

Parcours autour de la narration

Proposition de Régine Carpentier, enseignante missionnée au LaM



Joan Miró, *Trois personnages sur fond noir*, 1934, Photo Philip Bernard © succession Miro – Adagp, Paris 2010



À partir du XX^{ème} siècle, les œuvres d'art racontent-elles encore des histoires ?

La narration abonde dans l'histoire de l'art ancien depuis l'Antiquité : aussi codifiée soit-elle, elle peuple de mythes, de sujets bibliques et religieux, d'événements historiques ou épiques les fresques antiques, les polyptiques des églises, la toile de Bayeux, les tableaux de Jérôme Bosch, la peinture de la Renaissance italienne, la peinture classique de Poussin... la liste pourrait s'allonger sans épuiser le sujet.

En revanche se poser la question de la narration à partir de la naissance de l'art moderne semblerait un paradoxe, une gageure, tout simplement anecdotique. Il serait plus légitime d'aborder l'œuvre d'art du XX^{ème} siècle par son appartenance à un mouvement artistique, une avant-garde, ou par sa matérialité, son langage plastique, sa technique...

Et de fait André Malraux¹ annonce la disparition de l'art de l'histoire : « Le premier caractère de l'art moderne est de ne pas raconter. Pour qu'il naisse, il faut que l'art de la fiction finisse. Non sans convulsions. La grande peinture d'histoire agonise au XVIII^{ème} siècle. »

Qu'en est-il de ces convulsions et de cette agonie annoncée ? Est-ce à dire que toute préoccupation narrative ait disparu de la toile ou de l'œuvre à partir du XX^{ème} siècle ? Quel sort l'art moderne, l'art brut et l'art contemporain réservent-ils à la fiction et à l'histoire ? Nous proposons ici de naviguer dans les trois collections du musée à la recherche de la diégésis ou de l'art de raconter, plus exactement de ses traces ou de ses soubresauts.

De quelques présupposés et hypothèses préliminaires

Ainsi le mode de lecture proposé prend-il sa source dans un autre lieu que celui de l'histoire des arts ou des arts plastiques, même s'il les retrouve fatalement en certains endroits. La narration offre en effet l'avantage de constituer une culture commune à tous les domaines de savoir, ainsi qu'à tous les publics scolaires, du primaire à l'université. Par ailleurs, elle permet d'ouvrir bon nombre de thématiques transdisciplinaires par lesquelles regrouper les œuvres des trois collections.

La narration implique le fait de raconter une histoire. En effet, elle entraîne tout à la fois la présence de personnages acteurs d'un événement singulier en train de se produire, ancrés dans un milieu social, saisis dans une situation dramatisée, indiquant qu'il se passe quelque chose, dans un lieu et à un moment précis. Elle implique aussi une instance narrative qui organise le point de vue, qui rapporte l'information narrative de façon plus ou moins visible. Enfin le récit se structure autour de trois modalités différentes : raconter, décrire et discourir. Il rassemble tout à la fois une histoire et une manière de raconter cette histoire, la narration. La définition ainsi rapidement établie présuppose que ses catégories, d'ordre littéraire, concernent également l'iconographique et lui soient transposables. L'observateur organiserait mentalement un récit à

¹ In *le Musée imaginaire* p. 44/45¹ éd. folio

partir d'une représentation visuelle statique et unique. Elle se situerait donc du côté du figuratif.

Nous proposons d'abord un détour pour observer les modalités narratives dans quelques œuvres choisies de façon significative, avant de revisiter l'ensemble des collections au travers d'un parcours organisé autour de la temporalité. Par la suite, d'autres parcours plus spécifiques seront ajoutés qui viendront compléter le travail : un exemple de courant artistique comme la figuration narrative et le récit fragmentaire, les mythologies personnelles et leurs modalités narratives singulières, comme celles de Wölfli ou Aloïse Corbaz ; ou encore les techniques de l'assemblage et de l'installation comme moyen de raconter des histoires. Ces parcours recourent les thématiques suivantes en histoire des arts : Arts, créations, cultures ; arts, mythes et religions ; arts, techniques, expressions ; arts, informations, communications. Ils sont conçus de manière à suggérer des thématiques ou des questions à travailler en classe.

I – Raconter, c’est figurer une histoire ou un événement : la scène narrative



André Bauchant, *L'évènement au village*, 1927 Photo © Adagp, Paris 2010

L'Évènement au village, 1927, Bauchant

Ce peintre dit naïf, surnommé en son temps « le peintre paysan » ou encore « le peintre pépiniériste » s'est attaché, à son retour de la guerre où il retrouve sa femme devenue folle et ses pépinières détruites, à réaliser une œuvre essentiellement figurative et narrative.

« Le contrat titulaire² » (Gérard Genette *Figures IV*) crée chez l'observateur une attente et une direction de lecture : quel est le fameux événement ? Il découvre alors des villageois, en couples le plus souvent, disséminés dans un plan de demi-ensemble qui vaquent à leurs occupations quotidiennes sur la place d'un village : ramener l'eau de la fontaine dans des cruches, discuter panier au bras etc. Les éléments narratifs d'une scène, à savoir le récit d'un moment unique, avec une action et des personnages précis, sont ici présents. Mais si le cadre spatio-temporel du village est esquissé, rien ne permet de le contextualiser avec précision : ni les vêtements des villageois fort semblables, ni au second plan les maisons sagement alignées dans un ensemble de tons ocres et rouges ne renvoient à une époque et un événement désignés. Et rien ne semble se produire réellement, l'élément perturbateur provoquant les réactions des villageois est suggéré indirectement. En effet, la composition en juxtaposition des personnages met en valeur les regards inquiets, de côté ou en l'air ; ils laissent planer un climat d'attente, de suspicion ou d'inquiétude. Est-il dû aux commérages des milieux confinés, au « qu'en dira-t-on », ou à une anecdote de la vie personnelle de l'artiste, ou encore à une peur collective répandue à certaines époques charnières de l'histoire, ici l'entre-deux guerres ? Aucun détail ne permet de renvoyer à l'événement avec exactitude.

² Gérard Genette *Figures IV*, Ed. du Seuil, mars 1999

L'apparente animation de la foule ne laisse qu'une impression d'étrangeté et de distance objective, presque indifférente. Cette scène raconterait l'étrangeté du monde plus que des faits.

« L'œuvre de Bauchant, figurative, narrative même, reste sans objet. Elle tourne autour d'un vide quant au sens qui serait à donner à la peinture. » Ainsi Claude Fournet définit-il plus loin la peinture naïve comme l'iconographie « qui serait celle de l'intemporalité de notre modernité »³.



Anonyme (Au cavalier), 1995 (avant), Photo Alain Lauras © droits réservés

À l'inverse, le dessin d'un anonyme dit **Au cavalier** est un dessin au crayon de couleur qui appartient à la collection d'art brut de la donation L'Aracine. Dans une forêt sur fond pointilliste orangé, une scène surprenante se produit : un cavalier noir, coiffé d'un chapeau pointu, aux tétons rougeoyants, et muni d'une fourche, chevauche en amazone une étrange monture, un gros sanglier ou un grand loup, le long d'un chemin blanc. Son arrivée inattendue vient perturber les loisirs tranquilles d'hommes et de femmes qui se sauvent, renversant les fauteuils d'osier disposés à l'autre extrémité de la feuille, où les personnages devaient s'adonner à un repos paisible l'instant d'avant. Le déséquilibre du cavalier, la course en tous sens et la gesticulation effrayée des personnages suivent un même mouvement, qui part de l'angle gauche du tableau pour le traverser en arc de cercle et qui anime la scène comme dans le cinéma muet. Les petits points de couleurs du fond contribuent également à lui donner vie, comme des pixels sur une image numérique. Tous les éléments d'une légende - la bête du Grésivaudan ? - ou d'un conte sont présents : forêt, loup, diable noir, élément perturbateur, faisant de ce tableau un petit récit de tonalité un peu comique. S'agit-il ici d'une scène fictive, ou d'une scène vécue et racontée selon des modalités littéraires qui renverrait aux désordres survenus dans un hôpital psychiatrique ? L'anonymat ne permet pas d'y répondre et laisse ouverte l'interprétation.

« On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue ; (...) la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (...) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte »

(*Figures III* Gérard Genette 1972 Mode p. 183 Editions du Seuil).

³ Catalogue de l'exposition *André Bauchant*. Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, 1987.

Les deux scènes choisies relatent plus ou moins du factuel ou du fictionnel dans des registres différents (réaliste et merveilleux) et selon le point de vue « d'un narrateur » plus ou moins perceptible dans la tonalité grave ou plaisante.

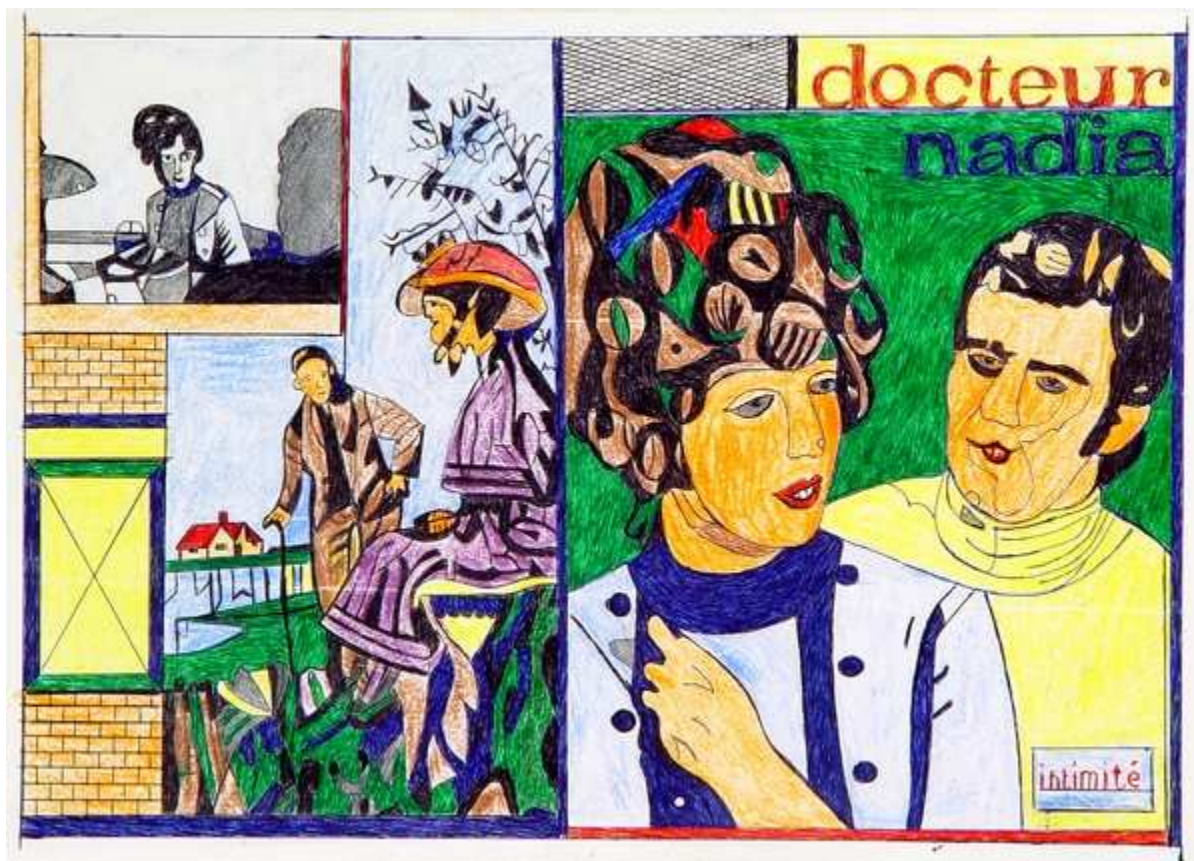
Le degré de narrativité d'une œuvre figurative semble se déplacer à partir du XX^{ème} siècle, empruntant fortuitement les voies du récit, de manière fragmentaire et lacunaire, et avec plus ou moins de distance. L'art brut en est riche d'exemples. Plus que le contenu narratif, c'est l'expression d'une subjectivité qui prédomine. Les moyens plastiques expriment un point de vue singulier sur le monde.

II - Raconter, c'est aussi représenter le déroulement d'une action : la séquence narrative



Jules Leclercq, Grande composition compartimentée

Ailleurs, la chaîne événementielle sera mise en avant : la tapisserie **La rencontre** de Jules Leclercq, chiffonnier d'Armentières né à Tourcoing où il fut interné de 1940 à 1966, réalisée entre 1950 et 1956, raconte l'entrevue entre un soldat et une dame en chapeau. Elle se présente comme une séquence narrative en trois parties superposées, « comme dans une bande dessinée » dit Savine Faupin (catalogue *Jules Leclercq*), qui correspondent au déroulement temporel : l'arrivée au jardin et la conversation au milieu des arbres, le baiser au milieu des fleurs, l'acte d'amour au bord de l'eau. Chaque étage de la broderie est lui-même découpé en trois ou quatre vignettes, qui détaillent avec force précision les étapes de l'union, comme pour en mieux exprimer le plaisir. D'autres fois, l'art de la broderie permet à l'artiste de disposer les personnages de la scène sur le pourtour de la tapisserie, de façon à produire un déroulement narratif linéaire.



Paul Engrand, *Docteur Nadia*, 1973 (avant), Photo Cécile Dubart © Droits réservés

A l'inverse, Paul Engrand, dit Paul End, originaire du Pas-De-Calais, manœuvre dans une aciérie, interné à l'âge de 37 ans, copie des images de magazines à l'intérieur desquelles il dispose des personnages décalqués. Dans le dessin au stylo bille de *Docteur Nadia*, issu d'un roman-photo intitulé *Intimité*, le découpage en trois plans de tailles différentes juxtapose trois scènes différentes d'un récit à imaginer, à trois moments différents d'une vie sans qu'une quelconque trame chronologique ni logique apparaisse. Les visages des personnages y subissent parfois d'étranges anamorphoses colorées, qui introduisent également une distance humoristique. Dans l'art de la réécriture ou de l'imitation, le collage, voire le télescopage des images décompose une fiction à réinventer dans les blancs.

La technique du collage ou de la juxtaposition de plans sera fréquemment utilisée par les artistes de la figuration narrative, comme Bernard Rancillac, sous l'influence de la bande dessinée, du cinéma. Les fragments narratifs alors insérés sur la toile prennent une autre dimension que celle du récit : ils deviennent les icônes d'une époque interrogée dans ses représentations.

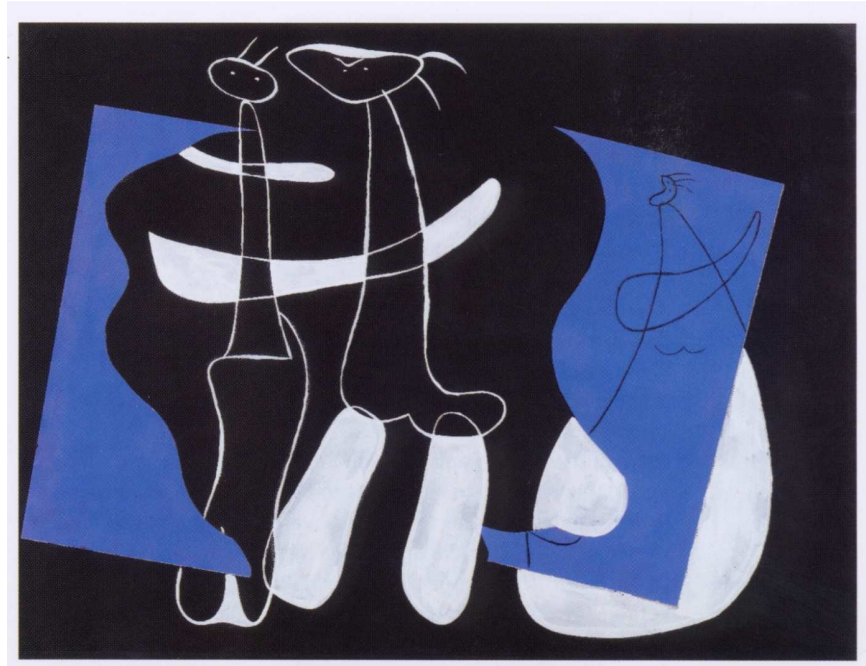
A l'opposé de cette démarche, *Le Cloisonné de théâtre* d'Aloïse Corbaz déroule sa narration fabuleuse et flamboyante de la vie amoureuse d'un couple impérial, au rythme de grands papiers cousus comme autant de scènes qui s'enchaînent par un motif de liaison ainsi le manteau d'hermine se prolonge dans la scène suivante par exemple. Certaines sont titrées, *Grande fête de nuit à Paris*, et le cloisonné reproduit la chronologie d'un récit linéaire en images, troué d'ellipses narratives.

Paradoxalement, l'espace du support est le lieu propre à exprimer le déroulement temporel d'un récit suggéré ou d'une action humaine interrogée qui peut se constituer dans l'œuvre comme motif.

« (...) l'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une « angoisse », son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à l'« absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. À vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette « géométrie du bon sens et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes et écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes.⁴ »

⁴ Gérard Genette *Espace et langage* dans *Figures I*. Éd. du seuil 1966.

III – Raconter, c’est aussi mettre en scène des acteurs : la figuration des personnages



Joan Miró, *Trois personnages sur fond noir*, 1934, Photo Philip Bernard © succession Miro – Adagp, Paris 2010

« Alors que le poète traduit des actions, qu’il présente en leur déroulement, le peintre montre des corps, qu’il exhibe côte à côte. »⁵

Le contrat du titre de *Trois personnages sur fond noir*, de Joan Miró 1934, peintre espagnol originaire de Barcelone et installé épisodiquement à Paris en 1921, au sein du groupe surréaliste de la rue Blomet, renvoie là encore à une composante narrative, la notion de personnage : un couple se tient enlacé, au centre d’une feuille de papier bleu déchirée, dont le morceau de droite cache en partie ce qui ressemble à un enfant. Mais les personnages de Miró constituent ici des représentations imaginaires de sujets existants, désignées comme des « synthèses d’images mentales »⁶. Ainsi en est-il des corps constitués de « patates » peintes d’un trait blanc, remplies de blanc à certains endroits, disposées en croix pour figurer les membres ; des trois poils sur la tête pour les cheveux, des courbes féminines des hanches et des jambes réunies en une jupe, de la poire pour le corps de ce qui semble figurer un enfant. Le faire de l’artiste ici à l’œuvre, outre qu’il retrouve une certaine forme de primitivisme apparenté à l’enfance de l’art, révèle une posture plus radicale. Comme les personnages d’un récit ne sont pas des êtres réels mais des êtres de papier, pour Miró les personnages sont des êtres de peinture, faits de la toile.

« Rien de tel pour les figurations abstraites de Kandinsky ou de Miró – a fortiori pour celles de Mondrian ou de Malevitch, qui sont inséparables (du plan) de la toile sur laquelle elles figurent... »⁷.

⁵ Consulter l’article *Temps* de Françoise de Chalonge dans *Le dictionnaire du littéraire*. Quadrige Dicospoché. Puf 2002.

⁶ *Joan Miro Le peintre aux étoiles*. Joan Punyet Miro et Gloria Lolivier-Rahola.

Éd. Découvertes Gallimard Arts p. 50.

⁷ Gérard Genette, « Les deux abstractions », *Figures IV* p. 304

Allons plus loin : le jeu dépouillé des formes enfantines et synthétiques et des couleurs simplifiées, noir, bleu, blanc ne renvoie-t-il pas à « la couleur de nos rêves » selon le titre déformé de l'autobiographie de Miró ? Même si l'ensemble se présente avec une certaine théâtralité, celle-ci est destinée à mettre en scène autre chose qu'une histoire : une scène qui se serait jouée ailleurs, dans les profondeurs de l'inconscient ?

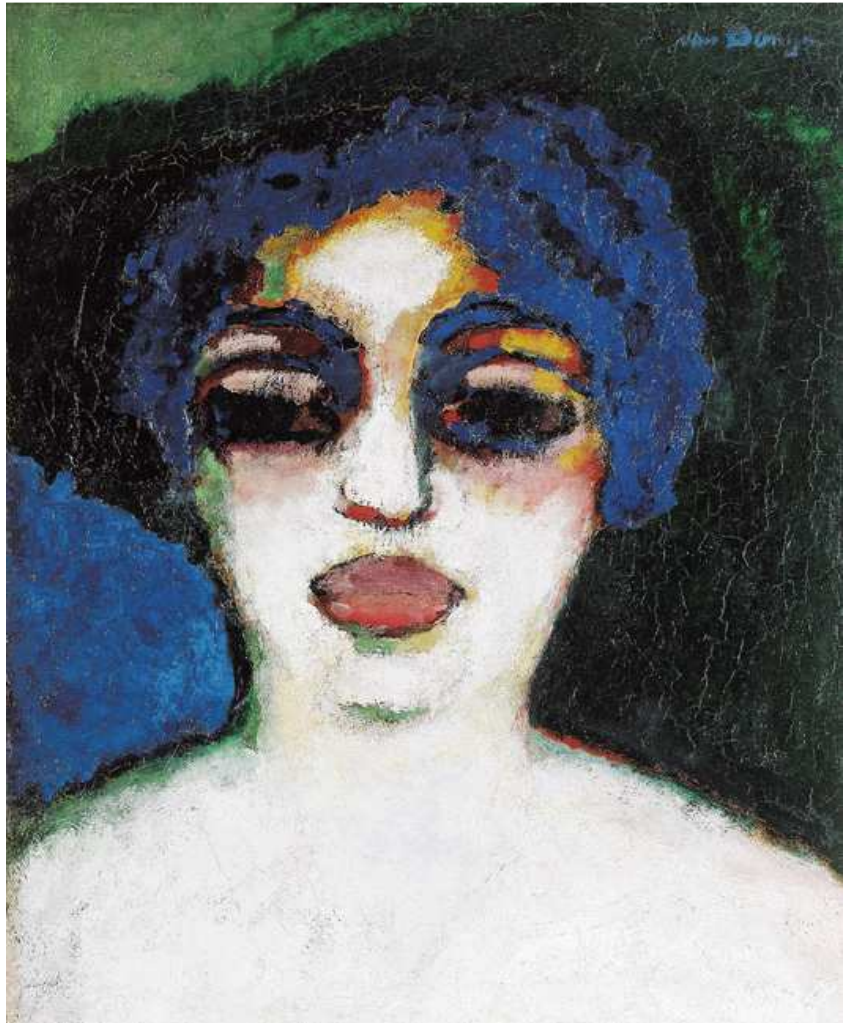
« Le tableau doit être fécond. Il doit faire naître un monde. Qu'on y voie des fleurs, des personnages, des chevaux, peu importe, pourvu qu'il révèle un monde, quelque chose de vivant. J'éprouve le besoin d'atteindre le maximum d'intensité avec le minimum de moyens. C'est ce qui m'a amené à donner à la peinture un caractère de plus en plus dépouillé. »⁸ Monde intérieur que l'observateur reconstruit ou invente comme dans la lecture.

La représentation de la figure humaine dans cette toile de Miró est à la fois le moyen d'y raconter une expérience humaine universelle, d'y exposer un propos plastique particulier, et d'y aborder une nouvelle vision de l'homme, que la psychanalyse a en partie inaugurée.

Si la représentation des personnages emprunte souvent les moyens plastiques traditionnels - la gestuelle, l'expression des visages, le jeu des regards, le titrage des œuvres - elle se libère de la référence au réel et s'aventure au XX^{ème} siècle vers la figuration imaginaire, empruntant les voies de la déformation, les surprises du support, pour y explorer une nouvelle vision de l'homme en même temps qu'une nouvelle vision de l'art.

⁸ Cat. *Joan Miró 1893/1993*, Barcelone, Fondation Miró, 1993

IV – Décrire et raconter : l'exemple du portrait



Kees Van Dongen, *Femme lippue*, vers 1909. Donation Geneviève et Jean Masurel, 1979. LaM, Villeneuve d'Ascq. Photo : Muriel Anssens. © Adagp Paris, 2010

La nature morte, la sculpture, le paysage, le portrait, le nu constituent les genres propres à la description, modalité spécifique dans la narration. Sans entrer véritablement dans le propos ici – ce serait l'objet d'un autre travail – il est intéressant de s'arrêter rapidement sur le portrait comme représentation de personnes et/ou de personnages, pour en interroger le degré de narrativité. Par ailleurs, les collections du musée très orientées vers la représentation humaine, offrent en effet un nombre suffisamment important de portraits et de nus pour inviter à faire le détour.

Femme lippue Kees Van Dongen 1909

Kees Van Dongen, peintre hollandais considéré comme le précurseur du fauvisme, fut le portraitiste des années folles, dessinant l'image féroce d'un monde décadent qui pourtant s'y reconnaissait. Aragon évoque l'artiste au début du roman *Aurélien*. Sa fréquentation des quartiers de prostitution lui fournit matière à inspiration : les notes de ses observations sont reprises dans l'atelier pour y croquer les sujets de ses toiles. Son œuvre montre un goût pour les femmes fardées, comme le témoigne la *Femme lippue*. Le visage est traité en gros plan traditionnel, mais pour mieux remarquer les couleurs d'un maquillage accusé au niveau des yeux et de la bouche : les traits

noirs du fard soulignent le désenchantement du regard. Ne sont-ils pas aussi les reflets d'un mode de vie qu'on devine : les bleutés de la nuit accrochés à la chevelure, le blanc de la poudre qui révèle la fatigue plus qu'elle ne la cache, les reflets verdâtres de la fête sur le visage ? L'accord profond entre la technique de coloriste et le sujet représenté décrit non seulement l'être, mais raconte aussi un milieu, une époque, un mode de vie.

Discourir /décrire /raconter dans le portrait

Le mot discours est ici employé au sens d'acte de langage, à portée narrative ou explicative ou argumentative de la part du créateur, porté par l'œuvre de manière explicite ou implicite. L'œuvre **Colossale** de Mimmo Rotella 1962 appartient à la série de Cinecitta, commencée en 1958. L'artiste romain travaille sur les affiches de cinéma qu'il décolle dans la rue, qu'il lacère dans l'atelier pour en isoler les visages et les silhouettes. Ici, le visage entraperçu d'une actrice, à l'œil de biche et à la bouche parfaitement dessinée, est à demi mangé de taches noires qui recouvrent en maints endroits l'image. Les mots « al cinema » et « la cinq del luca presenta un film di Yves Allegret » émergent et désignent le cinéma comme lieu de fabrication des nouveaux mythes. Le travail de l'artiste interroge ces icônes ou sex-symbol construits par un autre médium, le cinéma, et l'influence profonde qu'ils exercent sur notre apparence voire notre imaginaire. Pourtant le passage du temps vient y mettre son empreinte corrosive pour lui rappeler sa fugacité. Ainsi l'image dialogue-t-elle aussi avec les images de son temps ou celles du passé. Outre le rejet de la peinture comme médium, le genre de la vanité emprunte de nouvelles voies : le titre prend alors toute sa dimension ironique.

Le portrait donne tout ensemble, une vision de l'homme, une vision du monde, une vision de l'histoire de l'art, accompagnées d'une dimension critique.

La représentation des personnages est bien le lieu d'une tension entre le narratif, le descriptif et l'explicatif, voire l'argumentatif. Si sa représentation hésite entre l'agir et l'être, la figure sociale et l'être intime de la personne représentée, elle se donne à lire aussi comme lieu d'expression, d'investigation et de recherches de celui qui représente : elle évolue de la représentation à la présentation de l'acte producteur. De ce fait, la notion de portrait se trouve au confluent de plusieurs modalités, raconter, décrire, discourir.

Ce parcours trace une esquisse rapide des collections du musée à l'aide de quelques œuvres emblématiques : sa mosaïque d'artistes européens rappelle à quel point Paris fut le centre artistique des avant-gardes de la première moitié du XX^{ème} siècle. La collection d'art brut qui vient les rejoindre ouvre une confrontation intéressante entre l'art officiel ou à l'art caché et secret, qui renouvelle la manière d'interroger les œuvres. Il y apparaît aussi que les œuvres continuent de raconter, en dépit et au-delà des refus du récit historique ou littéraire. Les œuvres de la collection du musée ne nous racontent-elles pas notre temps, notre condition d'homme moderne, notre temporalité ?

Proposition pédagogique

Un exemple de fiche pédagogique sur le portrait narratif, dans la confrontation entre *Femme lippue* de Kees Van Dongen 1909 et *Colossale* de Mimmo Rotella

Problématique :

- Comment est montrée la femme ?
- Quel regard l'artiste porte-t-il sur elle ?
- Quel médium est utilisé ?
- De quelles femmes s'agit-il ?

Axes d'analyse :

- Le titre (l'emploi du mot « femme » plutôt que personnage ou Mme X)
- La caractérisation (« lippue » ou « colossale » trait descriptif ou jugement)
- L'expressivité de la couleur pour évoquer un milieu social, un mode de vie
- Le maquillage comme artifice de beauté ou masque révélateur de l'âme
- L'image de la femme fatale

Interdisciplinarité :

- Français/Latin/Philosophie : Thème de la beauté de la femme et de ses artifices (qui pourra être opposée au naturel et à l'idéalisation) : groupement de textes avec extraits des chapitres L'éloge du maquillage p. 43-44, Les femmes et les filles p.46-47 dans *le Peintre de la vie moderne*. Baudelaire. Ed. du Sandre. Fév. 2009. / - *Des femmes* 4. 6. dans *Les Caractères* de La Bruyère / - Livre III, chapitres Les soins, la coiffure, cacher ses défauts physiques, autres artifices, expression du visage dans *L'art d'aimer* d'Ovide. Se reporter à la Synthèse des listes collègue et lycée n°611 : Littérature et maquillage sur webletters, et synthèse n°417 La femme idéale.
- Autres thèmes: le mythe de la femme fatale, désenchantement et mélancolie. Portraits de femmes au XIXème et au début du siècle (on pense à ceux de Zola, puis de Proust, Colette, Gide, Carco, au personnage de Kiki de Montparnasse etc...)
- Histoire/Histoire des arts/Sciences économiques et sociales/TPE : La population à Paris au début du siècle par quartier en fonction des différents milieux sociaux. La condition féminine au début du siècle. La Belle époque.

Prolongements :

- Le travail sur la postérité cinématographique du type de la femme fatale : le mythe de Marilyn Monroe en relation avec les oeuvres de Mimmo Rotella sur les affiches de Marilyn.
- Le roman *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar confronte une star de cinéma à son reflet sur l'écran.

