

Introduction

Manières de dire, matières à raconter

« Et maintenant, libre à toi d'aller raconter, si tu le peux,
que tu m'as vue sans voile ! »
Ovide ¹

On peut souhaiter que chacun contribue par plaisir ou par nécessité à la narration du monde, et cherche éventuellement à l'expliquer par des récits selon son point de vue ou son intérêt... Le récit c'est encore et toujours pour certains l'énoncé oral ou écrit d'un ou plusieurs événements, vrais ou imaginaires, et on peut alors penser comme Lévinas qu'il ordonne la dramaturgie de la vie : « L'essentiel du temps consiste à être un drame, une multitude d'actes où l'acte suivant dénoue le premier ². » Mais aujourd'hui, le récit peut aussi se définir en termes d'interactions entre des événements décrits par des mots, des images et des signes de toutes sortes. Ses formes et ses fonctions semblent infiniment variables, et parfois confuses à notre époque où les modes de communication, devenus industriels, véhiculent en temps réel des informations pléthoriques sur tous types de supports, sous la forme de récits fragmentaires infiniment recomposables.

Lorsqu'il est question du récit dans la création artistique, il s'agit de comprendre comment la narration qui s'instaure entre réel et fiction à travers l'expérience d'une œuvre peut changer la vie. La narrativité en art est consubstantielle à une pensée des mondes possibles ³ et parfois aux tentatives d'imaginer des futurs inimaginables (science-fiction) ⁴. Un désir de récit est aujourd'hui très présent non seulement dans la peinture, la photographie, le cinéma, la vidéo et tous les médiums récents issus de leurs croisements, mais il est

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, « Actéon », Livre III, 192, trad. J. Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 94.

2. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1961, p. 317.

3. « Qu'est-ce qu'un monde possible ? Une sorte de récit complet, répond le logicien. Comme lui, on peut partir de propositions fictionnelles pour s'interroger sur le monde qu'elles présupposent : on peut aussi considérer directement les mondes entiers (les diégèses) qui instaurent la fiction comme pensée par mondes possibles », Dominique Chateau, *Théorie de la fiction. Mondes possibles et logique narrative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », série « Retina », 2015, quatrième de couverture.

4. Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction* (2005), Paris, Max Milo, 2008.

également perceptible à travers un renouveau des pratiques performatives (*reenactment*, théâtre-performance, tableaux vivants...). Théoriciens et artistes sont donc associés ici en une réflexion transdisciplinaire pour analyser l'inventivité actuelle en matière de moyens narratifs. Mais avant d'envisager plus particulièrement ce qui caractérise le récit en art en ce début de XXI^e siècle, en le plaçant sous le signe de l'interférence, quelques points généraux constituant l'arrière-plan historique, esthétique et socioculturel de cette problématique sont à rappeler.

Art narratif et récit

Pouvoir

Le récit concerne toutes les formes de langage et tous les espaces de médiation. Il engage ainsi avant tout le médium utilisé ; ce dernier détermine en effet la structure de l'interface culturelle entre un domaine qui fournit des données (images, documents, signes, faits, événements...) et le public auquel elles sont adressées. Le choix du médium influence chaque lecteur/spectateur/auditeur dans la manière de penser ces données. Par rapport à l'ancienneté de ces phénomènes, Louis Marin disait notamment à propos du récit historique écrit que celui-ci

est un *piège*, le discours que tient la force pour dire qu'elle est la vérité. Qui est le piégeur ? Le narrateur dont le récit dénie la présence. Qui est le piégé ? Le lecteur qui croit entendre les événements se raconter à la faveur de cette absence et qui écoute de cette voix inaudible la sentence de la vérité : histoire. Ainsi Racine, historiographe de Louis XIV. Connivence entre celui qui écrit l'histoire et celui qui la fait, échange de pouvoirs, le récit est le produit d'une application du pouvoir politique sur une écriture ; l'histoire, celui d'une application du pouvoir narratif sur une politique ⁵.

Si le pouvoir du récit oral ou écrit est une constante dans l'histoire, Paul Ricœur en arrivait à formuler au début des années 2000 une inquiétude, concernant la possible *disparition* de la distinction entre récit historique (prétention à la vérité) et récit fictionnel (adhésion volontaire à une prééminence de l'imaginaire) ⁶, qui semble maintenant plus concrète que jamais. Ainsi, poser la question du récit dans un champ médiatique élargi devient d'autant plus complexe que la difficulté quotidienne de distinguer les « vrais faits » des faits inventés n'est pas nouvelle. Aujourd'hui, les médias relaient toutes sortes de récits documentaires et/ou imaginaires, et notamment par le *brand storytelling* et autres formes de *storytelling* ; ce dernier, « machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits » – véritable arme de guerre socio-économique du capitalisme tardif, dirait Jameson –, est

5. Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1978, quatrième de couverture ; Katrin Gattinger, *infra*, p. 261-277.

6. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 311.

au service d'un « incroyable hold-up sur l'imagination ⁷ », écrit Christian Salmon. Dans ce « nouvel espace du discours, vecteur du "nouvel ordre narratif" » se confrontent

des discours contradictoires : les récits du pouvoir se heurtent à des récits de résistance et doivent passer l'épreuve de leur crédibilité. [...] [Ainsi] c'est l'apparition d'une même raison régulatrice qui consiste à réduire et à contrôler, par le *storytelling* et les machines de fiction, les conduites individuelles ⁸.

Lorsque le récit s'applique à des marchandises que l'on cherche à *valoriser* dans notre système économique, les sociologues Luc Boltanski et Arnaud Esquerre pensent que l'on peut décrire une chose selon deux types de langage : d'une part celui de l'*analyse* (propriétés distinctes) et d'autre part celui de la *narration* (mettant en jeu des événements et/ou des personnes). Cette seconde forme de présentation est aujourd'hui un moteur puissant pour une économie en mutation. « Si une chose est présentée par une narration, une tension se crée entre quelque chose d'incommensurable, cette narration qui n'est pas hiérarchiquement située par rapport à d'autres narrations, et les prix différents des choses qui, eux, les organisent hiérarchiquement ⁹. »

Si la narration est un moyen d'instaurer arbitrairement une valeur à une chose dans une société, la question demeure complexe et aléatoire même lorsque les moyens narratifs concernent la transmission de connaissances scientifiquement avérées par l'image et par le texte. La plupart des médiations doit en effet faire passer maintenant de la base de données au récit. Dans l'élaboration d'une histoire, si l'image sert encore de preuve à un énoncé scientifique, elle a le plus souvent besoin en retour d'une explication ou d'une légende pour être comprise et vérifiable... Claire Lissalde, s'appuyant sur les recherches de Lev Manovitch ¹⁰, écrit ainsi que :

La base de données est la figure organisatrice de notre époque numérique. Elle a une dimension purement horizontale de stockage d'informations mises à disposition, sans hiérarchie ni finalité. La construction de récit commence quand on opère une sélection dans cette base de données. On sépare, on trie, on choisit, on copie-colle... on passe de la donnée à l'ordonné, à l'objet narratif conçu en vue d'une certaine interaction avec son public ¹¹.

7. Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, quatrième de couverture : « Le marketing s'appuie plus sur l'histoire des marques que sur leur image, les managers doivent raconter des histoires pour motiver les salariés, les militaires en Irak s'entraînent sur des jeux vidéo conçus à Hollywood et les *spin doctors* construisent la vie politique comme un récit. »

8. *Ibid.*, p. 223-225. Anna Guilló, *infra*, p. 217-231.

9. Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017, p. 155.

10. Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

11. Claire Lissalde, « Science et littérature : mélange des genres », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 7 décembre 2016, consulté le 2 janvier 2017. URL : <http://aes.revues.org/888> ; DOI : 10.4000/aes.888.

Dans ce contexte diversifié de médiation et de production pléthorique de discours ou de récits parfois difficiles à identifier, aussi bien dans leur relation à la vérité que dans le rôle qu'ils jouent par rapport au pouvoir sociopolitique ou économique, il est évident que l'interférence permanente texte / image / objet influence l'art narratif. Les œuvres fictionnelles accueillent actuellement de nombreux documents récoltés de tous côtés, écrits ou iconiques, scientifiques ou littéraires, transposés ou pas, qui témoignent de faits réels ou pas, vérifiables ou non... Ces constats sous-tendent la réflexion menée ici par les auteurs sur la fonction critique de la narration en art et sur la manière dont les artistes contemporains utilisent diverses formes de récit *dans* ou *par rapport* à leurs œuvres.

Intrigue / *historia*

Dans le contexte des années 1960, alors que se mettent en place les industries médiatiques et communicationnelles qui sont aujourd'hui omnipotentes, les structures de l'intrigue et du récit sont déjà analysées dans le champ de la narratologie en termes esthétiques et politiques. Pour les auteurs de la revue *Tel Quel* qui inventent la notion d'intertextualité – Barthes, Derrida, Genette, Kristeva, Todorov... –, tout texte est à la jonction de plusieurs textes (*texere* = tisser) dont il est à la fois la relecture et l'accentuation (l'interaction textuelle)¹². La plupart des représentations collectives humaines sont fondées sur des récits et leurs interactions ; dans sa *Théorie du récit* du début des années 1970, Jean-Pierre Faye mettait ainsi à nu « les conditions de la production et de la circulation des récits, et leur pouvoir propre » en utilisant ce qu'il nomme le *surrécit* – ou « récit des récits¹³ ». L'auteur s'intéressait aux histoires produites par les régimes totalitaires italien et allemand dans l'entre-deux-guerres, et il définissait le *surrécit* comme processus de connaissance « qui prend en compte les “fragments de récit” et les désarticule, tout en les réarticulant sur un autre niveau¹⁴ », en une sorte de méta-langage.

Certes, lorsqu'elles s'appliquent à l'œuvre d'art, les notions d'histoire, de narration et de récit sont souvent assimilées l'une à l'autre, mais les auteurs de cet ouvrage, qu'ils soient artistes ou théoriciens, distinguent toujours l'analyse des structures plastiques narratives de celle du récit discursif. C'est plutôt une affaire de *matières* mises en jeu ; la narrativité concerne en effet la manière d'agencer images ou autres éléments signifiants (la matière) pour construire ce que dit ou « raconte » une œuvre, que ses constituants soient de même nature et qualité ou pas, qu'ils soient mis en mouvement (cinéma, vidéo...) ou pas. Certes, les théories actuelles de la narrativité en art sont issues de l'analyse structurale conduite

12. Le dialogisme bakhtinien est à l'origine de l'intertextualité, et l'étude des phénomènes intermédiatiques s'est ensuite développée par élargissement progressif du champ de l'intertextualité. Walter Moser développe maintenant la notion d'*interartialité* en la distinguant de l'*intermédiarité* (voir Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédiarité », in *Intermédiarité et socialité*, sous la direction de Marion Froger, Jürgen E. Müller, Münster, Nodus, 2006). Eddie Panier, *infra*, p. 135-149.

13. Jean-Pierre Faye, *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 11.

14. *Ibid*, p. 27.

au XX^e siècle sur les mécanismes de l'intrigue littéraire ; mais la définition classique qui liait autrefois l'intrigue et la représentation de l'événement à la description linéaire de l'*action progressant vers une fin* reste encore transférable de la littérature aux arts visuels, du moins tant que l'œuvre respecte

le schème de la représentation de l'action (*mimêsis praxêos*) que l'Occident hérite de la *Poétique*, taillé d'abord à la mesure de la tragédie, [qui] a eu tôt fait de s'imposer comme patron de tout récit, en particulier sous ces deux rapports : pour être reçue l'action représentée doit être conduite jusqu'à sa fin (*mimêsis praxêos spoudaias kai teleias*) et trouver en nous l'écho d'une connivence de toujours : nous qui sommes agents et patients dans l'ordinaire de nos jours sommes préparés à reconnaître, agrandie et stylisée par le poète ou le peintre, l'action du héros (*spoudaios*)¹⁵.

Ce schème fonctionne selon une grande diversité de moyens plastiques qui déterminent la syntaxe d'une image ou d'un tableau. Un seul exemple, ancien : *La tuile* (ou *Les joueuses de dés*, Laurent de La Hyre, 1630) n'est pas un polyptique ; mais dans cette allégorie de la toute-puissance du hasard, l'artiste exprime l'*historia* en peignant l'action à son instant prégnant ou fécond, selon les termes de Lessing¹⁶. La Hyre présente trois femmes dénudées qui jouent aux dés devant un bâtiment, mais elles ne savent pas que celle qui vient de gagner la partie va recevoir sur la tête une tuile qui s'est décrochée de la toiture. Le spectateur le sait... ; face à un tel énoncé pictural, il anticipe, il voit et il prévoit *simultanément*, ce qui crée une tension dramatique (un suspens)¹⁷. Autrement dit, le schème énoncé plus haut est implicitement respecté, mais l'origine et la fin de l'intrigue restent subordonnées à l'imagination de chacun. Le *mutisme* du tableau est relayé par un récit possible ; l'*historia* donnée d'un bloc par La Hyre se déploie dans un espace-temps sans durée, où l'auteur et le spectateur sont complices. Le récit s'élabore ici selon un décryptage de signes et d'indices, et ceci renvoie notamment aux études en sémiotique et en sémiologie (Saussure, Panofsky, Francastel, Damisch, Marin, Barthes, Walton, etc.).

Concernant la relation entre le tabulaire et le linéaire dans la construction narrative¹⁸, les avant-gardes artistiques ont conféré au début du XX^e siècle une autonomie à la narration

15. Michel Guérin, *infra*, p. 55.

16. « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit », Gotthold Lessing, *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 1990, p. 120. La notion d'instant prégnant (ou fécond) a été transférée à la photographie (l'instant décisif) : « la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part, de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait », Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (Paris, Tériade-Verve, 1952), Göttingen, Steidl, coll. « Steidl luxe », 2014.

17. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

18. Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 24, 1976, Paris, Seuil, p. 7-23. Bruno Goosse, *infra*, p. 161-175.

picturale en la dégageant de l'*historia*. Dans la création, le changement de perception de l'espace-temps est tel qu'Adorno constate en 1958 qu'il semble devenu impossible de raconter : « Alors que la forme du roman exige la narration [...] raconter quelque chose, c'est avoir quelque chose de particulier à dire, et c'est justement ce qu'interdit le monde quadrillé, la standardisation et la répétition éternelle ¹⁹. » Cependant, dans *L'Art et les arts* (1966), le philosophe revient sur ce recul du *contenu narratif* des œuvres constatant qu'une « tendance à l'effrangement » entre les arts (peinture / musique notamment) propose de nouvelles possibilités narratives aux artistes ²⁰. Adorno ne parle pas d'intermédialité, mais la relation entre récit et narration dans l'art est devenue problématique et contextuelle au XX^e siècle. Rappelons qu'à rebours, Fredric Jameson, après avoir élargi son champ d'études de la littérature aux autres formes de langage (cinéma, vidéo...) et à l'œuvre d'art en général ²¹, a analysé, entre marxisme et structuralisme, le *repli* de l'œuvre sur le texte qui s'est opéré dans la seconde moitié du XX^e siècle :

Ce n'est pas, bien sûr, un hasard si aujourd'hui, [...] l'ancien langage de « l'œuvre » – œuvre d'art, chef-d'œuvre – se soit vu partout largement remplacé par le langage assez différent du « texte », des textes et de la textualité – un langage dont est stratégiquement exclue la réalisation de la forme organique ou monumentale. Aujourd'hui tout peut être un texte, en ce sens (la vie quotidienne, le corps, les représentations politiques), tandis que les objets qui étaient autrefois des « œuvres » sont désormais susceptibles d'être relus comme d'immenses ensembles ou systèmes de textes de diverses sortes, superposés les uns aux autres au moyen de diverses intertextualités, de successions de fragments, ou, là encore, de pur processus (désormais désigné sous le nom de production textuelle ou de textualisation). De ce fait, l'œuvre d'art autonome – de pair avec le vieux sujet ou moi autonome – semble s'être évanouie ou volatilisée ²².

Médiums interactifs : manières de dire, dire les manières

Certes, la technique du *cut-up* fondait déjà le récit littéraire sur une alliance du tabulaire et du linéaire, et sur la discontinuité maintenue entre des phrases *ready-made* et disparates ; mais c'est surtout dans *The third mind* (vers 1965), œuvre tabulaire / linéaire conçue par Burroughs et Gysin comme grille distributive de documents, photographies, dessins et textes, que se concrétise ce type d'interférences narratives texte / image / signe. Dans les années 1960, l'analyse structurale du texte littéraire influence la construction

19. Theodor W. Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2009, p. 37-38.

20. Theodor W. Adorno, *L'Art et les Arts* [1966], Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts & esthétique », 2002, p. 45.

21. Avant de développer sa pensée critique du postmodernisme, Jameson a montré comment l'Histoire (le grand Récit) tend à jouer un rôle central dans l'interprétation de la lecture (acte de consommation) et de l'écriture (acte de production) des textes littéraires ; *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* (1981), Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012.

22. Fredric Jameson, « Le Surréalisme sans l'inconscient », *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, ENSBA, 2011, p. 134-135.

narrative du tableau, particulièrement dans la figuration narrative en France, mais aussi en général dans toutes les pratiques combinatoires. Barthes écrit que le récit

c'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation ²³.

Barthes considère ici le cycle de la vie de sainte Ursule (c. 1490-1495), qui comporte neuf grandes toiles, selon un mode séquentiel, dans un paradigme où figurent également le cinéma et la BD. L'interférence entre ce qu'énonce un tableau, un document, une suite d'images, un mot, une phrase, un texte, etc., conduit à penser l'art narratif selon une terminologie où dominent l'entre, le multiple, le disparate et le composite – entre-image, intertexte, inter et multi-média, entretemps, interstice, etc. – ; le rôle du créateur consiste alors à établir une cohésion séquentielle entre éléments autonomes tributaires de médiums différents.

« Le concept de médium en art a été théorisé au début du XX^e siècle pour révéler l'essence particulière d'un art en examinant les ressources de sa matérialisation. [...] D'abord matière, le médium est la transcendance d'un matériau d'origine et son exploitation artistique ²⁴ », écrit Pascal Krajewski. Les artistes utilisent chaque médium avec ses possibilités narratives spécifiques, mais l'émergence d'un grand nombre de nouveaux médiums depuis le début du XX^e siècle, liée à l'accélération de l'inventivité techno-scientifique – du cinéma à la vidéo, des arts numériques au jeu vidéo –, a sans cesse favorisé l'émergence de formes narratives transversales et inédites. Cet imaginaire diversifié qui nourrit aujourd'hui la grande inventivité des processus narratifs, se fonde sur ce que Michel Guérin nomme ici la *médialisation*, c'est-à-dire sur « une prise de conscience achevée [...] que la pensée, qu'elle soit plastique ou logique, est originairement *fléchie* par son médium ²⁵ ».

Selon ce principe combinatoire généralisé, qui autorise de faciles transgressions des limites entre tableau, sculpture, installation, performance..., n'importe quelle œuvre peut être narrativement configurée de façon singulière, et potentiellement perçue comme rébus intermodal. John Cage comparait dès 1961 une *combine painting* de Rauschenberg à « plusieurs postes de télévision allumés simultanément, et tous branchés sur des programmes

23. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 7.

24. Pascal Krajewski « Le médium de l'art », *Appareil*, n° 17, « Art et médium », 2016, L'auteur écrit qu'il y a « peut-être deux façons d'approcher un médium : tenter d'en définir le propre, mettre en lumière son ossature, exalter sa «pureté» ; ou observer ses moyens d'extension non catastrophiques (de sorte qu'il se survive malgré tout), mettre sa gestique au premier plan, célébrer son «exubérance» ». <http://appareil.revues.org/2281>, consulté le 12 août 2016.

25. *Infra*, p. 60.

différents ²⁶ ». Et à propos de Rauschenberg et de processus interactifs, on se souvient également que dans *Orion aveugle* (1970) ²⁷, Claude Simon a rythmé son roman à partir de la description d'objets et d'images vus dans deux *combine paintings* (*Charlene*, 1954 et *Canyon*, 1959). Linéaire / tabulaire : « Si la description [des événements] préserve la stratification des plans, il revient au récit de les entrelacer. [...] Il en est ici du rapport entre structure et événement comme du rapport entre durées étagées. Toute stratification peut ainsi être médiatisée narrativement ²⁸ », écrit Ricœur. Et globalement, l'interférence entre images, textes et objets sert encore un art narratif ouvert et parfois participatif, qui se fonde sur l'intrusion, le montage, le déplacement, l'attirance des contraires, le choc du dissemblable, la métalepse ²⁹, la permutation... L'interférence met en jeu l'alternance, la répétition, l'éclatement, l'entrelacs, l'irruption, la disruption ³⁰, et permet d'énoncer de nouvelles cohérences dans de nouvelles suites temporelles sans se soucier de la pureté du médium... Entre art et vie, entre fait et fiction, d'un médium à l'autre opérant simultanément, chacun invente un récit en s'appropriant individuellement les choses, loin du *storytelling* autoritaire.

Hermès, Aphrodite et la complexité

Sortie du textualisme

Le linguiste William Mackey définissait l'interférence comme « l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre ³¹ », et il employait souvent le terme d'irruption pour qualifier les phénomènes d'interférences

26. John Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste, et ses œuvres » (1961), *Silence*, Genève, Héros-Limite, 2003, p. 116.

27. Claude Simon, *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970. *Orion aveugle* constitue les quatre-vingt-six premières pages des *Corps conducteurs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971. Pour Simon, ces « corps conducteurs » sont les mots à travers lesquels circulent les images qui donnent naissance au récit. Et dans *Les Géorgiques* (1981), Claude Simon entremêle trois intrigues et joue visuellement son récit en alternant des caractères italiques et romains selon les couches narratives.

28. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 317.

29. Yves Schemoul rappelle que « dans une nouvelle de Julio Cortázar [*Continuité des parcs*, 1956], le lecteur est assassiné par le personnage du livre qu'il est en train de lire. Gérard Genette donne ce récit comme un exemple caractéristique de métalepse », *infra*, p. 327. Dans *Marelle* (1963) ou dans *62. Maquette à monter* (1968), Cortázar cherche également à dégager le récit de toute fixité causale : la succession des chapitres est proposée comme variable dans le premier, et au début du deuxième, l'auteur doit rédiger un mode d'emploi pour que le lecteur sache manipuler les éléments interactifs de son roman (voir Jean Arnaud, *L'Espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, PUP, 2014, p. 49-60).

30. Disruption : méthode de création par la destruction. Ce concept est aujourd'hui mis à toutes les sauces dans les stratégies économiques et communicationnelles ou comme facteur sociopolitique, mais il se réfère ici à sa définition originelle de brisure, d'éclatement et de facteur d'instabilité, qui se trouve opérante dans les œuvres combinatoires.

31. William F. Mackey, *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 397. L'interférence est la condition dans laquelle l'individu bilingue arrive à maintenir les deux langues séparées.

multilingues. Les artistes nous ont maintenant habitués à des œuvres construites selon des processus irruptifs et interférents, que l'on pourrait qualifier de multilingues. Mais penser les espaces d'interférences narratives au début du XXI^e siècle nécessite de sortir de l'enfermement textualiste dans l'expérience du temps et des flux, afin de repenser « la manière dont la narration émerge de la vie et retourne à elle pour la *transformer* ³² », selon les termes de Raphaël Baroni.

Dès le milieu des années 1960, dans « Frontières du récit », Gérard Genette écrivait que l'intertextualité pose la question des *conditions d'existence* du récit ³³. Mais le caractère disparate des événements agencés dans les œuvres et les conditions de présentation de ces dernières semble maintenant décourager toute tentative pour définir l'art narratif selon un modèle précis, car en plus des conditions d'existence, il s'agit toujours de prendre en compte la qualité matérielle et la nature des éléments qui interfèrent singulièrement dans chaque œuvre. Plusieurs auteurs analysent ici comment les artistes proposent une expérience narrative au spectateur en explorant toutes les ressources techniques du montage intermédial : Mathieu Pernot (Luiz Cláudio Da Costa ³⁴), David Claerbout (Susana Dobal ³⁵), Ryan Trecartin (Julie Fabre ³⁶)... Mais avant eux, Alain Fleischer, Thierry Kuntzel, Michael Snow, Harun Farocki ou Alain Bublex ont déjà révélé le potentiel narratif de l'image selon diverses stratégies de déploiement et de déplacement spatiotemporels. Leurs démarches narratives dénotent que lorsqu'il s'agit de relation entre art et récit, il faut se rappeler avec Michel Serres qu'« interférence peut se lire *inter-référence*. Rien n'existe, rien n'est pensé, nul ne perçoit ni n'invente s'il n'est un récepteur mobile plongé dans un espace de communication à une multiplicité d'émetteurs ³⁷ ». Confier à l'interférence provoquée un rôle moteur dans l'élaboration actuelle d'un art narratif revient à la considérer davantage comme un facteur d'échange et de mélange que de conflit ; en ce sens on pourrait définir le récit dans un champ artistique élargi, comme « représentation séquentielle d'événements [eux-mêmes] séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel médium ³⁸ », selon les termes d'Emma Kafalenos.

Les auteurs de cet ouvrage analysent ainsi les nouveaux modes narratifs par rapport à cet élargissement des possibilités techniques et des conjugaisons médiatiques. Bernard Guelton adopte par exemple une définition *graduée* du récit en art, centrée sur des cas prototypiques (avec Marie-Laure Ryan ³⁹). Mais par ailleurs, dans un article qui interroge la « présence réelle dans les mondes virtuels », Valérie Morignat avance la notion de *récit*

32. Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009, p. 9.

33. Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurante du récit », 1966, p. 152, publié sur http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121, consulté le 20 mai 2017. p. 152. Nous soulignons.

34. *Infra*, p. 85-95.

35. *Infra*, p. 151-159.

36. *Infra*, p. 205-215.

37. Michel Serres, *L'Interférence*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, 4^e de couv.

38. Emma Kafalenos, *Narrative Causalities*, Columbus, Ohio State University Press, 2006, p. viii.

39. *Infra*, p. 71-83.

interacté pour tenter une définition applicable également aux environnements numériques ; elle écrit que dans l'expérience de ces derniers, la mise en intrigue devient

ce « phénomène-enveloppe » qu'évoquait Merleau-Ponty au sujet de l'organisme. Elle est désormais l'événement d'une communication intersensorielle opérée « entre les éléments », à l'intersection des actions du sujet et de la générativité des programmes. Semblable à l'organisme merleau-pontien, la *narration interactée* « ne dépasse la causalité que par le détour d'une réinterprétation d'une nouvelle dimensionnalité, par intégration et différenciations qualitatives »⁴⁰.

Morignat se réfère aussi à Ricœur qui accordait déjà, dans ses propos sur la mise en intrigue, « à l'expérience en tant que telle une narrativité *inchoative* qui ne procède pas de la projection, comme on dit, de la littérature sur la vie, mais qui constitue une authentique demande de récit⁴¹ ». Et pour finir sur ce point en élargissant encore, on envisagera également avec Dominique Chateau que les technologies informatiques pourraient maintenant « constituer *la base d'un modèle génératif de fiction qu'un logiciel concrétiserait*⁴² ». Pourrait-on construire, sur la base d'une même matrice, différentes histoires créées par la machine à partir d'un même matériau fictionnel ? Le traitement de données et d'archives documentaires effectué par Nicolas Malevé et Michael Murtaugh, artistes du groupe belge Constant, indique notamment que oui⁴³. Cependant, ce qui relie

la logique de la fiction à l'art en ce sens, c'est moins la réussite d'une combinatoire des êtres et des situations narratives qu'une machine pourrait éventuellement assumer sans aucune intervention humaine, que le fantasme même de cette absence et celui, corrélatif, de l'automate – moins l'intelligence logique en elle-même que l'inquiétant rêve humain de son règne absolu et inhumain⁴⁴.

Matières à raconter, différencier/tisser

Globalement, les dispositifs plastiques qui peuplent cet ouvrage, quels que soient leurs médiums, associent les choses en les transformant. Les artistes cherchent à mettre à

40. Valérie Morignat, « Présence réelle dans les mondes virtuels », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », sous la direction de René Audet et Nicolas Xanthos. L'auteure cite Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, établi et annoté par D. Séglard, Paris, Seuil, 1995, p. 275.

41. Paul Ricœur, *Temps et Récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 143.

42. Dominique Chateau, *Théorie de la fiction. Mondes possibles et logique narrative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », série « Rétina », 2015. L'auteur souligne.

43. Ils utilisent notamment des moyens informatiques pour traiter à différents niveaux les données fournies par des fonds d'archives. Voir Michael Murtaugh et Nicolas Malevé, « De l'image aux données, à propos d'une ligne de démarcation », in *Document, fiction et droit en art contemporain*, sous la direction de Jean Arnaud et Bruno Goosse, Aix-en-Provence, PUP et Bruxelles, ARBA, 2015, p. 216-229.

44. Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 147-148.

nu la logique des appareils (au sens de Benjamin ⁴⁵) selon des moyens non discursifs mais narratifs, et ils commentent ainsi les motifs de la confusion actuellement entretenue entre réel et fiction dans nos sociétés. Ces artistes « n'adhèrent pas aux catégories culturelles, mais [ils] y propagent des lignes de fracture. Il faut devenir des sémionautes : des inventeurs de parcours, des producteurs de liens entre les signes ⁴⁶ », écrit Nicolas Bourriaud au début des années 2000. En ce sens, l'art narratif serait inféodé non plus au texte mais à ce qui « nous fait entrer dans une culture de la navigation ⁴⁷ ». Il s'agit d'inventer des « trajectoires parmi les signes ⁴⁸ », et le processus narratif s'établit selon les interférences – visuelles, sonores, etc. – qui s'opèrent dans le réseau qu'ils forment entre eux. S'affirment donc « aussi en résistance des pratiques symboliques visant à enrayer la machine à fabriquer des histoires, en “défocalisant”, en désynchronisant ces récits. Rien de moins qu'une contre-narration ⁴⁹ », selon des termes de Salmon.

Les stratégies de construction des *tissus visuels* constituent un enjeu sociopolitique majeur dans la « logique culturelle du capitalisme tardif ⁵⁰ », mais la sortie du textualisme se conjugue maintenant à une conception de l'œuvre « contre-narrative » comme espace critique ⁵¹, que ce soit à travers des pratiques individuelles ou collaboratives. Lorsque Kader Attia, Camille Henrot ou Le Gentil Garçon produisent des dispositifs d'interférences narratives comme autant de théâtres d'une expérience à la fois esthétique, psychique et sociale, ils proposent de penser en s'appropriant ou en se réappropriant les choses. En d'autres termes, ils conçoivent l'espace narratif comme lieu de la différenciation, dans lequel les éléments confrontés se soumettent à une appréciation relative pouvant être logique, poétique, documentaire, politique, morale ou esthétique. Ces artistes élaborent un art fondé sur la narration matérielle, un art des temps pluriels ou du « Tout-monde ⁵² », dans lequel s'inscrivent des processus de « pensée potentielle », selon les termes de Camille de Toledo, capables de répondre « aux temps obscurs, à ce long hiver des premières années du XXI^e siècle ». Il s'agit de partir « des récits de la fin qui prolifèrent, des récits d'experts qui n'offrent que l'apocalypse ou la conservation, [de partir] de l'édifice de la peur, de ceux qui

45. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2007 ; *Appareils et formes de la sensibilité*, sous la direction de Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2005.

46. Nicolas Bourriaud, « Petit manifeste sémionaute », *Technikart*, n° 47, novembre 2000, p. 34.

47. *Ibid.*

48. Nicolas Bourriaud, « Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui) ? Un avion furtif », *Beaux-Arts magazine*, spécial « Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? », 2002, p. 18.

49. Christian Salmon, *op. cit.* p. 213. Pour sa part, Yves Citton parle de *contre-fiction* (Katrin Gattinger, *infra*, p. 261-277..

50. Fredric Jameson, *art. cit.*, p. 134-135.

51. *Critique* n'est pas utilisé dans son sens restrictif négatif ou comme appliqué par Paul Virilio à l'analyse d'une situation-limite (*L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1984). On l'entend plus fidèlement à son étymologie – *krinein*, c'est juger, discerner, trier –, pour l'associer à la différenciation des choses dans un espace plastique.

52. Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

s'en emparent pour nous gouverner⁵³ ». Ces artistes veulent reconstruire des avenir ; ils cherchent à déverrouiller la logique des appareils dominants, renouvelant par leurs narrations visuelles la pensée des mondes possibles.

« Qui parle ? L'objet ; mieux, l'ensemble des objets, le *tissu* de leurs interférences », écrivait déjà Michel Serres dans *L'Interférence*⁵⁴. Si Aphrodite est la déesse de la liaison, Hermès est le dieu des chemins et des carrefours, du voyage et de l'échange, qui favorise la coïncidence des opposés. Dire que la narration en art peut *bénéficier* du jeu d'interférences à de multiples niveaux correspond à valider une perception du récit toujours fondée sur la complexité. Tous médiums confondus, l'œuvre narrative est maintenant perceptible comme lieu des passages et des carrefours. Cet ouvrage envisage le récit en art comme réceptacle d'une pensée complexe au sens où l'entend Michel Serres, ou comme espace de la reliance au sens d'Edgar Morin⁵⁵ :

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle⁵⁶.

Lorsque l'œuvre d'art induit le récit ainsi conçu, un hypothétique dénouement reste alors soumis à contingence dans l'imaginaire de chacun. Elle se pense comme lieu où « une autre histoire mérit[e] d'être rêvée, qui ne serait pas hégélienne *et ne marcherait pas à la mort*. Qu'y accéder ne signifierait pas nécessairement la ruine du sens », écrit Régis Debray dans un commentaire d'*Hermès*⁵⁷. De telles configurations du récit produisent du tiers, c'est-à-dire de possibles histoires communes, sans craindre le désordre, la discontinuité ou l'absence apparente de but...

Pour Michel Serres, l'interférence rompt, sur le plan théorique, avec l'idée de « l'unicité de la référence⁵⁸ ». Sur de telles bases persistantes, on peut envisager aujourd'hui la

53. Aliocha Imhoff, Kantuta Quirós, Camille de Toledo, *Les Potentiels du temps*, Paris, Manuella éditions, 2016, p. 11.

54. Michel Serres à propos de Xenakis ; *L'Interférence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 191. Cet ouvrage constitue l'un des cinq volumes du cycle *Hermès* (1969-1981).

55. Pour Morin comme pour Serres, la complexité est affiliée au dialogisme bakhtinien, et elle consiste à faire lien entre deux termes antagonistes, pour maintenir la dualité au sein de l'unité. Contrairement aux choses l'homme ne peut être objectivé, et on ne peut aborder sa construction que de manière dialogique. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 ; Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

56. Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue internationale de systémique*, vol. 9, n° 2, 1995. Voir aussi Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil / Points, 2005.

57. Régis Debray, « L'ard du feu » (*sic*, avec un d), *Critique* n° 380 (« Michel Serres : interférences et turbulences »), janv. 1979, p. 16. Je souligne.

58. Michel Serres, *op. cit.*, p. 143.

narration plastique non pas seulement comme un rébus, mais comme une sorte de réticule ; on peut la considérer aussi comme un « espace fibré, [...] un nœud de confluence des lignes [...] ou encore comme un espace nouveau dans lequel l'invention se développe selon un *ars interveniendi* ; l'intersection [y] est heuristique, et le progrès [y] est entrecroisement ; on rend compte ainsi de la complexité ⁵⁹ ». En ces lieux de l'interférence et de l'intersection, la référence globale disparaît au bénéfice de leur pluralité. Une telle logique pose l'art narratif comme représentation d'une action *génératrice* d'agencements signifiants.

Les artistes écrivant dans cet ouvrage s'approprient diversement les phénomènes d'interférences narratives. Bruno Goosse analyse « le rapport entre l'expérience du récit, ses contextes de réception et la matérialité des objets qui les portent ⁶⁰ », selon une continuité possible entre la tapisserie de Bayeux autrefois et la BD de Chris Ware aujourd'hui, en passant par Hergé. Mais il aurait pu, comme l'ont fait Katrin Gattinger, Christian Bonnefoi, Novella Oliana et Didier Decoux, livrer un « récit de la fabrication » de ses propres œuvres, selon le titre de la contribution de ce dernier. Dans *Classement diagonal* – une installation narrative de 2016 –, Bruno Goosse fait en effet librement interférer des documents, des photographies, des vidéos, des textes, des tissus et des étiquettes pour raconter le site de la bataille de Waterloo entre son passé héroïque et son actualité. « *Classement diagonal* raconte des histoires multiples qui se croisent, se bousculent, se combinent et coexistent ⁶¹ », explique l'artiste.

Didier Decoux, Novella Oliana et Christian Bonnefoi énoncent également que, dans leurs œuvres, le récit se génère à partir d'une matière à raconter, complexe et transtemporelle. Bonnefoi écrit ainsi que

à l'occasion d'une exposition où [il] montrait des collages punaisés directement au mur, comme des tableaux, indépendants les uns des autres, auxquels [il a] donné le nom de *Ludo*, [il s'est] aperçu que le vide entre eux, associé à une certaine proximité formelle les uns des autres, agissait à la façon d'une conversation muette. Ce vide était l'appel au lien, à l'articulation, à l'extension, c'est à dire au récit ⁶².

Bonnefoi compare la combinatoire plastique non pas à un puzzle ou à un rébus, mais à une *anagramme* ; c'est-à-dire qu'il compare ses *ludos* à des structures dans lesquelles un récit émerge de phénomènes d'inversion ou de permutation des éléments. C'est encore l'ordre de leur perception par le spectateur qui induit une signification ou une autre de l'œuvre, qu'elle constitue finalement une histoire ou pas.

59. *Ibid.*, p. 13. L'auteur joue avec le concept leibnizien d'*ars inveniendi* (art de l'invention) pour le relier à l'interférence théorique ou objective.

60. Bruno Goosse, *infra*, p. 160.

61. Voir le site de l'artiste, URL : <http://www.tirantdair.org/portfolio/classement-diagonal/> ; consulté le 6 déc. 2016.

62. Christian Bonnefoi, *infra*, p. 132.