selon leur importance dans le récit ? Quels seront dès lors les principes de cette hiérarchie ? Ou bien l'espace représenté sera-t-il à la fois isotrope et isotopie, homogène et unitaire, décor et sol scénique du récit, dont le réquisit quant à l'histoire sera la représentation d'un seul de ses moments ?

3. L'espace de visibilité, enfin, celui à partir duquel est vue la représentation et dans lequel se trouve situé le spectateur. Peut-on penser une représentation narrative qui resterait invisible ? Même dans le tombeau égyptien rigoureusement scellé, la figure du mort ne définit-elle pas un espace de visibilité à partir duquel le récit de ses exploits sur les murs est contemplé ? Le problème essentiel que soulève l'espace de visibilité est, là encore, celui de son articulation : a-t-on affaire à un espace dynamique impliquant un déplacement du spectateur face à la représentation, et, dès lors, celle-ci ne se constitue-t-elle pas d'une série de scènes ou de séquences narratives destinées à être vues successivement ? Ou bien l'espace de visibilité se définira-t-il comme statique, impliquant l'immobilisation du spectateur en un lieu d'où son regard embrassera la totalité du récit représenté mais où, du même coup, celui-ci se réduira à la simultanéité des actions dans un seul moment ?

La distinction de ces trois espaces ne signifie nullement leur autonomie. Les diverses propositions qu'ils présentent et les choix qu'ils requièrent sont en interaction complexe.

Le sujet de l'action : identification

Si le problème fondamental que vise à résoudre tout art narratif est la mise en espace (quelle que soit la nature de cet espace) de la diachronie inhérente au récit, la succession liée de ses séquences temporelles, il lui faudra d'abord s'assurer de la constitution d'un sujet de l'action, de son individualisation, pour pouvoir visuellement définir son rapport à l'action. Il est à remarquer que la simple délimitation d'une ou de plusieurs figures anthropomorphes est insuffisante à produire l'effet de

Le déplacement du spectateur devant les parois peintes opère la mise en scène visuelle du récit, dont un personnage récurrent dans chaque représentation est le héros. Episodes de « L'Odyssée » (50-40 av. J.-C.). Bibliothèque du Vatican, Rome (Alinari-Giraudon).



reconnaissance qui ne fait qu'un avec la représentation même ; comment rendre présent le dieu, le héros, le roi, personnages de telle légende, de tel mythe ? Un des procédés les plus courants consistera à associer à la figure un élément qui la signifie dans son individualité en permettant la production de son nom. S'il est dans l'image un élément qui vaut pour un signe, c'est bien l'attribut de la figure. Sa fonction est simple - permettre la nomination de la figure et la constituer en sujet narratif -, mais le mécanisme qui assure cette opération est complexe. Prenons pour exemple la peau de lion d'Héraklès. On remarquera que cet attribut est un élément extrait de l'histoire d'Héraklès et dont la représentation renvoie à une séquence singulière de cette histoire : l'épisode du lion de Némée. Mais l'abstraction de l'élément narratif hors de l'épisode le transforme en signe valant pour l'ensemble de l'histoire, dont le personnage qui le porte est le sujet. La partie vaut ici pour le tout. Elle l'indique et le condense. Dès lors, elle fonctionnera comme prédicat particulier du personnage équivalent à son nom propre. Naturellement, une telle procédure d'identification et de nomination par l'attribut implique que le spectateur détienne le savoir de l'histoire d'Héraklès pour que le signe « peau de lion » associé au personnage fonctionne comme signal déclencheur d'une remémoration de l'histoire.

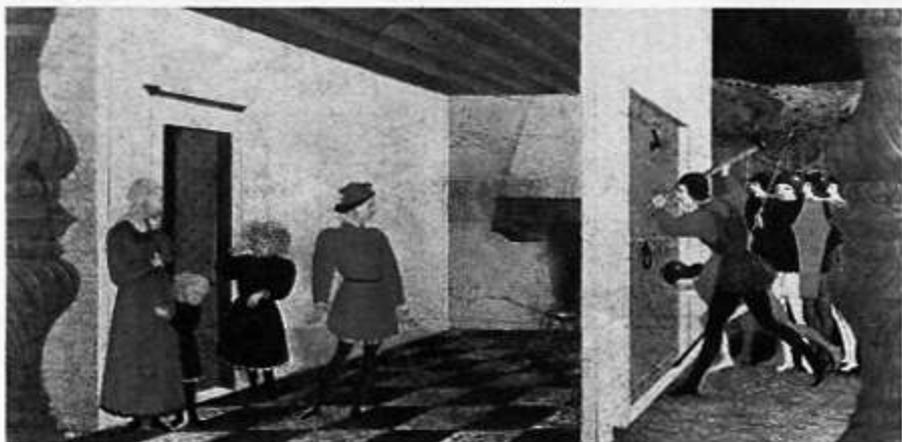
Un autre procédé d'identification et d'individualisation consistera à écrire le nom du personnage à côté de la figure, procédé direct, mais qui suppose le savoir lire du spectateur. De plus, la présence de l'inscription provoquera nécessairement une transformation de la surface sur laquelle le nom est écrit.

Ces procédés externes d'individualisation pourront être conjugués à ou substitués par des procédures internes relevant de la délimitation de la figure, de son apparence physique, dont un détail caractéristique sera mis en valeur, l'œil unique du Cyclope, la bosse de Thersite, la jambe torse d'Hephaistos..., ou encore de l'expression corporelle de l'état psychologique (émotions, passions) spécifique caractérisant l'action accomplie par la figure. Toutefois, si la caractérisation psychologique de la figure et de son action est un puissant facteur d'individualisation - certains théoriciens et peintres classiques iront jusqu'à la comparer à une écriture -, elle ne saurait à elle seule permettre l'identification et la nomination du sujet de l'action puisqu'un tableau peut fort bien donner lieu à un récit au sens que nous avons initialement donné à ce terme sans aucune référence dépendant à un récit antérieur. C'est alors le spectateur qui, lisant le tableau, en produit le récit. Ainsi, *L'Homme tué par un serpent* de Poussin ou *Le fils puni de Greuze*.

La mise en espace du temps figuratif

L'individualisation des figures narratives dans la représentation et leur constitution en sujets d'action se trouvent directement liées à

Paolo Ucello : « La Profanation de l'hostie ». Galerie nationale des Marches, Urbino. L'espace de chaque scène de la prédelle, isolée par son cadre, est construit géométriquement comme un cube dont un des côtés serait transparent. Le spectateur lit la représentation narrative dans l'unicité de chaque moment successif de l'histoire (Lauros-Giraudon).



la représentation de l'espace et à l'articulation du temps narratif dans cet espace par des moyens visuels. En effet, dès l'instant où une figure se trouve individualisée, cette individualisation génère un lieu spécifique qui vaut pour la séquence particulière de l'histoire racontée. Autrement dit, se posera au peintre ou au sculpteur le problème de l'unicité de l'espace représenté à la mesure, de l'unicité de l'action visuellement racontée. Dès lors, peut-il faire revenir plusieurs fois le même personnage, dans le même espace représenté, sur la même scène ? Or son retour en plusieurs lieux semble nécessaire pour que le peintre ou le sculpteur puisse donner à voir les moments successifs de l'histoire qu'il se propose de raconter : c'est bien cette suite de séquences qui constitue l'essence de la manifestation narrative.

Le problème qui se posera dès l'Antiquité à l'artiste narrateur consistera à trouver les moyens d'articuler le récit qu'il vise à représenter aux exigences du médium qui est le sien, l'espace visuel. Comment représenter du temps - et une suite d'actions d'un même acteur dans le temps - avec de l'espace ? Voilà le principe de distinction entre deux grandes méthodes de représentation narrative, celle dite cyclique et celle dite monoscénique.

Dans la première, une suite d'espaces de représentation sera donnée à voir successivement au spectateur : dans chacun d'entre eux, sera représenté un espace comme lieu des mêmes acteurs dans un même moment, mais la succession des représentations permettra au spectateur de voir et de lire l'histoire racontée de son début à sa fin. Ainsi les rouleaux de papyrus illustrés en Égypte ou en Grèce ou les premières Bibles illustrées. La lecture du texte écrit est scandée par des représentations narratives discontinues, chacune représentant une « scène » particulière du récit où les mêmes figures réapparaissent dans des lieux et des moments successifs. On peut rattacher à cette méthode de représentation narrative des « cycles » d'œuvres de peinture « classiques » ou « baroques », par exemple les peintures de Rubens de l'histoire de Marie de Médicis ou les tapisseries de Le Brun dites de l'histoire du roi Louis XIV, ou encore l'histoire de Moïse peinte par Poussin. Toutefois, la lecture par le spectateur de telles histoires implique la réunion de l'ensemble de ces représentations dans le même espace de représentabilité. C'est donc le déplacement du spectateur devant les toiles ou les tapisseries qui génère le récit de l'histoire dans ses moments les plus significatifs.

Une formule intéressante de compromis mais est-ce à proprement parler un compromis ? - entre les méthodes cyclique et monoscénique, que l'on trouve aussi bien dans les bas-reliefs ou les peintures hellénistiques ou romaines que dans celles de la Renaissance, consiste à représenter un espace unique, par exemple un paysage continu dans lequel prennent place les séquences de l'histoire où revient successivement le même personnage. Un bel exemple en serait la frise peinte à fresque dans une maison romaine racontant l'histoire

d'Ulysse (musée du Vatican), ou encore la fameuse prédelle de la profanation de l'hostie d'Ucello au musée d'Urbino. Dans le premier cas, jamais le spectateur ne perçoit la totalité de la frise d'un seul regard, mais il se déplace en face d'elle et contemple chaque scène séparément, cependant que des piliers d'encadrement peints dans la fresque, par l'organisation perspective de leur construction, à la fois orientent le mouvement du spectateur et scandent ses arrêts. Dans le second cas, de même, Ucello découpe la continuité du paysage du fond par de petits éléments décoratifs appartenant au cadre de la représentation et délimite par là les scènes de l'histoire qu'il raconte en les donnant à voir comme des scènes autonomes.

La fonction du spectateur et le dispositif perspectif

On notera, dans tous les cas, la fonction décisive du spectateur dans la constitution de la représentation narrative : c'est sa position statique ou dynamique dans l'espace de visibilité qui produit dans le temps l'histoire racontée dans l'espace et par les moyens propres à l'espace. Son regard guidé par l'organisation de l'œuvre et ses contraintes développe l'image en une succession continue de séquences cependant autonomes. Cette fonction spectaculaire du regard atteint à une sorte de paradoxe dans la représentation narrative « monoscénique » qui accumule toutes les contraintes spécifiques de la représentation pour, semble-t-il, rendre impossible la mise en image du récit. Le peintre est, en effet, pris dans un système de représentation qui opère le recouvrement parfait et total de l'espace de représentation et de l'espace représenté. Il n'y a du tableau qu'un seul espace dans sa surface, espace rigoureusement homogène d'une profondeur illusoire construite selon les lois et les règles de la perspective. Placé au point de vue du dispositif perspectif, le spectateur immobile ne reçoit et ne peut contempler qu'un moment du récit que le peintre met en scène. Or, comment raconter une histoire lorsque les exigences formelles et structurales de l'œuvre de peinture en réduisent la représentation à un seul instant ? Et cependant la peinture d'histoire est alors posée comme le genre le plus prestigieux, le plus noble de la peinture.

Nous avons évoqué la fonction décisive du spectateur dans la production du récit iconique. Or le spectateur, dans la peinture d'histoire classique, se trouve structurellement inclus dans le dispositif perspectif qui règle toute représentation picturale. Il s'y trouve inclus comme point de vue, et l'on sait que la position de ce point dans sa relation à l'écran représentatif et au point de fuite détermine toute la construction de l'espace représenté. D'où une première proposition d'une « théorie » de la représentation narrative : la perspective est la structure formelle de la représentation à la fois comme production des apparences peintes et comme leur réception par l'œil contemplateur. Elle est la métaphore de l'appareil du discours dans le domaine iconique.

Théorie du récit et instant représenté

Or la théorie du discours a montré que le récit est caractérisé par un mode spécifique d'énonciation consistant à en exclure les marques dans l'énoncé : le récit est un discours à narrateur absent. Les événements de l'histoire semblent se raconter eux-mêmes dans le récit sans renvoyer à l'acte producteur du récit.

Si donc le dispositif perspectif est, dans le domaine visuel, la métaphore de l'appareil énonciatif et si le récit ne se constitue que de dénier l'appareil d'énonciation dans les énoncés narratifs, dès lors le dispositif perspectif rend possible l'inscription du récit iconique, mais celui-ci neutralise sa propre condition d'inscription. Le dispositif perspectif est posé comme donnant au récit sa scène et son décor, l'espace où l'événement raconté est donné à voir, mais il est dissimulé par la figuration narrative.

Dans l'histoire, les événements semblent se raconter eux-mêmes, en ce sens que le narrateur n'est plus présent dans le récit. Mais dans le



Nicolas Poussin : « Les Israélites recueillant la manne dans le désert », musée du Louvre, Paris. Tout en donnant à voir un seul moment de l'histoire (la chute de la manne), le peintre classique propose à la lecture du spectateur immobile les séquences du récit comme les circonstances simultanées de ce moment (Giraudon).

récit iconique cadré par le dispositif représentatif sur la scène unitaire de l'espace représenté, non seulement le narrateur est absent, mais encore la suite des événements et des actions est réduite à l'instant de leur simultanéité. « Un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses et représente successivement telle action qu'il lui plaît ; mais le peintre n'a qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer sur une toile... », explique Le Brun dans sa conférence de 1667 sur *La Manne* de Poussin. La peinture narrative opère donc une dénégation encore plus profonde que celle que démontre la théorie du discours à propos du récit, puisqu'elle vise à dénier à la fois l'appareil ou le dispositif de la représentation (il n'y a pas de narrateur) et la diachronie narrative (il ne peut être représenté qu'un seul instant).

Mais comment raconter une histoire dans et par la représentation d'un seul instant de cette action ? Une action et sur ce point les théoriciens de la peinture d'histoire rejoignent ceux du théâtre et de sa pratique peut être une sans être simple, complexe sans être multiple. Très précisément, l'unique instant représenté est une totalité d'actions simultanées, hiérarchisées par un centre organisateur qui leur donne leur intelligibilité et leur nécessité : en bref, non pas récit mais modèle a-chronique d'intelligibilité, graphe iconique a-temporel. Le terme « graphe » n'est pas ici simple métaphore. Le récit iconique est texte iconique : « En parlant de peinture, Poussin dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître dehors ce qu'on a dans l'esprit. » La disposition des figures humaines dans l'espace représenté est l'écriture du récit dans cet espace selon les contraintes qui résultent du principe de l'unique instant représenté. Les relations entre elles sont comme les énoncés qui articulent cette écriture. Ainsi se trouve énoncée la théorie des affects, partie essentielle de la théorie de la lecture-vision du tableau narratif, car c'est par ces affects figuratifs et leurs effets sur l'esprit et l'âme du spectateur que celui-ci se raconte l'histoire dont le tableau ne lui donne à voir qu'un moment.

Visibilité figurative et lisibilité narrative

Il nous resterait à étudier plus formellement, en termes de procès de transformation, la

manière dont le tableau d'histoire effectue l'articulation de la disposition des figures à la structure de l'espace représenté ; comment les figures narratives déterminent cet espace déjà produit par le dispositif, en définissent les lieux comme significatifs par les signes expressifs qu'elles portent, tandis que l'espace représenté fournit à ces signes leur scène, leur décor, leur surface d'inscription, le moyen spatial de leur écriture.

Si toute représentation vise à se représenter (modalité de production) dans ce qu'elle représente (produit), si sa dimension transitive (représenter quelque chose) est inséparable de sa dimension réflexive (se représenter), toute représentation n'est rien d'autre que le produit d'un procès d'autoproduction, mais ce procès doit être effacé pour permettre à sa fonction transitive d'opérer. La représentation narrative est à la fois l'application dans le domaine visuel et spatial de la forme la plus générale des systèmes représentatifs et sa matrice générative.

L. M.

Bibliographie

- E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I et II, Gallimard, 1966 et 1974 / A. BLUNT, *The Paintings of Poussin*, 3 vol., Phaidon, Londres / ÉCOLE DE TARTU, *Travaux sur les systèmes de signes*, Y. M. Lotman et B. A. Ouspenski dir., éd. Complexe, Bruxelles, 1976 / FELIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, Pierre Cailler, Genève, 1947 / P. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu*, Gallimard, 1967 / M. A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement : An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, University Press, Chicago, 1951 / L. MARIN, *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977 / « Narration in Ancient Art : A Symposium », in *American Journal of Archaeology*, vol. LXI, janv. 1957 / E. PANOPSKY, *Essais d'icologie*, trad. B. Teyssède, Gallimard, 1969 / K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex : A Study of the Origin and Method of Text Illustrations*, University Press, Princeton, 1947.

Corrélat

© ESPACE (esthétique), FIGURATIF (ART), ICONOLOGIE, ŒUVRE D'ART, PEINTURE, PERSPECTIVE, SCULPTURE (l'espace sculptural), SÉMIOLOGIE DE L'ART.