Comment penser la narrativité dans l'image fixe ?

La « composition cinétique » chez Paul Klee

The “Kinetic Composition” in Paintings of Paul Klee

Marion Colas-Blaise

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/6097>

DOI : 10.4000/pratiques.6097

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Marion Colas-Blaise, « Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? », *Pratiques* [En ligne], 181-182 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 20 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/6097> ; DOI : 10.4000/pratiques.6097

Ce document a été généré automatiquement le 20 juillet 2019.

© Tous droits réservés

Comment penser la narrativité dans l'image fixe ?

La « composition cinétique » chez Paul Klee

The "Kinetic Composition" in Paintings of Paul Klee

Marion Colas-Blaise

- 1 Le récit, toujours, et malgré tout : à l'heure du *narrative turn* et du *storytelling*, il continue à s'imposer comme modèle d'intelligibilité. Quelles que soient ses manifestations, très diverses, il constituerait toujours cette structure de base ou matrice¹ déterminant la production du sens. Cela par-delà les différentes modélisations qui se relaient, au moins depuis V. Propp, en passant par l'engouement structuraliste et la remise en question postmoderne du métarécit par J.-F. Lyotard. Ces modélisations témoignent de visions du monde, parfois tributaires d'une aire socio-culturelle, comme pour la mise à nu de trente et une fonctions par V. Propp, et de champs épistémologiques différents. On en voudra pour preuve l'insistance, notamment par A. J. Greimas (1970, 1983) et par A. J. Greimas et J. Courtés (1979), sur l'ordre, perturbé et rétabli, sur le tout de sens et sur la foi dans l'achèvement (fin-finitude et fin-vectorisation), sur une certaine prévalence, récapitulative, du paradigmatique sur le syntagmatique ou encore sur un rapport de type hiérarchique conduisant un Destinateur-manipulateur et juge, garant des valeurs, à conclure/sanctionner un contrat avec un sujet qui, en vertu d'une relation orientée, se met en quête d'un objet². On y opposera, immédiatement, la volonté, manifestée déjà par P. Ricœur (1983, p. 112), de faire place à la contingence, à la péripétie, c'est-à-dire à la « concordance discordante » qui marque la vie elle-même et discute l'idée de l'ordre stabilisé.
- 2 Il s'agira, dans une première partie, d'approcher le récit à nouveaux frais, en tenant compte des inflexions de la recherche contemporaine, au croisement de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, de l'herméneutique, mais aussi de la sociologie et de l'anthropologie³. Dans la deuxième partie, l'accent sera mis sur le récit dans l'image fixe, avant que, dans la troisième partie, les propositions analytiques ne soient mises à l'épreuve de quelques tableaux de P. Klee.

Repenser le récit

- 3 Partons d'une définition du récit largement partagée : le modèle est bâti sur les notions d'acteur (permanence), d'unité thématique, d'intrigue (nouement, chaîne d'actions successives régie par des relations de causalité et dénouement), de transformation des prédicats et d'évaluation finale (éventuellement structure paradigmatique) (voir aussi Larivaille, 1974 ; Adam, 1997, p. 46, *sq.*).
- 4 Dans ce cas, quel défi la peinture de P. Klee nous lance-t-elle ? Notre attention est attirée sur le cheminement, plutôt que sur le résultat, sur la forme en devenir, plutôt que sur sa stabilité, sur la gestation de l'image, avec ses bifurcations, ses déviations, ses surprises, plutôt que sur une structure immobile soumise aux repérages du spectateur. P. Klee (1973, p. 17) note que « la genèse comme mouvement à la fois formel et fondateur est l'essentiel de l'œuvre ».
- 5 Ces exigences nous laissent-elles quelque peu démunis ? Oui, tant que l'on s'en tient au soubassement logique. Déjà en 1980, P. Ricœur s'interroge sur les capacités du modèle stratifié élaboré par A. J. Greimas à faire droit à l'imprévu et à la gradation, mais aussi à créer du nouveau : il est « difficile, sur la base d'opérations syntaxiques "prévisibles et calculables" [...], de dériver des opérations topologiques de transfert qui "organisent la narration en tant que processus créateur de valeurs" » (Ricœur, 1980, p. 26).
- 6 Notre tâche peut paraître malaisée, puisqu'il ne faut ni affaiblir le modèle narratif « canonique » en l'ajustant à l'objet d'étude, ni le déclarer inapte à rendre compte de l'esthétique et de la poétique de P. Klee. Au-delà des spécificités des œuvres, c'est la question même du récit dans l'image fixe qui peut poser problème. Or, cette question n'est pas inédite (voir notamment Jollet, 2012). Elle est au cœur des préoccupations de théoriciens de l'image depuis vingt ou trente ans. A. J. Greimas (1984) lui-même a consacré à l'image et à l'« orientation » de la lecture un essai décisif (Colas-Blaise, 2018). La question a été approfondie par F. Thürlemann (1982) et J.-M. Floch (1985)⁴. Mais pour montrer en quoi les peintures de P. Klee intègrent une modélisation de type narratif, surtout en l'absence d'éléments figuratifs, il faut pousser la réflexion plus avant.
- 7 Nous prenons donc le parti de pointer les limites du modèle canonique. D'où la focalisation de l'attention sur quatre couples phares, étroitement interreliés : le récit comme projection à *posteriori* vs le récit « vivant » ; le parcours vs le trajet ; le discontinu (transformation) vs le continu (modulations et événements de sens) ; la perturbation vs la crise.
- 8 Ainsi, parler de récit « vivant », est-ce attribuer au récit un fondement anthropologique, transhistorique et transculturel, voire antérieur à toute forme de culturalisation et, à *fortiori*, de toute historicisation et fictionnalisation ? Un certain degré d'universalité en serait définitoire, comme le souligne R. Barthes (1966, p. 1). Plus fondamentalement, la narrativisation est-elle inhérente à toute forme d'expérience (de l'espace-temps, du rapport à l'autre), avant même la prise en charge explicite par un récit historique ou fictionnel ? La réflexion ricœurienne sur les capacités de « (re)configuration » temporelle du récit apporte au moins un début de réponse. D'une part, selon P. Ricœur (1983, p. 17), « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». D'autre part, même s'il affirme dans la préface de sa trilogie que

l'expérience temporelle peut être « confuse, informe et, à la limite, muette » (*ibid.*, p. 13), elle est déjà soumise à une dialectique de « concordance discordante et de discordance concordante » (*ibid.*, p. 113). Il faut accorder à l'expérience « une narrativité inchoative qui ne procède pas de la projection, comme on dit, de la littérature sur la vie [...] » (*ibid.*)⁵. La narration « n'est pas seulement un mode de discours, mais de manière plus essentielle un mode de vie, et peut-être même le mode de vie » (Carr, Taylor & Ricœur, 1985, p. 311 ; *apud* Baroni, 2010) : une forme de vie, dira-t-on en suivant J. Fontanille (2015), c'est-à-dire une syntagmatique congruente avec des valeurs, des choix modaux, des rôles, des passions, des actions... Les histoires peuvent être réalisées ou simplement actualisées, racontées, c'est-à-dire configurées sur le modèle du muthos aristotélicien (mimèsis II) et reconfigurées (mimèsis III), ou « non dites » (Ricœur, 1983, p. 115).

- 9 La notion d'« émergence » à partir d'un « arrière-fond (*ibid.*, p. 114) rendrait ainsi compte du devenir du récit, de sa genèse. Si le récit sous-tend les efforts de symbolisation et commande à la mise en forme langagière, il trouve son ancrage dans l'expérience vivante d'un sujet sensible et percevant. Nous retrouvons ainsi une des inflexions contemporaines de la recherche en sémiotique et en sciences du langage : l'attention accordée à l'expérience d'une instance sensible et percevante, au corps et à l'affectif (Fontanille, 2011), au mouvement tensionnel (Fontanille & Zilberberg, 1998), à la dynamité et à la dynamisation, plutôt qu'à la structure supposée statique, voire pourvue d'un sous-bassement logique.
- 10 D'où l'idée que le récit ne peut apporter de réponse aux problèmes actuels qu'à condition de se mouler sur du vivant, en y apportant un surcroît d'intelligibilité. Pour la vérifier, confrontons la narrativité comme principe de rationalité à tel autre, réticulaire, avec lequel il entre aujourd'hui en concurrence. S'il n'est pas question de rabattre la pensée réticulaire des flux non hiérarchiques et de la connectivité généralisée sur la pensée narrative, ni inversement, une réflexion sur le récit gagne à mettre quelques points en discussion.
- 11 Ce sont les notions de « trajet » (*wayfaring*) et de « maillage » qui permettent à T. Ingold (2017) de conjuguer le mouvement avec la perception. Il s'agit de constituer des « nœuds [qui] sont des lieux où beaucoup de lignes de fuite se rassemblent en se resserrant » (*ibid.*, p. 280), le geste étant fondateur.
- 12 Selon B. Latour (2014), le récit est de l'ordre de la « projection », endiguant le flot ou le flux des données : « L'argument (philosophique, mais peu importe ici) est qu'il ne faut pas confondre la projection avec la connectivité : les données sont plus riches en connectivité que les projections (forcément limitées) par lesquelles on les ordonne ». Il faut donc, pour contrer l'argument, que le récit exploite les potentialités offertes, aux dépens d'un ordre et d'un ordonnancement stricts. Désormais, l'action peut être considérée comme « composée, dispersée, reprise, déviée, relancée » (Callon & Ferrary, 2006). On comprend que le sujet puisse lui-même être agi : « agir et être agi, écrivent M. Callon et M. Ferrary (*ibid.*), sont les deux faces d'une même réalité. [...] Agir, ce n'est pas nécessairement former des intentions et les suivre, agir, c'est fabriquer des différences inattendues ».
- 13 Enfin, ne faut-il pas être sensible au déploiement de forces, peut-être plus à même de gérer des « dérivations », des « transformations » et des « mutations » (Deleuze, 1989, p. 186) ? L'analyse du récit dans l'image fixe ne réclame-t-elle pas, au moins au titre de préliminaires, la mise à nu de « lignes de subjectivation », de « lignes de fuite » (*ibid.*, p. 187), qui peuvent être « brisées », « soumise[s] à des variations de direction, bifurcane[s] et fourchue[s] » (*ibid.*, p. 185) ? La notion même de transformation doit être revue sur

le fond de la dichotomie « discontinu » vs « continu ». La « sémiotique de seconde génération » (Coquet, 1991, p. 200) cherche, en effet, à rétablir la continuité et le devenir, le passage et la transition, plutôt que de réserver le continu aux états de choses. Cependant, l'on voit immédiatement que, pour que le modèle du récit soit opératoire, il faut que la durée soit rythmée par des ruptures et, globalement, que le principe polémologique, déjà à la base du modèle stratifié d'A. J. Greimas, soit préservé. Le programme d'action d'un sujet entre en conflit avec l'anti-programme d'un anti-sujet (Greimas & Courtés, 1979, p. 371). Si des forces s'exercent, elles doivent être contraires. La notion de crise, développée par E. Morin (1976) dans le cadre d'une analyse systémique, nous est précieuse.

- 14 Au terme de ces premières investigations, nous pouvons réunir quelques conditions de possibilité d'une pensée du récit renouvelée. Il faut :
- prévoir des instances cognitives, mais aussi sensibles et percevantes ;
 - dégager des tensions, des forces se combattant les unes les autres ;
 - rétablir les gradations et les passages contre les seules exclusions ;
 - être sensible aux contingences, au hasard et à la surprise.
- 15 Nous retrouverons ces points dans nos réflexions sur la temporalité de l'image fixe.

La temporalisation et la narrativisation de l'image fixe

- 16 Dans quelle mesure l'image fixe raconte-t-elle ? Avant même de traiter de la temporalité de, ou dans l'image fixe, nous sommes face à un écueil important : si l'acte de raconter constitue un acte d'assertion, la notion d'énoncé visuel⁶ est sujette à discussion. Selon J.-M. Schaeffer (2001, p. 14), plutôt que d'asserter, l'image fixe à scène unique « représente » une séquence événementielle à travers une cooccurrence spatiale, en la « montrant », c'est-à-dire en la « donnant à voir ». Il ne saurait être plus clair : « [...] une image n'est pas une proposition sur le monde, ou une assertion sur la réalité. Certes, elle partage avec les actes de langage la capacité de renvoyer au monde, mais elle le fait en nous donnant à voir un équivalent d'un acte de perception visuelle [...] et non pas en nous communiquant des assertions sur le monde » (*ibid.*, p. 15). La raison principale est fournie, selon lui, par la différence de statut des processus cognitifs engagés dans les deux cas.
- 17 Mais que faut-il entendre par « représentation analogique » ? J.-F. Bordron (2011, p. 153) souligne que la représentation implique des « conventions symboliques » et nécessite le recours à un langage. Une solution consiste à avancer que la ressemblance comme analogie « suppose une certaine stabilité phénoménale » (*ibid.*). La stabilité phénoménale concerne la strate d'organisation du sens que J.-F. Bordron appelle iconique et qui doit être distinguée de la strate symbolique. Nous ne dirons donc pas que l'image ne montre pas : ce qui est montré, c'est une stabilité phénoménale. Mais l'image asserte aussi⁷.
- 18 Si l'on accepte donc l'idée de l'énoncé visuel, on doit franchir un deuxième écueil : comment temporaliser et, à terme, narrativiser l'image fixe ? La question n'est pas inédite
- ⁸. Nous privilégierons ici le point de vue de la sémiotique visuelle naissante. Si la peinture ressortit, traditionnellement, à un art de l'espace (Lessing, 1990)⁹, on peut retenir trois dimensions, interreliées : la temporalisation et la narrativisation actualisées ou réalisées par le spectateur en réception ; la temporalité et la narrativité inscrites dans l'image ; la temporalisation et la narrativisation liées à l'acte de production. Considérons-les

successivement, en nous demandant à chaque fois comment on peut passer de la temporalisation à la narrativisation.

- 19 Une première réponse consiste à considérer l'« état ponctuel » ou l'« instantanéité » représentés (Groupe μ , 1998, p. 42-43) comme un résumé d'une séquence événementielle. Comme le note A. Beyaert-Geslin (2018, p. 178), la notion de nœud syntaxique et sémantique peut être réinterprétée comme un « moment culminant », selon l'expression de J. W. Goethe (1997, p. 166).
- 20 Nous avons accès à un moment d'une intensité et densité extraordinaires, qui peut surprendre, voire subjuguier le spectateur. Ainsi, la décapitation d'Holopherne¹⁰ a lieu *dans l'instant* – ou serait-elle représentée comme ayant eu lieu, *à l'instant* ? – et il faut attendre l'animation du tableau dans *Beauty*, de Rino Stefano Tagliaferro¹¹, pour que l'on assiste au mouvement et au giclement du sang.
- 21 Comment capter le mouvement davantage ? Considérons l'image animée, où la temporalité se laisse, sans doute, appréhender plus facilement. On peut alors distinguer avec G. Deleuze (1983) entre des instants « privilégiés » et des instants « quelconques », ces derniers fussent-ils « remarquables ». L'instant « privilégié » est prélevé sur un flux ininterrompu d'instants. À cela s'oppose le mouvement qui se continue dans une durée vivante, rythmée par des moments certes remarquables et singuliers, voire pathétiques, mais qui échappent à la visée de la pose finale actualisant une forme « transcendante », dans une perspective téléologique. D'un point de vue sémiotique, nous dirons que les instants quelconques équidistants relèvent de la modulation lisse, plutôt que de la sommation (Greimas & Fontanille, 1991). Peut-on, sur cette base, penser une narrativisation « forte », à partir de la pose finale, et une version faible, quand une instance fait l'expérience sensible, fondatrice, du flux ? Il faudra poursuivre la discussion.
- 22 La temporalisation de l'image – surtout de l'image fixe – constitue une condition certes nécessaire, mais non suffisante. Une solution consiste à déplacer l'attention sur le spectateur qui (r)établit une cohésion et une cohérence narratives, en restituant une « histoire », une intrigue, tout en étant sensible aux indéterminations du sens et aux tensions ainsi générées (Baroni, 2007). Ceci vaut pour les images discrètes juxtaposées, mais aussi pour les images isolées, que nous considérons ici : si le moment culminant résume une séquence narrative, celle-ci peut être redéployée par le spectateur¹².
- 23 L'argument a été avancé à de nombreuses reprises, notamment par J.-M. Schaeffer (2001, p. 20-21), qui parle de l'« induction » d'une activité de narrativisation en raison, pour l'essentiel, de ce qu'il appelle la non-saturation perceptuelle et herméneutique de l'image. Ainsi, même si les mouvements du groupe Laocoon sont pris dans un moment temporel unique, ils invitent à élargir la perspective en direction, d'une part, de la lutte contre le monstre marin, victorieuse jusque-là, et, d'autre part, de la mort, prochaine.
- 24 L'effet de temporalité constitue le préliminaire de toute narrativisation, elle ne s'y ramène pas. La succession elle-même, au-delà de la simple juxtaposition ou contiguïté, ne suffit pas. Comment négocier le passage ?
- 25 L'image fixe à scènes multiples semble faciliter le passage d'une simple succession à l'ordre intégratif du récit. O. Le Guern (2009, p. 128-130) analyse une illustration à scènes multiples (avec une pluralité de moments temporels) du récit des *Métamorphoses* d'Ovide consacré à Philémon et Baucis. Elle note d'abord que « ce qui est avant, dans la chronologie du récit », à savoir la transformation de la cabane en temple, « se situe sur l'espace de représentation derrière et à gauche de ce qui se déroule après » (image

« composite »). D'où, à travers un jeu sur la profondeur et la latéralité, l'illusion d'un espace homogène, alors qu'il s'agit de deux espaces-temps différents. L'auteure ajoute que le passage de l'arrière-plan au premier-plan rend compte de la transformation de la cabane en temple, alors que le premier plan correspond à la métamorphose, postérieure à la première transformation, de Philémon et Baucis en arbres (syllepse visuelle). Ainsi se trouvent condensés au premier plan le résultat de la première métamorphose et la réalisation de la deuxième. Or, cette reconstruction narrative exige du spectateur la connaissance de l'histoire.

- 26 Qu'en est-il de l'image à scène unique ? Le Groupe μ (1998)¹³ distingue quatre familles de « techniques de projection du temps ». Considérons ici la première¹⁴. La « projection par l'encyclopédie » consiste, précisément, dans l'identification de types liés au mouvement : ainsi, une balle est associée au roulement, de la même façon que l'escalier peut être monté ou descendu ou que la combinaison des traits « corps humain » et « oblique » peut induire l'idée de la chute. Une nouvelle fois, le spectateur reconstitue, à partir du *punctum temporis* comme moment de rupture, deux continuités, projective et rétrospective. Le moment de rupture renvoie à une forme de récit encore embryonnaire, avant la mise en place d'un rapport polémologique.
- 27 L'argument de la narrativisation par le spectateur est également repris par J. Baetens (2007), qui rappelle que, pour certains, le récit est projeté sur l'image de l'extérieur. On voit immédiatement les failles d'un tel argument : il n'a d'intérêt pour nous que dans la mesure où l'encyclopédie du spectateur est mobilisée par des traits ou des propriétés inhérentes à l'image. Si la narrativisation de l'image fixe passe par la reconstruction de scénarios préexistants, déposés dans la mémoire narrative, il faut qu'il y ait des traces – des facteurs déclenchants – au niveau de l'image même. Mieux, on doit se demander dans quelle mesure la structure narrative actualise des potentialités de l'image. Tel est donc l'enjeu principal de la narrativisation de l'image : repérer dans l'image même les marqueurs de la temporalisation, voire de la narrativisation (énonciation énoncée), bref une structure narrative interne virtuelle, qui doit être actualisée ou réalisée par le spectateur¹⁵.
- 28 A.J. Greimas (1984, p. 19-20) franchit un pas en s'intéressant à l'« orientation » dans l'image, en dehors de la « linéarité de la lecture, identifiable au parcours qu'emprunte le regard lors du processus de la perception ». Si l'on considère le dispositif topologique, les discrétisations et segmentations doivent s'accompagner de regroupements en ensembles signifiants. Plus particulièrement, l'application de la « grille de lecture du monde naturel » rend attentif à des figures telle celle de la plante, dont la reconnaissance « implique la connaissance que la plante pousse verticalement ». A.J. Greimas reprend l'exemple étudié par F. Thürlemann (1982) dans P. Klee : selon ce dernier, un des types de dynamisation est lié au figuratif grâce à l'entremise d'un « savoir culturel sur la "nature" des objets ». Ainsi, on sait qu'une plante « pousse vers le haut » et qu'un oiseau « vole dans la direction de son bec ». Mais aussi, « l'alignement sur l'axe vertical des sous-objets de la "fleur" ("oignon", "tige", "feuilles", "corolle") correspond [...] aux stades successifs de croissance de la plante » (*ibid.*, p. 33).
- 29 Certes, on accède difficilement au niveau du récit. La notion d'orientation n'en permet pas moins de rendre compte des figures données par la grille de lecture figurative ainsi que des figures plastiques, éidétiques (catégorie pointu/arrondi...) ou chromatiques (catégorie non-saturé/saturé...). A. Beyaert-Geslin (2010) s'efforce de retrouver des lignes de conflit jusque dans la nature morte : « La nature morte thématise la temporalité en

mettant en relation des actants aux propriétés contraires sous la forme d'un système semi-symbolique dont le contenu est axiologique ». Au-delà d'un semi-symbolisme de base, on peut considérer le mouvement des objets qui tombent en direction de l'observateur, ainsi que l'a thématiqué L. Marin (voir aussi Dondero, 2012). Enfin, c'est ouvrir la voie à la lecture de tableaux abstraits où, l'iconisation faiblissant, il faut organiser le passage de la *storia* à la temporalité et à la narrativité impliquées dans la plasticité (Beyaert-Geslin, 2010). La temporalisation et la narrativisation de l'image fixe à scène unique n'en deviennent que plus ardues.

- 30 Passons à notre troisième point. Finalement, après avoir mis l'accent sur la narrativisation en réception et sur les potentialités narratives inhérentes à l'image, nous nous tournons vers l'acte de production ou création. L'énonciation « énoncée » comme ensemble de traces laissées par l'instance d'énonciation renvoie, en effet, à l'énonciation en acte, au geste de création, qui comprend sa propre temporalité. Est-il possible de le narrativiser, en prenant par exemple en compte les hésitations et ajustements, dont témoignent les repentirs ? On peut également penser l'énonciation en termes de geste, en mettant en avant quatre propriétés : (i) les gestes corporalisés ou incarnés ont une profondeur sensible (poussée phorique rencontrant des résistances exercées, par exemple, par la toile). Le pinceau est alors cette prothèse de la main qui rend possible la « conversion eidétique » (Dondero & Fontanille, 2012, p. 34). (ii) Ils sont toujours « en gestation » (Basso Fossali, 2017). (iii) Ils sont associés à une processualité ouverte, avec sa syntaxe. (iv) Enfin, ils sont plus ou moins spectaculaires. Ils instaurent d'abord une proto-narrativité sensible.
- 31 Il est apparu, au fil de ces pages, que la temporalisation et la narrativisation de l'image fixe peuvent être approchées sous trois angles : celui de la réception de l'image, celui de ses figures iconiques et plastiques et, enfin, celui de sa production. Dans la troisième partie, prenant appui sur trois tableaux de P. Klee, qui – nous l'avons vu – s'intéresse à la gestation de l'œuvre, à la *Gestaltung* qui mène à la *Gestalt*, nous chercherons à montrer comment elles s'opèrent concrètement.

Paul Klee au risque du récit

- 32 L'analyse de peintures de P. Klee nous permettra de dégager trois régimes de narrativisation : selon les modes de l'advenir, du survenir et, enfin, du parvenir¹⁶. Il s'agira de mettre à nu les logiques tensionnelles qui font émerger l'irrégularité (advenir), provoquent un événement de sens (survenir), ou négocient l'amplification des transformations narratives dans le temps (parvenir).
- 33 Considérons le tableau *Blanc polyphonique*¹⁷. Ce tableau nous permet de montrer que la narrativisation présuppose la temporalisation, mais ne se réalise pas forcément. La toile présente une surface soigneusement quadrillée qui, à première vue, produit une impression de stabilité et de statisme. À première vue seulement, dans la mesure où, sur un fond passant du brun à différentes teintes de rouge, d'orangé et de rose, jusqu'au rectangle blanc serti au centre de la toile, se disposent des formes rectangulaires – des rectangles carrés ou non, des formes étirées en longueur ou en largeur, assemblées en L –, qui expérimentent des régularités et des irrégularités. La toile est d'emblée parcourue de tensions, à travers l'installation d'asymétries entre des plans de dimensions diverses. À cela s'ajoute que les droites orthogonales délimitent des surfaces dont l'autonomie est immédiatement démentie par les nuances chromatiques, qui à la fois confirment la

segmentation par les lignes et appellent à des enjambements. On notera aussi que les plages chromatiques peuvent être chargées de variations, la couleur rouge, par exemple, s'assombrissant par moments, « s'alourdissant » de brun (production d'un mélange ou d'une hétérogénéité donnant à voir des inégalités de valeur). D'où une dynamique chromatique qui à la fois soutient et dénonce ou problématise les combinaisons eidétiques trop immédiates.

- 34 Des regroupements énoncent des figures suprasegmentales : par exemple, à gauche, vers le bas du tableau, la bande verticale brunâtre ou grisâtre se prolonge par des assemblages en L, orangés et roses (un rose alourdi de brun), de dimensions de plus en plus réduites, avant de trouver un écho (rime eidétique) au niveau d'une forme rectangulaire ultime, d'une couleur bleuâtre annonçant la teinte rose clair. Ce type de configuration est récurrent : on en trouve un pendant dans la partie droite, en bas du tableau, où une bande orangée, très étirée en hauteur, ménage le passage vers le rectangle blanc central, moment de repos, en improvisant, sur son passage, des bandes rose saturé et rose désaturé se rejoignant perpendiculairement. En même temps, ces configurations suprasegmentales sont à la fois répétées et immédiatement mises en péril ou, du moins, proposées à titre d'hypothèse : comme des agencements possibles. C'est en cela que l'on peut dire que les formes *adviennent* dans la toile.
- 35 On voit ainsi que toute *Gestalt*, qui s'organise à partir des ressorts de la proximité, de la similarité (ressemblances, oppositions et contrastes dans le champ visuel), de la direction commune, de la clôture et de la bonne continuité, et qui, du centre du tableau vers la périphérie, vérifie sa dépendance par rapport à des ensembles plus larges (Saint-Martin, 1990, p. 80-81), n'est stable qu'en apparence : elle tend à se défaire. Même si la forme semble close, les lignes s'entrecroisent, se poursuivent, toujours tangentes et en mouvement, et les couleurs se chevauchent, se perdent en de vagues rimes chromatiques ou se différencient finement.
- 36 La dynamisation de cette toile prend ainsi plusieurs formes. Selon le principe de la compositionnalité (Visetti, 2004), deux éléments juxtaposés dans l'espace peuvent subir un ordonnancement de type avant vs après. Il est possible, ainsi, de mettre en perspective des moments successifs ou consécutifs, qui se procurent mutuellement leurs limites. D'où la projection sur le tableau d'une chronologie stricte, qui peut devenir le siège d'une relation de type causal. Une narrativisation liminaire s'organiserait autour de la quête, à la fois fluide et heurtée, du rectangle blanc central.
- 37 Or, en rester là serait faire abstraction d'un deuxième mode de dynamisation, qui est sensible non seulement à la genèse de l'œuvre (geste de création, reconstitué en réception), mais à sa mise en mouvement (énonciation en acte), qui est actualisée par le spectateur. D'abord, la superposition de couches transparentes, qui confère à cette toile son épaisseur, permet de mettre en avant le moment présent, le maintenant, où les rétentions se nouent aux protensions. Ensuite, une approche phénoménologique de la *Gestalt* déplie cette concentration locale et invite à considérer le devenir, le flux, le mouvement. L'aspectualisation (Greimas & Fontanille, 1991) a le double mérite de créer des discontinuités et d'envisager le continu. Le regard sélectionne des moments intenses (« saisies-arrêts ») où, dans une perspective narrative, une intrigue pourrait se nouer. La continuité est rétablie grâce aux « balayages homogénéisants ».
- 38 Ainsi, la temporalisation de l'espace¹⁸ imprime au tableau sa rythmique propre, avec ses accents et ses in-accent, ses répétitions et ses différences, ses écarts et ses espacements ou intervalles, les surfaces délimitées devenant des zones de transition, de passage¹⁹.

- 39 C'est grâce à ces deux modes de dynamisation que la toile peut être interprétée comme une œuvre « polyphonique », comme le suggère le titre. L'entrecroisement des lignes et l'entremêlement des « voix » ou encore les consonances chromatiques investissent le champ de la toile et le font vibrer, sur les plans à la fois horizontal, à travers le déploiement en parallèle des lignes-mélodies contrapunctiques (modulations), et vertical, à travers les accords harmoniques colorés, inventant une nouvelle simultanéité (sommation). Ici semble s'appliquer ce que P. Klee (1985, p. 27) note au sujet de l'entre-jeu des « larges couches horizontales » et du « montage systématique en verticales apparentes » : l'« allure » est « calme et stable ». Quand les figures adviennent, on reste sur le seuil de la narrativisation. On assiste à des contrariétés, plutôt qu'à un moment de crise où un sujet affronterait un contre-sujet.
- 40 Mais considérons aussi *Avant l'éclair*²⁰. La tension se noue au point que l'éclat semble inévitable, l'évènement brusque, sur le mode du *survenir*. Ou, plus précisément, et en cela réside tout l'intérêt de ce tableau pour nous, l'échelonnement de bandes verticales expérimente des gradations de vert et de jaune et s'achemine progressivement vers le centre du tableau, où deux flèches blanchâtres, tombante et montante, programment l'entrée en contact (logique de l'implication : *si x... alors y*). On y trouve tous les ingrédients du récit : « Avant l'orage, assaut de taons. Fureur, meurtre » (*ibid.*, p. 36). La logique concessive (*x bien que y*) (Zilberberg, 2012), qui est celle du *survenir*, prend le dessus : la rencontre n'aura pas lieu ; l'évènement, c'est l'évènement de sa suspension. L'absent est présentifié ailleurs : le *punctum*, au sens barthésien du terme, prend la forme d'un disque rouge. Logé dans la flèche supérieure, il sourd du tableau²¹. Le *survenir* signifie l'étranglement de la narrativité, par un surcroît de précipitation. Le récit est avorté.
- 41 Selon nous, c'est le mode du *parvenir*, conjuguant une intensité forte avec une stabilisation forte, qui permet au récit de se développer²². Prenons le tableau *Jadis surgi du gris de la nuit*²³. Le tableau transpose un poème noté dans la partie supérieure du tableau : « Jadis surgi du gris de la nuit / puis lourd et cher / et fort du feu / le soir plein de dieu et ployé // Maintenant dans l'éther frissonnant du bleu / planant sur des glaciers / vers des astres sages »²⁴. La composition s'organise en deux blocs de dix bandes chacun, séparés par une bande gris argenté plus large. Chacune des vingt bandes superposées accueille une suite de carrés colorés de taille identique, qui enferment des lettres capitales, et contribue ainsi à la production d'un damier.
- 42 Une tension se noue alors entre une logique présentative (Combe, 1991) attestée par l'écrit où dominant, outre les adjectifs, les formes du participe passé et du participe présent, qui mettent en scène une détension plus ou moins importante (Guillaume, 1964²⁵, 1965), et la constitution de cellules narratives où un procès s'engage (état initial, nouement, enchainement, dénouement, situation finale). Considérons une telle suite dans la deuxième bande, à partir du haut, qui s'organise autour des lettres « N », « A », « C », « H » et « T » (*Nacht*, « nuit »). Tout se passe comme si deux carrés violets enserraient une succession de cinq carrés jouant diversement sur la confrontation des couleurs brune et jaune, mais aussi sur la reprise du carré violet (lettre « H »), sous une forme modifiée (la couleur violette est alourdie de brun). Le premier carré (« N ») de cette suite « interne », encadrée par les états initial et final, est partagé en deux triangles brun et jaune symétriques, avant que le « A » n'impose la couleur jaune sur un fond brun et que le « C » n'ajoute à la complexité à travers une hybridation des couleurs brune et jaune (le brun tirant sur le jaune). Le « T », d'un jaune plus ou moins pur, correspond au dénouement et

à une désintensification subséquente, avant la clôture par un deuxième carré violet. On peut ainsi dégager un motif, qui n'est pas transposé tel quel, à partir de la praxis énonciative, mais qui s'invente en se formant progressivement, par complexifications successives d'un potentiel contenu dans le carré liminaire.

- 43 Si une organisation dynamique donne lieu au déroulement d'une histoire de transformations, le tableau donne également à voir le surgissement à partir de la zone gris argenté. Si la cellule narrative semble se clore sur elle-même, l'idée de l'achèvement et de la complétude est immédiatement combattue par celle de la genèse, qui se conquiert sur l'immobilité : « Bonne est la forme en tant que mouvement, action ; bonne est la forme créatrice. Mauvaise est la forme en tant que repos, aboutissement ; mauvaise est la forme subie, accomplie. [...] La mise en forme est mouvement, action : elle est vie » (Klee, 1973, p. 169). La couleur grise correspond au repos : elle s'étale en une zone intermédiaire entre le noir et le blanc que O. Runge, dont P. Klee emprunte la sphère des couleurs, considère comme « entièrement indifférente ». Ici, elle est ce à partir de quoi le mouvement peut s'organiser.
- 44 Essayons de conclure. *Jadis surgi du gris de la nuit* invite à nouer ensemble les fils que nous avons dégagés. Notre réflexion s'est cristallisée autour de deux questions nodales : l'image fixe accepte-t-elle d'être temporalisée ? Existe-t-il différents modes de temporalisation, dont l'un serait de type narratif ? La distinction guillaumienne (Guillaume 1964, 1965) entre différentes étapes de la chronogenèse, entre le temps *in posse*, *in fieri* et *in esse*, entre anté-prédication/pré-réflexivité et représentation narrative « expliquée », entre en résonance avec les théories classiques du récit, mais aussi avec la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, en particulier à travers la notion d'aspectualisation ou la différence entre l'advenir, le survenir et le parvenir. *Jadis surgi du gris de la nuit*, qui cherche à transposer un poème en peinture, hésite entre statisme (adjectifs, participes passés, adjectifs verbaux et participes présents, entre détension engagée et détension achevée) et dynamisme (l'équivalent pictural des formes verbales, entre des tensions se développant dans la durée indifférenciée et la division chronologique selon les trois époques passé, présent, futur, nécessaire au récit). En cela, ce tableau devient emblématique de notre questionnement et de la nécessité d'articuler les modes de temporalisation les uns avec les autres, en visant la mise en forme (proto-narrative ou narrative) plutôt que le résultat, la continuité retrouvée, l'appréhension cognitive, mais aussi sensible, la contingence et la surprise. La pensée du récit peut être renouvelée par ce biais.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, J.-M. (1997) [1992]. Les Textes, types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. Paris : Nathan.

BAETENS, J. (2007). « Récit et image ». Vox poetica. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baetens2.mov>.

- BARONI, R. (2007). *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Éditions du Seuil.
- BARONI, R. (2010). « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de Temps et récit de Paul Ricœur ». *Poétique* 163, p. 361-382. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-361.htm#>.
- BARTHES, R. (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* 8, p. 1-27. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.
- BASSO FOSSALI, P. (2017). « Le geste et sa niche : gestion du sens "hors technique" ». *Texte !* 22 (2). En ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3880>.
- BERTRAND, D. (2014). « Narratologie, narrativité et régimes d'immanence ». *Actes sémiotiques* 117. En ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5197>.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2010). « Espace du tableau, temps de la peinture ». *Actes sémiotiques* 113. En ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2018). « Synesthésie et immersion. Le sonore et le visuel dans les vidéos de Bill Viola ». In : Colas-Blaise, M., Estay Stange, V. (dirs), *Synesthésies sonores. Du son au(x) sens*. Paris : Classiques-Garnier, p. 171-186.
- BORDRON, J.-F. (2011). *L'Iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris : Presses universitaires de France.
- CALLON, M. & FERRARY, M. (2006). « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau ». *Sociologies pratiques* 13, p. 37-44. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-sociologies-pratiques-2006-2-page-37.htm>.
- CARR, D., TAYLOR, C. & RICŒUR, P. (1985). « Table ronde. Temps et récit, vol.1 ». *Revue de l'Université d'Ottawa* 55 (4), p. 301-322.
- COLAS-BLAISE, M. (2013). « Quand montrer, c'est ne pas dire : une approche sémio-linguistique ». In : De Chanay, H., Colas-Blaise, M., Le Guern, O. (dirs), *Dire/Montrer. Au cœur du sens*. Chambéry : Presses de l'université de Savoie, p. 45-66.
- COLAS-BLAISE, M. (2018). « La sémiotique visuelle naissante : Greimas et sa postérité ». *La Part de l'Œil* 32, p. 103-123.
- COLAS-BLAISE, M. & DONDERO, M. G. (2017). « L'évènement énonciatif en sémiotique de l'image ». *La Part de l'Œil* 31, p. 206-217.
- COMBE, D. (1991). *La Pensée et le style*. Paris : Éditions universitaires.
- COQUET, J.-C. (1991). « Temps ou aspect ? Le problème du devenir ». In : Greimas, A. J., Fontanille, J. (dirs), *Le Discours aspectualisé*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, p. 195-212.
- COQUET, J.-C. (2007). *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- DELEUZE, G. (1983). *L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. (1989). « Qu'est-ce qu'un dispositif ? ». In : Michel Foucault. *Rencontre internationale*. Paris, 9, 10, 11 janvier 1988. Paris : Éditions du Seuil, p. 185-195.
- DONDERO, M. G. (2012). « Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image ». *Degrés* 151-152, p. 1-15.
- DONDERO, M. G. & FONTANILLE, J. (2012). *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

- DONDERO, M. G., BEYAERT-GESLIN, A. & MOUTAT, A. (2017). Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image. Limoges : Lambert-Lucas.
- FLOCH, J.-M. (1985). Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique. Paris/Amsterdam : Hadès/Benjamins.
- FONTANILLE, J. (1989) Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris : Hachette.
- FONTANILLE, J. (2008). Pratiques sémiotiques. Paris : Presses universitaires de France.
- FONTANILLE, J. (2011). Corps et sens. Paris : Presses universitaires de France.
- FONTANILLE, J. (2015). Formes de vie. Liège : Presses universitaires de Liège.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). Tension et signification. Hayen : Mardaga.
- GOETHE, J. W. (1997) [1797]. Écrits sur l'art. Trad. de l'allemand par J.-M. Schaeffer. Paris : Flammarion.
- GOMBRICH, E. H. (1964). « Moment and Movement in Art ». Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, p. 293-306.
- GREIMAS, A. J. (1970). Du sens. Essais sémiotiques. I. Paris : Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1983). Du sens. Essais sémiotiques. II. Paris : Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1984). « Sémiotique figurative et sémiotique plastique ». Actes sémiotiques 60.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1979). Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Hachette.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1991). Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris : Éditions du Seuil.
- GROUPE M (1998). « L'effet de temporalité dans les images fixes ». Texte 21-22, p. 41-69.
- GROUPE M (2015). Principia semiotica. Aux sources du sens. Bruxelles : Éditions Les Impressions nouvelles.
- GUILLAUME, G. (1964, 1965) [1929]. Temps et verbe. Paris : Honoré Champion.
- INGOLD, T. (2017) [2013]. Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture. Trad. de l'anglais par H. Gosselin et H.-S. Afeissa. Bellevaux : Éditions Dehors.
- JOLLET, É. (2012). « La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes ». La Revue de l'Art 178, p. 49-64.
- KLEE, P. (1973) [1954]. Écrits sur l'art, 1 : La pensée créatrice. Trad. de l'allemand par S. Girard. Paris : Dessain et Tolra.
- KLEE, P. (1985) [1956]. Théorie de l'art moderne. Trad. de l'allemand par P.-H. Gonthier. Paris : Denoël.
- LARIVAILLE, P. (1974). « L'analyse (morpho)logique du récit ». Poétique 19, p. 368-388.
- LATOUR, B. (2014). « L'anti-zoom ». En ligne : www.bruno-latour.fr/sites/default/.../P-170-ELIASSON-FRpdf.pdf.
- LE GUERN, O. (2009). « De la mise en image d'une métamorphose à la métamorphose d'une image ». In : Colas-Blaise, M., Beyaert-Geslin, A. (dirs), Le Sens de la métamorphose. Limoges : Presses universitaires de Limoges, p. 127-137.

- LESSING, G. E. (1990) [1766]. *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*. Trad. de l'allemand. Paris : Hermann.
- MORIN, E. (1976). « Pour une crisologie ». *Communications* 25, p. 149-163. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_25_1_1388.
- PARRET, H. (2006). *Épiphanies de la présence*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- RICŒUR, P. (1980). *La Grammaire narrative de Greimas*. Paris : Groupe de recherches sémio-linguistiques.
- RICŒUR, P. (1983-1985). *Temps et récit, I-III*. Paris : Éditions du Seuil.
- SAINT-MARTIN, F. (1990). *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel*. Québec : Presses de l'université du Québec.
- SCHAEFFER, J.-M. (2001). « Narration visuelle et interprétation ». In : Ribière, M. et Baetens, J. (éds), *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*. Amsterdam : Rodopi, p. 11-27.
- SOURIAU, É. (1949). « Time in Plastic Arts ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7 (4), p. 294-307.
- THÜRLEMANN, F. (1982). *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.
- VISETTI, Y.-M. (2004). « Constructivismes, émergences : une analyse sémantique et thématique ». *Intellectica* 39, p. 229-259. En ligne : https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2004_num_39_2_1219.
- ZILBERBERG, C. (2012). *La Structure tensile*. Liège : Presses universitaires de Liège.

NOTES

1. A. J. Greimas (1970, 1983 ; Greimas & Courtés, 1979) distingue la grammaire fondamentale (carré sémiotique), la grammaire narrative de surface et le niveau de la textualisation déviant vers la manifestation. Selon P. Ricœur (1980, p. 26), « la question de fond que pose la tentative de Greimas est celle de la nature de l'engendrement, les uns à partir des autres, des paliers de profondeur du modèle sémiotique ».
2. Cf. D. Bertrand (2014) au sujet de l'oubli actuel de la sémiotique narrative et des tentatives post-greimassiennes de sortir de l'immanence (Coquet, 2007) ou d'en étendre le concept (Fontanille, 2008). Il distingue la narratologie – les « séductions narratives du dit » – de la narrativité, dont relèvent les « contraintes sensibles du dire ».
3. Nous nous contenterons de quelques renvois à la théorie de l'art et à l'esthétique.
4. Au sujet de la sémiotique visuelle contemporaine, voir notamment J. Fontanille (1989), le Groupe μ (2015) et, pour un survol, Dondero, Beyaert-Geslin & Moutat (2017), où sont pris en considération les apports de la linguistique (essentiellement É. Benveniste) et de l'histoire de l'art.
5. Nous introduirons plus loin la notion de proto-narrativité.
6. Pour l'expression « énoncé visuel », cf. par exemple Groupe μ (1998, p. 48).
7. Cf. Colas-Blaise (2013) pour une réflexion sur le dire et le montrer selon L. Wittgenstein.

8. Au sujet de la temporalité, du mouvement et du rythme, on peut remonter notamment à A. Riegl, H. Wölfflin ou E. Panofsky.
9. Pour une discussion, cf. H. Parret (2006, p. 75).
10. Le Caravage, *Judith et Holopherne*, 1599-1602, Huile sur toile, 145 x 195 cm, Rome, Galerie nationale d'art ancien.
11. Rino Stefano Tagliaferro, *Beauty*, 2014, Vimeo. http://www.rinostefanotagliaferro.com/beauty_video.html, à 5'46.
12. Pour un dépassement de l'idée du *punctum temporis*, cf. E. H. Gombrich (1964, cité par Parret, 2006).
13. Nous ne considérons pas, ici, les images juxtaposées. À ce sujet, cf. le Groupe μ (1998, p. 50-57).
14. Le Groupe μ (1998) étudie par ailleurs la projection par les indices de transformation, par les indices indexicaux et par les sémiotiques extérieures.
15. Au sujet de « présences du temps » dans les arts plastiques (temps de la production, de la contemplation, temps artistique ou intrinsèque), cf. É. Souriau (1949). Pour une discussion, cf. H. Parret (2006).
16. Au sujet de ces modes, cf. avant tout Zilberberg (2012).
17. *Blanc polyphonique*, 1930, plume et aquarelle sur papier sur carton, 33,3 x 24,5 cm, Berne Zentrum Paul Klee.
18. Cf. P. Klee (1985, p. 37) : « [...] l'espace aussi est une notion temporelle ».
19. L'orangé jouxte le rouge en tant que couleur secondaire. On constate relativement peu de jeu sur les couleurs complémentaires, mais des variations de valeur (par exemple rouge sur rouge et exploitation de la gamme de rouge).
20. *Avant l'éclair*, 1923, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, bordures inférieures et supérieures à la gouache et à l'encre de Chine, seconde bordure à l'aquarelle et à l'encre de Chine, 28 x 31,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Suisse.
21. Pour une analyse détaillée, cf. Colas-Blaise & Dondero (2017).
22. Quant au devenir, il concerne la temporalisation, en amont de la narrativisation proprement dite. Selon nous, celle-ci ajoute des degrés de tempo et de tonicité (Zilberberg, 2012).
23. *Jadis surgi du gris de la nuit*, 1918, aquarelle, plume et crayon sur papier, découpé et combiné avec du papier d'argent, pourtour à la plume, monté sur carton, 22,6 x 15,8 cm, Berne, Kunstmuseum.
24. Pour la traduction, cf. http://cpd67.site.ac-strasbourg.fr/arts_visuels/wp-content/uploads/2015/02/KLEE-Paul-ABC.pdf.
25. Il s'agit de 19 articles rédigés entre 1933 et 1958.

RÉSUMÉS

Dans cet article, qui convoque, pour l'essentiel, les cadres théoriques de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne, il s'agit de confirmer le caractère structurant du récit comme modèle d'intelligibilité, mais aussi de voir en quoi la prise en considération de l'image fixe – ici, de tableaux de P. Klee – nous oblige à en renouveler la pensée. La temporalisation de l'image fixe est alors considérée comme une condition nécessaire, mais non suffisante de la narrativisation. Plus particulièrement, nous souhaitons montrer concrètement, en mobilisant également la distinction guillaumienne entre différentes étapes de la chronogenèse, que les tableaux de P. Klee déplacent l'attention sur la gestation de l'œuvre, sa *Gestaltung*, qui mène à la *Gestalt*. Finalement, nous distinguons trois régimes de narrativisation, selon les modes de l'advenir, du survenir et, enfin, du parvenir.

In this paper, which uses the greimassian and post-greimassian semiotics as a theoretical frame, we aim to confirm that the structuring nature of narrative allows to understand the world. Moreover, we discuss to what extent the fixed image – here, paintings by P. Klee – makes us rethink this model of intelligibility. The temporalization of the fixed image is then viewed as a necessary, but not sufficient condition of narrativization. More specifically, we wish to show that the paintings of P. Klee focus the attention on the gestation of the work of art, its *Gestaltung*, that leads to the *Gestalt*. In order to do this, we introduce the distinction by G. Guillaume between various steps of the “chronogenèse”. Finally, we identify three regimes of narrativization, namely the modes of “advenir”, “survenir” and “parvenir”.

INDEX

Mots-clés : récit, sémiotique, image fixe, temporalisation, régimes de narrativisation

Keywords : narrative, semiotics, fixed image, temporalization, regimes of narrativization

AUTEUR

MARION COLAS-BLAISE

Université du Luxembourg, IPSE, L-4365 Esch-sur-Alzette, Luxembourg