



HAL
open science

Texte et image : la théorie au 21ème siècle

Aymes-Stokes Sophie, Marie-Odile Bernez, Christelle Seree-Chaussinand

► To cite this version:

Aymes-Stokes Sophie, Marie-Odile Bernez, Christelle Seree-Chaussinand. Texte et image : la théorie au 21ème siècle. France. Interfaces : image, texte, langage, 32, 2011, 978-0-9831752-1-6. hal-00789848

HAL Id: hal-00789848

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-00789848>

Submitted on 2 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INTERFACES

IMAGE TEXTE LANGUAGE



TEXTE ET IMAGE: LA THEORIE AU 21^{ÈME} SIECLE
WORD AND IMAGE: THEORY IN THE 21ST CENTURY

Instances éditoriales / *Editorial Board*

Revue Éditée par / *Journal published by:*

College of the Holy Cross (Worcester, Mass., USA) & Université Paris-Diderot

Fondateur / *Founding editor:* Michel Baridon (Université de Bourgogne)

Rédaction / *Editors:*

Maurice A. Géracht (Holy Cross), Frédéric Ogée (Université Paris-Diderot) & Ariane Fennetaux (Université Paris-Diderot)

Responsable d'Édition / *Copy editor:* Pamela Reponen (Holy Cross)

Maquette / *Layout design :* Sharon D. Matys (Holy Cross)

Conception CD / *CD Designer and Editor :* Mary Morrisard-Larkin (Holy Cross)

<http://www.holycross.edu/departments/english/website/iwic>

Comité scientifique / *Advisory editors:*

Catherine Bernard (Paris-Diderot), François Brunet (Paris-Diderot), Marie-Françoise Cachin (Paris-Diderot), Carole Cambray (Paris-Diderot), Marc Chènetier (Paris-Diderot), John Cull (Holy Cross), Ariane Fennetaux (Paris-Diderot), Maire Herbert (Cork), Ariane Hudelet (Paris-Diderot), John Dixon Hunt (UPenn), James Kee (Holy Cross), Julia Kristeva (Paris-Diderot), Ambroise Kom (Holy Cross), Robert Mankin (Paris-Diderot), Richard Matlak (Holy Cross), Veronique Plesch (Colby), Jean-Michel Rabaté (UPenn), Virginia Raguin (Holy Cross), Stephen Vineberg (Holy Cross), Paul Volsik (Paris-Diderot), Peter Wagner (Coblence-Landau), Helen M. Whall (Holy Cross), Thomas Worcester, S.J.(Holy Cross).

Correspondance éditoriale et diffusion / *Editorial correspondence and ordering information*

Frédéric Ogée

UFR d'études anglophones

Université Paris 7-Denis Diderot

10, rue Charles V

75004 Paris

ogee@univ-paris-diderot.fr

Maurice A. Géracht

College of the Holy Cross

01610 Worcester, Mass

USA

mgeracht@holycross.edu

Abonnements / *Suscription :* 40 € deux numéros par an / \$50.00 2 issues per year.

Prix au numéro/ *Price per issue :* 40 € / \$50.00

ISBN: 978-0-9831752-1-6

Artwork : Simon Morley, *The Atomic Bomb*

Couverture / *cover design:* Margaret Nelson (Holy Cross)

INTERFACES
IMAGE TEXTE LANGUAGE

N° 32

TEXTE ET IMAGE: LA THEORIE AU 21^{ème} SIECLE
WORD AND IMAGE: THEORY IN THE 21ST CENTURY

Edited by Maurice Géracht & Frédéric Ogée

Guest editors:

Sophie Aymes-Stokes, Marie-Odile Bernez, Christelle Serée-Chaussinand

College of the Holy Cross, Mass.
Université Paris Diderot

Revue reconnue par le CNRS



Parnassus
Award



Michel Baridon (1926-2009).

This issue of *INTERFACES* is dedicated to the memory of the journal's founding figure, Michel Baridon (1926-2009). Michel was a passionate and demanding scholar, a fervent reader of the Enlightenment period of which he was one of the best specialists, an indefatigable ferryman of the *philosophes'* ideas. From his numerous journeys into the long eighteenth century, Michel, over the years, developed a keen taste for human exchange and *conversation*, and the generous practice of an intellectual curiosity that all those who had the privilege of knowing him remember with emotion.

After thirty years as a Professor of English at the Université de Bourgogne, and a long list of remarkable volumes and articles on the British and French Enlightenments (including his famous 1977 monograph on Edward Gibbon, *Gibbon et le mythe de Rome*), Michel devoted another twenty-some years to a prolific and path breaking exploration of the various issues relating to gardens and landscape. He was appointed for three years by the Ecole du Louvre as their first ever Professor of garden history, and in the same years founded the present journal *INTERFACES*, which he conceived as an open forum for innovative, interdisciplinary research on word & image issues, with a particular focus on literature, linguistics and the history of art and images.

As he progressed through research projects that were always grounded in a scrupulous and enlightening history of ideas, Michel developed a growing interest for the inscription in Nature of the European imagination, from Louis XIV's *Grand Siècle* to the Romantic period. Embracing a wide variety of issues—philosophical, scientific, aesthetic—related to landscape design (be it real, in gardens, or fictional, in art and literature), he published several books and essays in which the creations of Le Nôtre, Capability Brown, the Marquis de Girardin or Humphrey Repton are always analyzed within the broader context of Descartes, Newton, Locke or Rousseau, but also Fénelon, Defoe or Laclos. His most important studies are *Le Gothique des Lumières* (1991), his famous, prize-winning critical anthology *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes* (1998 ; translated into Spanish), and the brilliant *Jardins de Versailles* (2001; new edition 2003, translated into English and Italian). *Naissance et Renaissance du paysage* (2006) is perhaps his most ambitious essay, whose deceptively simple title hides a strong thesis which radically questions the idea that sensibility to landscape only appeared in the Renaissance period. His last book, *L'Eau dans les jardins d'Europe* (2008), is a remarkable sum of suggestions and new facts, for which he was awarded the prestigious René Pechère prize in Brussels in November 2008.

Michel was a guest lecturer in numerous universities and foundations throughout the world, but was also, back at home, the most benevolent supporter of researchers and younger colleagues, from

the most prestigious to the most modest, who came to visit him in Dijon. With them he shared ideas and wines, and this legendary hospitality, in which his wife Gisèle, the inseparable companion of all his pursuits, played no small part, was the natural and logical expression of a life project founded upon an infinite generosity.

Internet travellers will find numerous traces—written, aural, and visual—of Michel’s presence among us. Michel was fascinated with this living, tangible, empirical, worldwide *web*, the vector of incredible ramifications. As the heir and promoter of the Enlightenment ideals, he saw in it a real source of progress for mankind, the intimation of an intelligent perfectibility—the fight of his life.

We are Michel Baridon’s legacy. The immediate reference is of course to the inheritance of the journal at hand, on *IMAGE TEXTE LANGUAGE* and its plural focus on literature, linguistics, the visual arts, and epistemology. The journal reflects Michel’s multidisciplinary approach to understanding all aspects of culture past and present, as well as his readiness to give voice to a wide variety of theoretical and methodological approaches. The somewhat ‘post-modern’ typography (and spelling) of the subtitle of the journal also insists on its bi-lingual characteristic. It reflects an insistence on an equivalency and bi-cultural give and take. It is an important point. Michel greatly enjoyed contact with others; he and Gisèle both loved to travel, and made good friends all over the world. Certainly one of the benefits of Michel’s gregariousness resulted in institutional projects between L’Université de Bourgogne and The College of the Holy Cross, including student exchanges, faculty visits, as well as *INTERFACES*. Similarly, the connection with the Université Paris Diderot would not have happened had not Michel promoted and nurtured it. We are his legacy.

If Michel was best known as a 18th century scholar, his curiosity and knowledge did not stop at the edges of this “increasingly long” century. We know of course of his encyclopedic works on gardens and landscapes neither bound by times or borders. This catholic (lc “c”) curiosity and knowledge, his understanding and value of art came early. Hanging rather inconspicuously on one of his dining room walls is a ceramic plate by the great modernist of the early 20th Century. Asked how he had acquired such a treasure he recounts how as young man on his first coming to Paris from Algeria, he had stopped at Vallauris at the artist’s studio. His mother had given him a little money to purchase some clothes when he arrived in Paris. Instead, he gave all the money he had, for it took more than the price of jacket, shirt and tie for that dish of art. Michel was not covetous, not especially eager to possess things, even significant artifacts. That gesture does however presage his characteristic devotion and commitment to his lifelong values: his passion, his presence in the moment, his insatiable intellectual curiosity and rigor, his daring, his enterprise and adventure, his readiness always to generously give his all—to his projects, to his friends, and of course to his family.

Michel enjoyed great narratives—Gibbon, Fielding, Defoe, Laclos, and non-verbal texts like Versailles—and also anecdotes and jokes. He was generous with the foibles of friends and colleagues and very demanding of himself and what he offered to others in print or in a glass. Prolific as he was, he assessed every word for its color, its weight, its nuance, resonance, music, and as it were, its “mouth feel.” In French and English Michel was poetic and savored and demanded from his languages what he demanded from his wines. One recalls an occasion in his wonderful stone vaulted wine cellar when he opened a Corton–Charlemagne. Gisèle had prepared quiches and shopped for sausages, Michel poured. The four guests were delighted with the wine’s rich gold color, its hints of honey, grilled almond, and maybe cinnamon? And we were rather surprised when both Michel and Gisèle, grimace in disappointment, spilled their glass, and insisted we do likewise. This was not, in Michel’s view, a worthy sample of a Corton–Charlemagne and he opened another. Michel’s standards were high. The second bottle of course proved him right.

Michel did not live in an “ivory tower.” He was engaged in the world. He cared deeply about the disenfranchised, the oppressed wherever and whoever they were, and voiced his views and acted without reserve when he could. For instance, he was the founder and President of the “Section Française du Centre de Pen Kurde” and pressed President Jacques Chirac for the liberation of the Kurdish writer and journalist Dursun Al Küçük political prisoner in Georgia. As his magisterial work on Versailles amply demonstrated, for Michel no frontiers separated the worlds of art and political power; its corollary was that as a scholar he was a social and political activist. At the same time, Michel’s polemic was intelligent, civil, and subtle. We think, for instance he would have enjoyed Simon Morley’s “Atomic Bomb”, the art offering for this issue. Morley has gathered delicate pieces of wilds flowers from the South Korean landscapes where he lives to spell out the dreadful name of what continues to threaten the whole world’s existence since the mid 20th century; Morley juxtaposes fragile plant bits and the nominative for the instrument of nuclear holocaust. To what effect? To what ironies? This image is not a collage of flower stems, but is a watercolor painting! *A trompe l’œil*. It asks like one of the poems Michel sometimes read: “What the hand, dare sieze the fire?/And what shoulder, &what art/Could twist the sinews of thy heart?” Michel, however, would direct the creative questions to us, and hold us responsible. We are his legacy.

Frédéric Ogée
Maurice A. Gérard

TEXTE ET IMAGE: LA THEORIE AU 21^{ème} SIECLE
WORD AND IMAGE: THEORY IN THE 21ST CENTURY

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

Sophie AYMES-STOKES, Marie-Odile BERNEZ, Christelle SERÉE-CHAUSSINAND Presentation: The 2010 Word & Image Conference in Dijon Texte et Image : La Theorie au 21 ème Siecle Word and Image: Theory in the 21st Century	1
John Dixon HUNT Ekphrasis. Déjà Vu <i>all over again</i>	9
Benoît TANE Pour une approche des figures. Entrer dans le roman illustré au XVIIIe siècle.....	33
Laurent CHÂTEL The Resistance of Words and the Challenge of Images: Visual Writing in Late Eighteenth-Century Britain	49
Liliane LOUVEL Pour une critique intermédiaire	65
Séverine LETALLEUR-Sommer Théories linguistiques/théories esthétiques : la quête du sens et du sujet.....	83
Laurent MELLETT From defining to categorising: a history of film adaptation theory.....	99
Grzegorz MAZIARCZYK Toward Multimodal Narratology	111
Laurence PETIT Vers une nouvelle iconographie de la culture postmoderne.....	127

Anaël LEJEUNE

Robert Smithson : Ceci n'est pas un site..... 141

Isabelle DAVY

Art et langage : contre la sémiotique, une sémantique, de l'art
Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte
la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique 153

Nella ARAMBASIN

Les *Subaltern Studies* sont-elles pertinentes pour relire l'histoire de l'art occidental ? 171

Simone GROSSMAN

La fiction sur l'art abstrait, entre *Ut Pictura Poesis* et *Ut Pictura Theoria* 193

Olessia KOUDRIAVTSEVA-Velmans

Vers l'écriture « des illettrés » contemporains 207

PRESENTATION: THE 2010 WORD & IMAGE CONFERENCE IN DIJON
TEXTE ET IMAGE : LA THÉORIE AU 21^{ème} SIECLE
WORD AND IMAGE: THEORY IN THE 21st CENTURY

Sophie Aymes-Stokes, Marie-Odile Bernez, Christelle Serée-Chaussinand

In 1994, *Interfaces* 5 published papers from an interdisciplinary conference entitled “Image/ Langage” on the theories underlying the connections between image and text. The event was organised in Nice in 1993 by Michel Baridon, Michel Fuchs and John Dixon Hunt. At the time, Michel Baridon felt that some clarification of the debate was needed, and the conference gathered young specialists of literature, linguistics, art history and the history of sciences who worked together to theorise a “new partition between language and image” (“un nouveau partage entre le langage et l’image”)¹ resulting from the increasing presence of images in our society. In spite of their respective disciplinary biases they all worked towards reaching a common understanding: “Il y a un effort à faire pour franchir l’obstacle que représente la langue du spécialiste”, acknowledged Baridon who added: “L’épistémologie nous sert ici de guide. Elle touche à tous les domaines de la connaissance et lance des ponts entre scientifiques et littéraires. Dans une revue comme la nôtre, elle est la trame même des liens que nous essayons de tisser. C’est par elle que passe toute tentative de théorisation” (7-8). Issue 5 of *Interfaces* – which is reproduced in this number – contains among other contributions papers by John Dixon Hunt, W.J.T. Mitchell and Jean-Michel Rabaté as well as by Marie-Odile Bernez and Maurice Gérard. Michel Baridon also provided a survey of research centres and periodicals, and an up-to-date bibliography devoted to the question, in which he carefully listed the then most recent major contributions to text/ image theory in the fields of arts and literature, psychology, linguistics and sciences. His concluding words were “les perspectives qui s’ouvrent sont neuves et profondes [...] Tout cela n’ira pas sans beaucoup de travail [...] mais toute démarche novatrice court des risques qui sont à la taille de ses ambitions, et qu’est-ce qu’un chercheur qui recule quand une voie s’ouvre ?” (246).

Those encouraging words were to find an echo in Dijon in June 2010 when the most recent *Interfaces* conference attempted to look once again at the question of the theories underlying the interactions between image and text. It was held in memory of Michel Baridon, the founder of our review, who made his life an example of interdisciplinary work, since he was able to embrace many

¹ *Interfaces*, n°5, 1994 (dossier « La théorisation de la relation image/texte/langage »): 6.

fields of knowledge, from eighteenth-century England to garden history and the history of sciences. As a true gentleman and genuine lover of mankind, he will be fondly remembered by former colleagues and generations of students. A part of the grounds of the University of Burgundy is now devoted to his memory, with a small remembrance garden, including trees and a stone bench and plaque, inaugurated during the conference. This was also a way of marking the return of the *Interfaces* conferences to Dijon, after being hosted for many years either in Paris by Paris-Diderot or in the United States by The College of the Holy Cross. The partnership between the three universities was renewed by both Frédéric Ogée (Paris-Diderot) and Maurice Geracht (Holy Cross) who kindly agreed to chair sessions. Some of the participants in the 1993 conference were back, among whom Jean-Michel Rabaté and John Dixon Hunt, one of the guest speakers associated from the start with Michel Baridon's studies on landscape gardening in the eighteenth century. Our other guest speaker was Liliane Louvel who gave a presentation of her current research. Young researchers were also given an opportunity to present their on-going research in two workshops devoted to them.

Part of the conference took place at the Musée Magnin and the Musée des Beaux Arts in Dijon. Our third guest speaker, the artist Simon Morley, gave a lecture on the themes developed in "Messagerie", the exhibition-residence organized at the Musée des Beaux Arts in parallel to the conference. Inspired by the 'phylactères' or banderols carrying divine messages found in the religious paintings of the end of the Middle Ages and the Renaissance, Morley created a series of six artworks presented in different media (paintings on canvas, monumental linen banderols or videos) and engaging in dialogues of greater or lesser distance with the Old Masters' pieces. From *MessagerieI* – a series of 4 monochromes painted in gold – to *MessagerieIII* – a video showing a banderol furling and unfurling in dark infinite space twined with mysterious sounds recorded in outer space – to *Untitled* – a most striking installation consisting in seven scrolls covered in letters and spelling together the word S-I-L-E-N-C-E, the visitor was invited to reflect upon the visual poetry of language, what Lyotard calls its 'figuralité'.²³ Sharing his time between South Korea and England, Simon Morley is both an accomplished artist and established theorist. Over the past ten years, his works have been presented in London and internationally in no less than 70 solo or group exhibitions. Morley's practice and research are mainly concerned with the interface between words and images as for example in "Virus" (2005), "Messagerie" (2010) or his "Book-Paintings" and "Label-Paintings" where he re-creates covers of books or wall-labels in museums. The editor of Utopia Press, Simon Morley published *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* in 2003 (Thames & Hudson and California University Press).

² LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

³ An interview with Simon Morley on "Messagerie" is included in the attached CD-Rom.

The 2010 conference aimed to both commemorate past achievement and look to the future. In this respect it is worthwhile reflecting on a rich legacy. The perusal of early publications shows how word and image studies developed into a critical field and a discipline in their own right while seeking to define new theoretical ground: in the proceedings of the First International Conference on Word and Image, held in Amsterdam in 1987 at a time when Panofsky's hermeneutic model was still the leading paradigm for art historians, Oskar Bätschmann advocated the displacement of logocentric criticism by "the establishment of a pictorial logic": "we speak of reading paintings, of the 'language of sculpture' or the 'languages of art', we think of the problem of how to read a picture' [...]. Seldom do we say that a picture has spoken to us"⁴. A theoretical repositioning was being engaged by art historians such as Hans Belting and scholars such as W.J.T. Mitchell who steered away from textual supremacy in interartistic and intersemiotic comparative methods in order to account for what Mitchell would term "the pictorial turn" and Gottfried Boehm the "iconic turn". It was time for the image to strike back, observes Bernard Stiegler.⁵ A distinct critical practice was required to expose the nature of the interactions between image and text and to show that they could not be reduced to semiotic analogy: in *Interfaces 5*, Mitchell advocated "critical practices that might facilitate a sense of connectedness while working against the homogenizing, aesthetic tendencies of comparative strategies and semiotic 'science'" (17). The latter was a reference to the "semiotic turn" performed by scholars such as Mieke Bal and Norman Bryson, based on the elaboration of a "neutral, scientific metalanguage" that favoured "textual-linguistic descriptive frameworks" (29). These remarks however should not downplay the critique of iconography by semioticians such as Louis Marin or Meyer Schapiro who paved the way for the shift from intersemiotic transposition to the notion of reciprocal interaction between image and text.⁶

Issue 5 of *Interfaces* stressed the necessity to escape from what was seen as a theoretical deadlock and to move beyond academic partitions which originated in the binary model of the Sister Arts and the Paragone described as fundamentally agonistic (see Gabriele Sprigath's article for instance). The future lay rather in critical cross-disciplinary propositions that would take into account what Mitchell called the "suturing of the visual and the verbal" between image and text (25) and explore what Baridon called "la porosité du langage à l'image" (238), and that would theorise image/

⁴ *Word and Image* vol. 4, n° 1, January-March 1988: 14. Edited by John Dixon HUNT, S.A.VARGA and Theo D'HAEN.

⁵ STIEGLER Bernard, "'Iconic Turn' et reflexion sociétale". *Trivium*. 2008. <http://trivium.revues.org/index308.html>

⁶ See for instance the preface of Hubert DAMISCH ("La peinture prise au mot") to Meyer SCHAPIRO's *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*. Paris: Macula, 2000. Original title: *Words, Scripts and Pictures, Semiotics of Visual Language* (1996).

text as a “site of dialectical tension” (37). The theoretical turn enacted in the last decades of the 20th century triggered the shift from intersemioticity to intermediality and the emergence of “cross-boundary concepts” countering “the logic of the closed system”, according to Rui Carvalho Homem and Maria de Fatima Lambert who note that “the present currency of a relational nexus, as theoretically averse as it is to binary oppositions, entails a reading of the intermedial that underscores notions like contamination and hybridity”.⁷ It certainly sanctioned the cross-over between disciplines as a working procedure and brought emblematic composite works such as William Blake’s under renewed critical scrutiny. Of course the change in artistic practices since the post-war period and the advent of postmedia practices from the mid-1980s induced and reflected this repositioning.⁸

One of the consequences was that building theory stemmed from the object under scrutiny – the configuration of a given imagetext, to use the expression coined by Mitchell – and not from the top-down imposition of art history’s narratives or the metalanguage of semiotics, which was seen as a way to resist the lure of totality and the historicism of classic grand narratives (*Interfaces* n°5, 15-17). This proved fruitful in a variety of ways, as shown in Europe for instance by the elaboration of new theoretical concepts such as iconotexts by French and German scholars Alain Montandon, Liliane Louvel and Peter Wagner in the course of the 1990s.

Other hermeneutic models have been provided by anthropology and material culture. They have refreshed the way we look at objects as artefacts and played a role in the move beyond the binary opposition between words and images, which, John Dixon Hunt reminds us, were originally part of the same fabric and not conceived of as conflicting elements but interlocked as in a dance. And, as he puts it, “it takes two to tango” (*Art, Word and Image*, 35). Hans Belting, for his part, has defined the “task of a new iconology” that takes into account the transmission and circulation of images, the role of the body as living medium and the interaction of mental images and physical images.⁹

The latter brings us to note another consequence of this revaluation, namely a renewed critical look at the specificity of images and more precisely at their efficacy, power and impact on the reader-viewer,

⁷ HOMEM, Rui Carvalho & LAMBERT, Maria de Fatima (eds.). *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*. Amsterdam: Rodopi, 2006: 11, 13.

⁸ HUNT, John Dixon, LOMAS, David & CORRIS, Michael (eds.). *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. London: Reaktion Books, 2010: 226.

⁹ BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink, 2001. French translation: *Pour une anthropologie des images* (2004). His argument is summarized in “Images, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry* 31 (Winter 2005): 302-319.

and to the specificity of the visual knowledge they provide and of their “puissance imageante” whether it derives from looking at paintings or reading texts. Such an orientation has notably benefited from crossovers into a variety of fields such as pragmatics, phenomenology, psychoanalysis and cognitive sciences, and has informed particular critical trends variously represented in Europe and North America by Georges Didi-Huberman, Liliane Louvel, W.J.T. Mitchell, Pierre Ouellet, Barbara Stafford, and Bernard Vouilloux to name a few.

These observations merely hint at the wealth and variety of recent publications and at the ongoing theoretical process in the field of Word & Image studies. If in the light of contemporary artistic practices, it may be argued that “the simple conjunction of image and text seems almost antique, an emblem of a bygone cultural era” (*Art, Word and Image*, 232), the papers given at the 2010 conference show that there is a bright future ahead of us. Since the article written by Michel Baridon in 1994, researchers have strolled, marched and possibly sometimes stumbled along the ways that he said were opening then, and we concur with Griselda Pollock who notes that we now stand “at several cross-roads” and that we need to “maintain the momentum of the momentous intellectual, cultural revolution in the arts and humanities that characterized the last quarter of the twentieth century while adjusting to the different field of analysis created by it”.¹⁰

This new issue of *Interfaces* opens with a commemorative part centred on the 18th century dedicated to the memory of Michel Baridon. **John Dixon Hunt** gave a presentation on exphrasis in the garden, drawing attention to the way theory should illuminate works of art, and how art should not be used simply to prop up theory. How does meaning emerge in the garden? How are the different art forms summoned up in our experience of the garden? John Dixon Hunt took us through Rousham and the different interpretations of it with gusto and his “*Ekphrasis. Déjà vu all over again*” provides one fine example of what eighteenth-century artists, so keenly aware of the correspondences of the arts, can bring to modern theory.

The other two contributors to this first part, Benoît Tane and Laurent Châtel also drew from the eighteenth century to question modern theory. In “Pour une approche des figures. Entrer dans le roman illustré au XVIIIe siècle” **Benoît Tane** explores the reader/viewer’s reception of 18th-century illustrated novels from pragmatic, material and technical points of view. He invites us to open the book, cross a threshold and experience a shift in perspective as he focuses on the “dispositif” of the literary scene, which exposes the transgressive nature of representation.

¹⁰ POLLOCK, Griselda (ed.). *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*. London: I.B. Tauris, 2007. Preface “New Encounters: Arts, Cultures, Concepts”: xiii. Introduction by Mieke BAL about the circulation of concepts.

Laurent Châtel also looks at 18th-century illustrated books in “The Resistance of Words and the Challenge of Images: Visual Writing in Late Eighteenth-Century Britain”. He discusses attitudes to illustration and distinguishes relational patterns ranging from distrust to emulation at a time when words and images were increasingly overlapping.

The second part of this collection of essays opens with “Pour une critique intermédiaire” by our guest speaker **Liliane Louvel**. Liliane Louvel has built on literary criticism, art history, visual studies and phenomenology to recast the critical approach to literary texts and lay the foundation of a new theory of intermediality. In her previous works she showed how to “open the eye of the text” and her latest research focuses on the concept of “pictorial third” as in-between or third space between the verbal and the visual.

Séverine Letalleur proposes a useful synthesis of current trends in intermedial studies in “Théories linguistiques / théories esthétiques : la quête du sens et du sujet” and describes new epistemological orientations prefiguring a new era of intellectual porosity. She focuses more particularly on the involvement of the reader/viewer and she shows how the intermedial dialogue between image and text mirrors the subject’s relation to the world construed as ontological oscillation.

The next five papers focus on specific media and chart new theoretical paths in specialized fields. **Laurent Mellet**’s “From defining to categorising: a history of film adaptation theory” provides a thorough review and discussion of the critical literature on film adaptation and its theoretical implications from the early publications in the 1950s to the most recent studies, especially as far as the central issue of fidelity is concerned. He suggests that theory has lagged behind adaptation and that a way of moving forward is to re-examine categorization.

In “Towards Multimodal Narratology” **Grzegorz Maziarczyk** explores the correlation between recent developments in contemporary fiction and in narratology. He discusses the categories derived from multimodal discourse analysis and examines the intermedial potentialities of the book in connection with novels by Mark Z. Danielewski, Jonathan Safran Foer, Mark Haddon, Reif Larsen, Salvador Plascencia, Graham Rawle, and Steve Tomasula.

In “Vers une nouvelle iconographie de la culture postmoderne”, **Laurence Petit** explores the new visual “literacy” generated by photography in the context of the pictorial turn defined by W.J.T Mitchell and Simon Morley. She focuses on the socio-cultural approach promoted in recent English and Canadian publications from a post-colonial perspective reconciling global theoretical premises and national specificities.

Anaël Lejeune's "Robert Smithson : Ceci n'est pas un site" proposes an analysis of Smithson's concept of non-site as unravelled calligram in which the constant tension between image and text mirrors the ultimate impossibility of representing reality and the experience of site but also creates a new dimension that neither image nor text can evoke on their own.

In "Art et langage : contre la sémiotique, une sémantique, de l'art", **Isabelle Davy** questions the widely accepted notion of the superiority of the linguistic paradigm in the context of the iconic turn as stemming from a skewed understanding of Benveniste's concept of interpretative relationship. After discussing Hubert Damisch's reading of his work and Henri Meschonnic's critique of semiotic analogy, she retrieves the interpretative, semantic function of language in the heuristic process of meaning-making and applies it to the analysis of two of Bill Viola's video installations.

The next two papers deal with modern and/or contemporary literature. In "Les Subaltern Studies sont-elles pertinentes pour relire l'histoire de l'art occidental ?" **Nella Arambasin** examines the fictional figure of the mute female servant in the light of Subaltern Studies and she exposes how the Western discourse of art history is deconstructed in texts by Michèle Desbordes, Julien Gracq, Hermann Broch, Jean-Michel Ribes and A.S. Byatt, and how decentred vision is achieved through pictorial references.

Simone Grossman's "La fiction sur l'art abstrait, entre *Ut Pictura Poesis* et *Ut Pictoria Theoria*" analyses how the reception of abstract painting and the debates it has triggered are fictionalized in the texts of French and Quebecois authors Yasmina Reza, Philippe Poloni and Jean Pelchat. She explores the paradox that is inherent to the literary representation of non figurative art and the critical discourse it ironically provokes among uninitiated viewers, especially in the context of postmodern Quebec.

The closing paper "Vers l'écriture 'des illettrés' contemporains" is by the Russian artist **Olessia Koudriavtseva-Velmans** who presented three videos at the conference. Her recent work is part of an ongoing project showing how Pope Gregory's definition of art as "the Book of the Illiterate" has found new currency in modern and contemporary art. Her interest in the means of establishing a universal iconographic language is shared by our third guest speaker **Simon Morley** who produced this issue's art offering, entitled "The Atomic Bomb" and presented in Morley's most recent exhibition in London entitled *A Short History of the Twentieth Century* (Art First, Feb.-March 2011). A meditation on key events or figures of the last century, the exhibition offered a number of works involving a variety of techniques frequently used by the artist: acrylic monochromes stained by texts-fragments (dates, names, signatures, book-titles, etc.), watercolours, paragraph paintings or photographs. The three

words in “The Atomic Bomb” – originally designed with bits of dead flora coming from South Korea – are watercolours painted in *trompe l’œil* effect. As in similar pieces in the exhibition, the delicacy of the floral arrangement (in reality as well as on canvas) contrasts sharply with the monumentality and/or savagery of the stated reality.

EKPHRASIS. DÉJÀ VU ALL OVER AGAIN

John Dixon Hunt

University of Pennsylvania

The celebrated American baseball player, Yogi Berra, was famous for his malapropisms and absurd formulations. On one occasion he remarked that something was- “*déjà vu*, all over again.” I use this in my title as a means to alert readers that my subject focuses upon how an ekphrasis, in my case gardens, functions by way of repetition, even if, like the writer in Jorge Luis Borges’s story, “Pierre Menard, Author of the Quixote,” what is repeated is never the same.

It may well be that what I am to offer on ekphrasis is just that – *déjà vu* – once more, over again. I run the risk of adding absolutely nothing to the huge body of work on the topic of ekphrasis that has been generated over the last 20 years, to which material I hope I am properly indebted.¹ I am also in danger of repeating over again what I said in the talk that I gave in Nice 17 years ago on the topic of “Ekphrasis of the Garden.” However, I resume this theme again in memory of Michel Baridon, who invited me to that conference and subsequently published my piece in INTERFACES, but take it up in now a rather different way.

I wish to try and sketch one fundamental aspect of my topic: that different objects— paintings, sculpture, architecture or gardens—elicit (or should elicit) very different ekphrastic responses; we must learn to discriminate among different kinds of descriptive practices. So, firstly, what does a garden require or what is needed in a proper and useful response to it, and, secondly, how might such descriptive practices shape or determine the reception or afterlife of a garden? For theoretic matters may be useful, but it is surely important to insist that theory is there to illuminate works of art (in this case gardens), rather than to show how any given art work will illuminate theory.

Ekphrasis *déjà vu* is, in some sense, just that, twice over: you see, for example, a picture, and then you “see” it again in a poem. And when you return to the picture itself, which I am assuming one

¹ The subject is now much written about: see, among others, James Heffernan, *The Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, 1993), and John Hollander, *The Gazer’s Spirit. Poems speaking to silent works of art* (Chicago, 1995), *Pictures into Words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel (Amsterdam, 1998); *Interact Poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, eds. U-B Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (Amsterdam, 1997); and essays by Ruth Webb and Bergmann Loizeaux in *Word & Image*, 15.

does, you see it over again in the light of the poem. However, the issue is exactly what that “over again,” that “*déjà*,” really means, both as regards the poem itself vis-à-vis the picture, and then as regards the picture viewed afresh as a result of the ekphrastic intervention. What we call the afterlife or reception of the painting in the poem should now in some measure incorporate and augment our understanding of the painting, just as an art historical critique of the painting re-determines how it may be viewed. This “afterlife” in the poem or reception of the *painting* is as much an effect of the ekphrastic move as the *poem* itself. Yet this is not much studied, this *re-vision* of the object (the painting) in the light of the poem: we tend to read the poem in the context of knowing or looking at the painting; but rarely do we let it affect how we look back at the painting. The ekphrastic moment, or poem, is generally—if you like—an end in itself; it uses the painting as its starting block, as a mode of inspiration, even influencing the poem’s action, but it does not, so to speak, repay its debts to the painting.

But we can, I think, take that further. In his recent essay on “Art History as Ekphrasis,”² Jàs Elsner argues that art history is not possible without ekphrasis, that art history is “ultimately grounded in a method founded on and inextricable from the description of objects”, and that the “enormity of the descriptive act cannot be exaggerated or overstated.” This article is itself enormously refreshing, even something of a relief to those of us who work in word and image studies, where our activity is undeniably and inextricably linked to our performance of it in *words*. So I want to take up Elsner’s argument and direct it now to garden history (which he himself does not mention). This will be in part simply a reaffirmation of his ideas and their application to the study of gardens, but also a chance to scrutinize ekphrastic descriptions as they relate specifically to gardens and garden history.

Now in discussions of gardens and garden history we encounter a variety of special features (i.e. aspects of this art form that do not apply elsewhere). To start with, the garden is never “static,” as Michel Beaujour claims—except in very rare circumstances, when we might be able to see a small garden at a glance, in window boxes, for example, or in a Wardian case).³ The garden is not something we can generally “see,” as when standing before a picture, an architectural facade or a sculpture. A sculpture certainly is not “static,” and should usually be viewed in the round, but it still enables a response that holds the illusion of it as a “static” object. But the garden’s essence is precisely composed of its double existence in time—our own need to explore a garden in time, and its own change over time (hours, months, years). When I first visited the gardens of Stowe in Buckingham, with William Gilpins’s

² *Art History*, 33/1 (2010), pp.10-27.

³ Michel Beaujour in *Yale French Studies*, 61 (1981), 27-59.

*Dialogue*⁴ in my hand, it required more than seven hours to complete the itinerary. Moreover, the growth of a garden's natural forms subject it to a variety of changes, mostly its gradual plenitude over the years (cf. Alexander Pope's lines—"nature shall make it grow / A work to wonder at ..."); but there are also the threats of decay and dissolution. Even a small garden that we could take in at one glance is liable to change over time, through the seasons, even hour by hour, as a result of light and atmosphere. Further, some elements in a garden are also NOT translatable into an ekphrasis: smells, sounds (to a huge extent), the physical impression of what one sees or whatever surface one is walking on (gravel, moss, grass), the simultaneity of sensations (the awareness of the air and breeze), and our natural ability to observe a landscape in a wide-angle gaze (we don't all look through the viewfinder of a camera).

Some garden elements do seem, however, compatible with other art forms. We expect to find "meaning" in gardens, which we do variously, sometimes by observing their formal means, sometimes by confronting various inscriptions directly, sometimes by extrapolating from "silent" or "dumb" items in them.⁵ Yet in both instances—even in reading an inscription—we are not observing the garden's "object hood" *tout pur*, but drawing from it, or imposing on it, our own tendentious ideas, some of which are determined by our own cultural assumptions, some by our understanding (or mis-understanding) of historical circumstance, which may also be culturally driven in our own case. In that sense, Elsner is right to say that all art history as ekphrasis is tendentious. We may like to think that much contemporary garden description has a certain foothold in objective reality, because of its elegant and often wonderful photography, which adorns most books on the subject these days: but here, again, I'd accept Elsner's argument that these photographs are just an ekphrasis within an ekphrasis – some photographs will illustrate the same point as the text, but are still themselves an interpretation of the garden in their choice of subject, angle of vision, and so on. Those that seem to have no consonance with the text have nevertheless their own tendentious take on the garden. (In fact, the tendentious hold of the garden photographer seems to be bolder and stronger than photography of other art objects, probably because garden photographers rarely work in tandem with the authors—for instance, I am astonished by how much "posh" garden photography completely omits any people and fails to address its reception by critic or visitor).

In garden analysis we also invoke terms that are borrowed from relevant disciplines—formal or informal, picturesque, baroque, modernist, naturalism—but these too are found not in the object, the

⁴ I subsequently edited this *Dialogue Upon the Gardens ... at Stowe* by William Gilpin, for the Augustan Reprint Society, 1976.

⁵ I have taken up this topic in detail elsewhere: see "Stourhead revisited and the pursuit of meaning in gardens," *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 26/4 (2006).

garden, but in our verbal and often long-standing invocation of critical language, and many of them are really awkward when used in garden analysis. Finally, as Elsner notes, one very fascinating aspect of ekphrastic description is that it makes the particularity of the object more general; garden *ekphraseis* do this in large part by assuming or drawing into their precise description our larger, or more conceptual, ideas of gardens.

When I published the original essay from the Nice conference in *Interfaces* I prefaced it with two quotations, of which Paul Valéry's "Seeing is forgetting the name of the thing one sees" continues to resonate with me. I presume he does not mean, if he were to focus specifically upon gardens, that the name *per se* of a garden—Versailles or Chantilly—is forgotten, but that the richness of the site and the multitude of its demands upon us may overwhelm the name by which we refer to it. We know Versailles as a place, but just how do we really know the Versailles when we see it in person and on foot, or later in the mind's eye or in representations of it? Or, since Versailles is enormously so complex, as Michel Baridon has handsomely reminded us in his *Histoire des jardins de Versailles* and other writings, let us take an apparently much more simple and certainly smaller garden, like Rousham, in Oxfordshire, by William Kent, from 1739, reworking an earlier design by Charles Bridgeman. Many people of course don't even know the "name" of Rousham, but the name can indeed easily be forgotten by our visitation of it, by our absorption of its small but telling insertions [Fig. 1], its pathways and rediscoveries of vistas and viewsheds. So the name of even a small site like Rousham may certainly be eclipsed; but a description or ekphrasis of Rousham also leaves its mark upon how we see it, so that the name we arrived with or attach to that site is no longer the name which we take away with us.

I will pause awhile now to consider this particular garden, on which I have frequently practised my own ekphrastic descriptions,⁶ where for a while I lived in a cottage on the estate, and on which there have been a limited amount of good descriptions from which I can draw my examples. But my reflections began a few months ago as I was trying to formulate my thoughts for this lecture, and I stumbled upon a new book of poems dedicated to that garden at Rousham. It was entitled *Her Leafy Eye* (Reading, 2009). It devotes 20 poems to Rousham, mostly by writing about specific features there,

⁶ In my *William Kent: landscape garden architect. An assessment and catalogue raisonné*, Philip Wilson Publishers, 1987; "Pope, Kent & 'Palladian' gardening," in *The enduring legacy. Alexander Pope Tercentenary Essays*, ed. Pat Rogers and G S Rousseau (C.U.P., 1988); "Verbal versus visual meanings in garden history: the case of Rousham," in *Garden History: Issues, approaches, methods, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, XIII (Washington, D.C., 1992); and "William Kent as Landscape Architect," forthcoming in a catalogue of the Kent Exhibition at the New York Bard Graduate Centre and the Victoria and Albert Museum in 2012.

though it occasionally responds to a series of more general gardenist items like “folly”, “espalier”, “topiary” or “the Genius Loci”. Its author is Lesley Saunders, “an award-winning poet”. Her foreword explains that the “18th century ‘picturesque’ landscape gardens at Rousham” have “inspired” the poems: this description of Rousham as “picturesque” seems designed to encourage us to see the garden as a series of pictures, which might therefore be especially apt for *ekphraseis*. But the volume also contains some images by Geoff Carr, which presumably work to reify its “picturesqueness” in another medium alongside the poems. Carr’s note says that his computer-generated images “refer” directly to the poem that brought the image into his mind’s eye, “often arriving completely resolved and in no need of further thought” (sic!). Carr is a garden and design practitioner, a filmmaker on gardens for the BBC, and the creator of garden sculpture and garden furniture. Finally, along with an oddly miscellaneous and incomplete bibliography on Rousham, the foreword of two pages expounds the “Furor Hortensis” (the garden craze) of the 18th century. It notes, among its picturesque elements, the loss of topiary in the 18th century. This roundup of typical “picturesque” gardening is fine, if somewhat sweeping, but little of its account is taken up in the poems that follow, and Saunders even includes a poem now on “Topiary” (37), though this has been expunged from the *furor hortensis* and does not feature at Rousham! Overall, then, the site of Rousham is overwhelmed with commentary, both discursive and imagistic, descriptive and imaginative; what Elsner calls its tendentious descriptions are clear for all who read the volume.

The whole point of this volume seems to be that it is based on the Rousham gardens. Even if you don’t know the site, there is a rough map, annotated with the numbers of the poems dedicated to it, and concluding with a final poem, *en face*, that is entitled “Visit.” But that final poem is unspecific, apart from the final line about leaving “a note in the box / as they go” (a reference presumably to paying a fee for entry,⁷ or does it mean a note of thanks or commentary in the visitor’s book?). It could be, in fact, any garden “visit”—indeed, the mown lawn sprouting with stones in the first stanza doesn’t jibe with Rousham’s bowling green, and easing the “timber over the jamb” in the second stanza doesn’t fit anything I know about that particular visit, while the sensations of dust, damp, names on a wall, and “amethyst fire” are simply baffling.

Two of the briefer poems may help us forward. The first takes its title from the Scheemaker sculpture that graces the end of the bowling green [Fig. 2]. The poem indulges in fanciful associations—a unicorn, grappling lovers in the moonlight and the honey bees that will inhabit the lion carcass hereafter (only if the horse wins, I presume). Frankly, it seems a less than energetic encounter with the sculpture, evading any sense of why it might be there—we’ll return to reasons for its placement later. Another

⁷ Actually one has been required to pay for one’s entrance and take a ticket from a machine in the stables before visiting.

poem also concerns a particular move of Kent's in designing the gardens in 1739, when he moved the Lion and the Horse to its present position, so that its location presides over the view and leads us to it. And he also deliberately takes our eyes into the countryside by a whole series of incidents – a mill [Fig. 3], gothicized with flying buttresses, and an “Eyecatcher”, as it is called, a triumphal arch, also gothicized, on the far hillside [Fig. 4]. That poem is printed opposite one of Carr's computerized images, but the image, and naming the actual Rousham feature itself, are really the only clues as to what the poem might be saying, and (absent those particular clues) there is nothing that ties the poem to this location: the first line of the final stanza – “I have been trying all my life / to see beyond the horizon” – might be true of far horizons in general, but in this case the Kentian arch is designed to pull our eyes out to the far hillside rather than to “see beyond” it.

So in this case Elsner is more than right—that the ekphrastic effort at particularity tends rather to embrace generality. While all the titles of most of these poems do refer to items at Rousham, they neglect anything local or particular; essentially nothing about this poem “RILL” intersects with the actual rill at Rousham [Fig. 5]. There is nothing about the Walled Garden or the Grotto that speaks of or returns our interest to those specific moments at Rousham. It is certainly true that such poems might bring to bear our larger notions of garden-ness upon the Rousham visit, but they do not even do that.⁸ Therefore I am puzzled about this volume, which offers to address Rousham, but does not engage with it and certainly, in my view, does not return us to the garden with any new insights.

Now, we could argue that poems are not the best media to confront a garden; but are there better descriptions of Rousham, or, rather, do other ekphrasises succeed in doing better with how we might respond to Rousham? We are fortunate in having a small group of very influential and worthwhile descriptions of Rousham, and these can help us; one, in particular, from the year 1750, reveals, for all its oddities, a wonderful ekphrastic opportunity, and I shall come eventually to that.⁹

In modern commentaries Rousham “suffers” from an over zealous focus by art historians and literary historians (including myself) on the “meaning” of the gardens, so that the garden seems lost

⁸ If we compare it with many of the poems selected for my *Oxford Book of Garden Verse*, where specific gardens (both nominal or actual, as John Hollander's ekphrastic vocabulary terms them [see above]) are enhanced by assumptions about the art of garden-making and using.

⁹ I am using here David Coffin, “The Elysian Fields of Rousham,” in *Magnificent Buildings, Splendid Gardens*, ed. Vanessa Bezemer Sellers (Princeton, 2008), 218-231; the pamphlet on *Rousham (New Arcadians' Journal*, 19 (1985), which includes (i) the 1750 letter by John McClary, (ii) an essay by Simon Pugh and (iii) Patrick Eyres's “iconographic speculation” on “Garden of Apollo and Venus”; also my own essay in *Garden History*, cited in note 6.

within the thickets of learned discourse. Mostly, this requires privileging an iconographical narrative of items in the gardens based primarily on the specific identification of the sculptures, as if the meaning of the garden was contained only within these isolated features; many other sculptures that are acknowledged to be elsewhere in the gardens are otherwise ignored in the commentaries; so, even more, are the spaces *between* all the sculptures (for what can one say about them?). When we are asked to draw meanings from specific objects like sculptures, we are often encouraged to go outside the garden, to consult emblem books, or (in one case) a “rather obscure legend” regarding Proserpina in the Greek topographer Pausanias, or accept a strained attempt to explain the topography of the garden according to cultural geography with gothick elements to the north, an “Egyptian pyramid” to the east and a classical zone or ancient Roman site to the south.¹⁰ Somehow the commentaries seem often at odds with the experience of the site itself, despite the photography or woodcuts that authors supply to illustrate the place; other narratives involve internal contradictions, or miss any sense that a garden is liable and open to multiple associations, especially when the claim is based upon one obligatory route around the gardens, for there can be, in fact, no privileged circuit “intended by Kent.”¹¹ In this tight, oddly shaped garden tricks of perspective and unexpected sightlines play a crucial part in teasing the visitor, and it always seemed to me to be a whim that took me one way or another through this site (see Fig.1).

Some items are certainly convincing and control our attention: the arcade known as “Praeneste” takes its name from a single sequence of its arches derived from the multi-levelled Roman Temple of Fortune at Praeneste, the modern Palestrina. The Lion and Horse at Rousham [see Fig. 2] echoes a similar sculpture at the Villa D’Este, where it overlooks the Roman Campagna just as Rousham’s group presides over the Oxfordshire countryside (we know that Kent moved the group to that position from beside the house where the landscape would not have been visible). The Dying Gladiator [Fig. 6], originally designed to be placed on a Roman sarcophagus, clearly references Rousham’s dying patron, General Dormer, and may well contribute, along with the horse attacked by the lion, to the mortuary tonality of the whole place, which other commentators make their main theme. But contrariwise, Venus, as a garden deity, presides over her valley [Fig. 7], watched by a faun and Pan lurking in the shrubbery, which has given several commentators a plausible reason for relishing an understandably 18th-century

¹⁰ David Coffin, *op. cit.* Yet why the “gothick” and northern style should be imposed upon classical items – a Roman “triumphal” arch and a *Temple* of the Mill—are never acknowledged; indeed, this mixture of classical and “gothick” is apparent everywhere throughout Rousham and not just to the “north”-crenulations on the façade of the house take the form of the Palladian screen on San Giorgio Maggiore in Venice.

¹¹ John Macclary, “A Description of Rousham”, transcribed and edited by Mavis Batey, in “The way to view Rousham by Kent’s Gardener”, *Garden History*, 11 (1983), 125-132.

lascivious moment¹²: I once argued that this might have been a reminiscence of Book VI of Spenser's poem *The Faerie Queene*, a poem that Kent would later illustrate; but the point is that you don't *need* to know that reference or allusion for responding to Rousham.¹³

But many things don't "fit." Gardens can certainly be melancholy places, and we may if we like take the River Cherwell at the bottom of the garden slope as the River Styx that bordered in the classical Elysian Fields. But there are also happier prospects: not just the dying Gaul or the savaged horse, but the luscious and lascivious Venus, and views out toward a "triumphal" arch and a Temple of the Mill, which feature in what Horace Walpole called Kent's "prospect, *animated* prospect." Items that are said to be "inappropriate" to the theme of the Elysian Fields, are nonetheless skewed so that they fit the holistic narrative of the relevant iconography. Many other sculptures that do not fit the narrative are either ignored or explained by saying they give the garden an antique air (which is a more likely gloss).¹⁴ Confronted with the statue variously described as Apollo [Fig. 8] or as Antinous or simply as a "colossal" figure, commentators choose to reject Antinous, the beloved of Hadrian, because (i) it is nowadays presumed to have been "rather meaningless" as a Renaissance attribution and (ii) because Apollo would anyway better fit the Rousham profile.¹⁵

That there was a River Styx, so called, in the Elysium Fields at the neighbouring garden of Stowe, where Kent designed the buildings but arguably was not involved in the overall landscape, does not make it reasonable that the same identification works at Rousham: there is no inscription at Rousham to point the way, and Coffin has to work hard to confine his narrative to this idea. His identification of the Cold Bath, where Proserpina spent half the year, confined to Pluto's realm, allows him to identify its position halfway down the sloping ground: "Hence there is the *suggestion* that the actual river Cherwell below the garden symbolizes the river Styx which bounded the classical underworld of the Elysian Fields. Here at Rousham, then in contrast to Stowe, Kent *did not have* to manufacture a new

¹² For instance, James G. Turner, "The sexual politics of landscape: images of Venus in 18th-century English poetry and gardening", *Studies in Eighteenth-century Culture*, 11 (1982): 343-66, and Coffin's "Venus in the 18th-century English Garden", *Garden History* 28/2 (Winter 2000): 232-249.

¹³ In my "Emblem and Expression in the Eighteenth-century Landscape Garden," *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, Mass., 1992, 86.

¹⁴ This is obviously not a problem only with garden descriptions, as many iconographical accounts may manipulate their materials to argue a particular point.

¹⁵ Coffin writes that the sculptures on the garden façade of the house were put there by Kent "since one might expect these statues to relate to the iconography of the garden" (226). But even he confesses to "confusing evidence."

river Styx.”¹⁶ But the problem is that the identification of the Cold Bath as Proserpina’s Cave is indeed “manufactured,” a fantasy of the steward, called Macclary or Clary, writing in the 1750 letter, where he says he designated it as Proserpina’s Cave himself and embellished it with figures, but “my Master not likening [one of the figures], I chopt them all down.” This whim of the steward’s hardly suffices as a basis for creating yet another River Styx in Oxfordshire!

Indeed, it is Kent’s garden design, not Macclary’s, that is relevant, and Kent—however steered or directed by his patron—worked in certain ways that we can determine. He was deploying Dormer’s own collection of sculpture, not selecting his own selection of relevant images; he was also working in a garden that had been laid out earlier by Charles Bridgeman; yet he was also clearly seduced by his own memories of nine years in Italy, with its recollections of Palestrina, the Villa D’Este, and the grottoes of the Villa Aldrobrandini, which he used in the Vale of Venus. Furthermore, there is no certainty that any one narrative or iconography would take precedence over another; indeed, items may have offered themselves variously to different visitors. General Dormer may well have seen the lion attacking the horse as a mortuary reference, but it seems more likely that Kent would have recalled its presence at the Villa D’Este (where it symbolized the lion of Rome’s subjugation of the horse, Tivoli). Yet Kent’s deliberate allusion to Italian scenery (which it must have been, since he moved the sculpture from beside the house to its position on the rim of the garden slope) does not work as a simple parallel or comparison: the Roman Campagna isn’t anything like Oxfordshire. Equally, the multi-storied terraces at Palestrina (or Praeneste) are diminished by the *single* Kentian arcade at Rousham that is quite proper and apt, as any thing bigger would be disproportionate to the scale of both the site and of England itself. A Roman triumphal arch, also apt for a famous soldier, must needs be given a distinctly gothick style for an English general.

Furthermore, we need to take into account Kent’s own impish and even satirical perspective, most likely suggested to him by Alexander Pope, with whom he was on very good terms. Pope’s writings made much of the *alterations* of classical poetry in English verse (notably in his *Imitations of Horace*), and he mocked the pretensions of the English dunces by pitting his own mock-heroism against the austere giants of Homer’s and Virgil’s epics. Kent participated in a similar play at both Stowe and Rousham. For instance, besides Kent’s recall of Italian items in a reduced and diminished English way, there is something satirical with what he did. Below the statue of Venus at Rousham is an inscription lamenting the good life of an otter hound [Fig. 9]—David Coffin links that immediately

¹⁶ But what does “here” actually mean? That something in the Cold Bath does suggest such a meaning? But it is the steward’s letter, see the sentences that follow, which does the suggesting in 1750. And the slippage of the sentence in Coffin from suggestion to acceptance is, at the very least, disarming.

to the mortuary theme; but Kent was always drawing dogs in his garden sketches, frisking or even pissing against a wall at Chiswick. At Stowe Kent celebrated another dog on the rear of the Temple of British Worthies: Coffin says the Stowe fox hound is there to “be memorialized . . . along with the virtuous Englishmen,” and for Rousham he argues that the hound’s “burial” at Rousham makes clear an association with the Elysian Fields theme. Kent’s playful and irrelevant use of dogs suggests a much more mocking undercurrent than one that “supports” the other iconography. Coffin seeks to link every item in the garden to the theme of the Elysian Fields: he even “presumptuously” points out that Homer’s *Odyssey* (Book 4) placed the Elysian Fields in the west, beyond the “known, inhabited, living world,” which is certainly where Rousham’s “new garden” was in relation to its house (Coffin, “Elysean Fields,” 224; 227-8). The slight problem is that there was nowhere else on the estate for the garden to be put except to the west!

Finally and briefly, in the strange and somewhat naïve letter of 1750 written by the steward, hoping the owners will return from inhabiting another estate, Rousham does emerge with a much more convincing and richly nuanced ekphrasis. Sure, maybe even interestingly, the steward misses the Apollo, just as he also does not name the “Praeneste” terrace, though we know from the house accounts that this was how it was called; but neither “Apollo” or “Praeneste” have inscriptions, so he was presumably left on his own. However, the steward does also faithfully note almost every sculpture by name or description, though without any commentary on them, and he lists far more items than are conventionally cited by commentators. Yet what Macclary (or Clary, as he later called himself) does spend considerable time on is what usually gets neglected in modern discussions, because it seems to play little role in the design of the garden. Instead he emphasizes three key elements: views in and without the garden—what you see around you as you walk or sit; a whole range of agricultural and country matters, which he lists with far greater enthusiasm than the statues; and finally his endless celebration of its planting. These emphases do most emphatically speak to the effect or the reception of the garden as he and the absent owners would find it, and it continues to have an impact on how we respond to the gardens.

Clary’s insistence on the planting was, we know from other sources and contemporary contacts, William Kent’s signature effect; it seems routine for us now in visiting gardens, but Macclary’s insistence should make clear how innovative and astonishing was Kent’s rich and careful underplanting of all sorts of trees. He notices “Oaks, Elms, Beach, Alder, plains and Horsechestnuts” as well as evergreens throughout, where walks were “backt with all sorts of Flowers and Flowering Shrubs,” with “a great variety of evergreens and flowering shrubs,” and remarks that “here you think the Laurel produces a Rose, the Holly a Syringa, the Yew a Lilac, and the sweet Honeysuckle is peeping out from

every leaf” (there are other references along these lines). Plantings change over the years, obviously, but we still need to respond to a similar “infrastructure” of plants. Macclary is also passionate about the essential, rural ambience: we look out beyond the garden to “five pretty Country Villages” and a “pretty Corn Mill,” to meadows with “all sorts of cattle feeding, which looks the same as if they were feeding in the Garden”; within the estate itself he notices a paddock stocked with “two fine Cows, two Black Sows, a Bore, and a Jack Ass,” “as pretty a sett of pig Stighs as aney is in England,” kitchen and flowers gardens where the fruit is lovingly detailed, fishponds, a dairy yard, and the church. *Mutatis mutandis* these elements are still all there today, and the adjacent farmyard still very much in use.

We ignore at our peril this varied and scattered attention. It repays attention to Northrop Frye’s literary proposal about understanding a play, that our “progress in grasping the meaning is a progress, nor in seeing more *in* the play, but in seeing more *of* it” (my italics). It is easier sometimes to grasp garden history as a narrative of set routes, iconography and literary references, not least because they allow us to grasp the meaning of a place like Rousham. But Ian Hamilton Finlay called attention to “a lot of rhetorical space between the individual features” of a garden.¹⁷ We need to accept all these places in between the sculptures and the temples, the interstices of the garden’s mixed media, what a Japanese poet called the “many things . . . brought to my mind / As I stand in the garden / Staring as a cherry tree.” Gardens are difficult works of art—fragile, changeful, ever resistant to our ekphrastic desires: Hegel even said that the more thought and language that enter into our representation of things, the less do they retain their “naturalness, singularity, and immediacy.” That is especially true of landscape architecture.

So it is that, since the Nice conference in 1993, I have somewhat distanced myself from Michel Baridon’s editorial commentary where he divided “les pesanteurs disciplinaires” from “les Littéraires” and “les historiens de l’art.” For gardens are not simply if at all the “site of [the] conflict” that W.J.T. Mitchell, also at Nice, saw as the warring field of word and image operations. The garden is not, as Mitchell pronounced in his book, *Image, Text, Ideology*, “a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming propriety rights on a ‘nature’ to which only it has access.”¹⁸ I’d say rather that the nature of garden art escapes, even as it complicates, the many *interfaces* of its particular elements, and it thus allows us an enlarged entry into what Michel Baridon called “tous les domaines de la connaissance.”

¹⁷ Quoted by Finlay in his interview with Udo Weilacher, *Between Landscape Architecture and Land Art* (Berlin and Basel, 1996), 102.

¹⁸ *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), pp. 43 and 44 (for the following remark). See also his *Picture Theory* (Chicago, 1994), specifically the chapter “Ekphrasis and the Other” (pp.151-181).

John Dixon Hunt is a landscape historian, whose work particularly focuses on the seventeenth and eighteenth centuries in France and England and on modern landscape architecture. He is the author of numerous articles and books including *The Pre-Raphaelite Imagination: 1848-1900* (Routledge & Kegan Paul, 1968), his classic *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750* (J. M. Dent, 1986), *The Afterlife of Gardens* (Reaktion, 2004) and *The Venetian City Garden* (Birkhauser, 2009). He was the Director of Studies in Landscape Architecture at Dumbarton Oaks between 1988 and 1991. Hunt has founded two prestigious academic journals: *Word & Image* (since 1985), which focuses on the relationship between the visual and the verbal, and *Studies in the History of Gardens and Other Designed Landscapes* (1981, originally *Journal of Garden History*). He has held a number of fellowships, including a tenure at the American Academy in Rome and a Fellowship at the Folger Shakespeare Library, and has advised on Venetian garden restoration and botanical garden interpretive programs. He became a professor at the University of Pennsylvania in 1994 and served as the department chair of landscape architecture until June 2000; he is now emeritus. He was given an Hon D.Litt. from the University of Bristol in 2006.



Fig. 1 Along the river path at Rousham



Fig. 2 The sculpture of the Lion attacking the Horse by



Fig. 3 The Mill, gothicized by Kent.



Fig. 4 The Triumphal Arch or Eyecatcher



Fig. 5 The Mill “Gothicized” by William Kent



Fig. 6 The statue of the Dying Gladiator, with the classical gate behind.



Fig. 7 The statue of Venus in the Vale of Venus



Fig. 8 Apollo, with a distant view of Praeneste Terrace.



Fig. 9 The inscription memorializing the Otter Hound, below the statue of Venus.

WORKS CITED

- BEAUJOUR, Michel. "Some Paradoxes of Description." *Yale French Studies*, 61 (1981): 27-59.
- COFFIN, David. "Venus in the 18th-century English garden." *Garden History* 28/2 (Winter 2000): 232-249.
- . "The Elysian Fields of Rousham," *Magnificent Buildings, Splendid Garden*. Ed. Vanessa Bezemer Sellers. Lawrenceville, N.J.: Princeton University, 2008: 218-231.
- ELSNER, Jàs. "Art History as Ekphrasis." *Art History* 33/1 (2010): 10-27.
- EYRES, Patrick, Ed. New *Arcadians' Journal*, 19 (1985).
- GILPIN, William. *Dialogue Upon the Gardens ... at Stowe*. Ed. John Dixon Hunt. Augustan Reprint Society, 1976.
- HEFFERNAN, James. *The Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- HOLLANDER, John. *The Gazer's Spirit. Poems speaking to silent works of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HUNT, John Dixon. "Emblem and Expression in the Eighteenth-century Landscape Garden", *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, Mass., 1992.
- . *The Oxford Book of Garden Verse*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- . "Pope, Kent & 'Palladian gardening.'" *The enduring legacy. Alexander Pope Tercentenary Essays*. Eds. Pat Rogers and G S Rousseau. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . "Stourhead revisited and the pursuit of meaning in gardens." *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 26/4 (2006).
- . "Verbal versus visual meanings in garden history: the case of Rousham." *Garden History. Issues, approaches, methods, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, XIII. Washington, D.C., 1992.
- . "William Kent as Landscape Architect," forthcoming in a catalogue of the Kent Exhibition at the New York Bard Graduate Centre and the Victoria and Albert Museum in 2012.
- . *William Kent: landscape garden designer. An assessment and catalogue of his designs*. London: Schwemmer, 1987.
- . *ed.*, *Word & Image*, 15, 1 Jan-March, 1999.
- LAGERROTH U-B, Hans Lund & Erik Hedling, Eds. *Interact Poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- MACCLARY, John. "A Description of Rousham," transcribed and edited by Mavis Batey, in "The way to view Rousham by Kent's Gardener." *Garden History* 11 (1983): 125-132.
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- . *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

ROBILLARD Valérie and Els, Jongenneel eds. *Pictures into Words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

TURNER, James G. "The sexual politics of landscape: images of Venus in 18th-century English poetry and gardening." *Studies in Eighteenth-century Culture* 11 (1982): 343-66.

WEILACHER, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*. Basel and Boston: Birkhäuser, 1996.

LIST OF ILLUSTRATIONS

FIGURES. All photographs by author except Fig. 1 (Emily T Cooperman)

- Fig. 1 Along the river path at Rousham
- Fig. 2 The sculpture of the Lion attacking the Horse by
- Fig. 3 The Mill, gothicized by Kent.
- Fig. 4 The Triumphal Arch or Eyecatcher
- Fig. 5 The Mill “Gothicized” by William Kent
- Fig. 6 The statue of the Dying Gladiator, with the classical gate behind.
- Fig. 7 The statue of Venus in the Vale of Venus
- Fig. 8 Apollo, with a distant view of Praeneste Terrace.
- Fig. 9 The inscription memorializing the Otter Hound, below the statue of Venus.

POUR UNE APPROCHE DES FIGURES. ENTRER DANS LE ROMAN ILLUSTRÉ AU XVIII^E SIÈCLE

Benoît Tane

Université de Toulouse-Le Mirail
Equipe L.L.A. CREATIS

Pouvons-nous manquer d'être déroutés devant une telle image [Fig.1] ? Des « lecteurs » familiers des éditions du XVIII^e siècle et du vocabulaire consacré parleraient de « figure » ; mais ce terme nous aide-t-il vraiment ?

Que voyons-nous ? En faisant preuve de bonne volonté devant cette estampe en noir et blanc, de qualité médiocre et de petit format, devant ces costumes et ce décor, nous identifions une femme qui montre à un homme une feuille de papier avec une « figure » ; une autre femme est debout à l'arrière-plan.

Que comprenons-nous ? Il nous suffira de discerner dans le dessin deux cœurs entrelacés pour déduire qu'il s'agit d'une déclaration d'amour, peut-être muette pour avoir eu recours au crayon. Mais que fait ici cette femme réduite par la perspective ? Et si la posture de la dessinatrice, la tête complaisamment penchée dans un séduisant mouvement du col, se veut révélatrice de ses sentiments, qu'en est-il de cet homme dont la table la sépare, penché vers elle mais inaccessible, la « figure » tellement hachée par les tailles du graveur qu'il est quasi masqué ?

Surtout, cette image ne se donne pas seule. Nous avons ouvert un volume épais malgré ses dimensions réduites, celui d'un roman français publié anonymement hors de France, pour tomber sur une gravure d'illustration comme on en faisait au XVIII^e siècle, une « figure » insérée dans un volume, dont elle occupait une pleine page, face à une page de texte.

S'agit-il de lire alors ? Nous pourrions de fait ainsi raccorder les personnages du roman aux « figures » représentées dans l'estampe qui l'accompagne : Halida, la jeune Turque du sérail, Melville, le jeune prisonnier français dont elle est amoureuse, et Frosie, l'esclave qui leur sert d'interprète... Melville, d'abord employé aux travaux du jardin, est devenu le professeur de dessin de Halida, ce que les livres et le portefeuille du premier plan pourraient indiquer. Dans le texte, qui serait ainsi capable de dire même ce qui tentait d'échapper au discours, le dessin viendrait donc suppléer la parole défaillante, dépasser la barrière des langues et même rétablir la vérité, puisque l'esclave trompait sa maîtresse : amoureuse elle-même de Melville, Frosie déformait en effet les paroles qu'elle devait traduire à son

intention. La traduction iconique permettrait ici de rédimier une traduction verbale mensongère. Dans l'estampe, sous le rideau levé, Frosie serait le témoin malheureux de l'échec de sa supercherie et d'une révélation de la vérité par la grâce de l'image... comme si le voile était enfin levé.

Est-ce aussi simple pourtant ? D'une part, dans le scénario à rebondissement, la scène des deux cœurs fait fuir Melville, qui ne partage pas les sentiments de Halida. C'est qu'au-delà de la traduction du sentiment par le dessin – ce schéma primitif des cœurs entrelacés – le sentiment vrai, dans la poétique et dans l'éthique du roman, voudrait faire communiquer les amants par une effusion sans mots et sans images, directement de regards à regards, et presque de cœur à cœur, avant le corps à corps.

D'autre part, cette scène n'est pas la même dans le texte et dans l'image. Pendant une première séance, en présence de Frosie, c'est Melville lui-même qui dessinait, et autre chose : une paire d'yeux que Halida s'était empressée de relier à un cœur. Ce n'est que lors d'une deuxième rencontre, sans témoins, qu'elle réalise le dessin des cœurs entrelacés. Or l'estampe est placée, conformément à l'indication de page qu'elle comporte – « Tom : IV Pag: 37 » – face à la partie du texte rapportant le premier cours de dessin.

Tout se passe donc comme si la première scène devait être marquée par une estampe mais que l'illustrateur avait jugé les deux cœurs de la seconde scène plus visibles dans l'image et, au fond, plus à même de signifier l'amour ; le recours au dessin soulignait assez le fait que le regard est au principe du sentiment.

Ajouté par l'illustrateur, le personnage à l'arrière-plan a donc une fonction iconique ; il ne représente pas seulement Frosie : son petit visage à peine visible, au même titre que la tache noire de Melville penché sur le dessin, voire les deux pieds en volutes de la table... tous ces détails font relais pour notre propre regard, sur une scène intime à laquelle, dans le texte, la confidente elle-même n'a pas accès. Les rapports problématiques de la parole et du dessin, du texte et de l'image, se manifestent bien mais sous la forme d'une scène qui engage notre imagination. Cette scène s'avère inédite dans l'œuvre mais elle est fondée sur le dispositif récurrent de la scène classique de fiction. Il fallait peut-être pour le concevoir aussi nettement, la conjonction d'un roman de jeunesse dû à un dramaturge de génie – puisqu'il s'agit de Marivaux – et d'une estampe à la facture grossière et au dispositif reconnaissable.

L'image d'illustration, déroutante, peut-elle devenir, à force de fréquentation, familière ? De quelles images parlons-nous en effet, alors que nous nous intéressons à la place de la théorie au XXI^e siècle ? On rencontre un problème dès que l'on explore une époque comme le XVIII^e siècle, qui relève de ce qu'il est convenu de tenir pour une préhistoire de l'Âge des images : avant la « vidéosphère » à la

Régis Debray, avant même l'âge industriel de l'illustration du XIXe siècle ; mais également après – et comme en dehors d'elle – cette « institution des images », à laquelle aurait procédé l'Antiquité et dont le christianisme aurait développé l'investissement doctrinal (DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact*. 52-53). On se situe donc d'emblée dans un entre-deux : les estampes relèvent d'une production déjà mécanisée mais pas encore industrielle, d'une production largement profane mais encore tenue par les codes culturels religieux.

Choisir de parler du roman, c'est en outre mettre de côté ce qui passe pour une dimension visuelle plus immédiate dans le cas d'autres genres littéraires, comme la scénographie du texte dramatique ou le style « imagé » de la poésie, et c'est s'attacher à des œuvres pour lesquelles le modèle critique dominant est celui du récit. La présence conjointe, dans un même support, de textes et d'images permet aussi de ne pas débiter la réflexion par un « visible » du « lisible » éminemment problématique qui hante l'étude des relations texte/image et qui tend à reconduire, à un autre niveau, la prééminence culturelle traditionnelle du discours sur l'image.

Surtout, l'illustration impose de sortir de la logique de l'autorité créatrice qui conduit à privilégier les « images » textuelles ou les quelques cas d'illustration « auctoriales », au demeurant parfois passionnants comme le montre l'exemple de Blake (FOURNIER). Sortir de cette logique implique d'en choisir une autre, celle de l'investissement des textes et des images par leur récepteur. Le terme reste délicat à manipuler : textes et images impliquent un *actant* dans une relation de communication complexe, qu'il vaut mieux nommer, faute de mieux, un « lecteur-spectateur » (TANE, « 'Avec figures'... » 7). Textes et images supposent enfin autre chose, un entre-deux qui n'est pas sans lien avec le « tiers » dont parle Liliane Louvel (258) et que j'essaie de cerner sous le nom de « figure », terme dont nous avons vu, à travers le premier exemple, qu'il pouvait être omniprésent en français sous différentes acceptions. Pour donner un aperçu de cette réflexion, nous procéderons à trois actions pratiques, voire primaires, qui engagent l'expérience du lecteur-spectateur. Il me semble néanmoins que non seulement elles impliquent des choix théoriques et méthodologiques non négligeables mais que leur prise en compte pourrait être une particularité de la théorie au XXIe siècle.

Nous « ouvrons » un livre illustré. Cette simple action induit en réalité un changement radical de perspective, du texte au livre, de l'approche textuelle à l'approche bibliologique.

Travailler sur l'interaction des textes et des images dans le livre illustré convoque de plus en plus l'histoire et la théorie de la lecture. « Ouvrir », pourtant, démarque « lire » ou « regarder » – pour ne pas avoir à choisir l'un ou l'autre – parce que l'ouverture du livre est un mouvement et un acte, que le livre n'est pas donné ouvert, voire qu'il peut ne pas l'être... Dans cette perspective, la

présence simultanée des textes et des images reste une surprise, et ce, malgré l'éventuelle présence d'une indication sur la page de titre.

« Ouvrir » un livre illustré, c'est engager une activité mentale mais qui n'est pas déterminée : l'appréhension la plus immédiate du face à face du texte et de l'image peut être une vision d'ensemble mais aussi une concurrence, puisque l'on peut lire *ou* regarder, voire le déclencheur d'une activité autre encore : l'on rêve, un doigt entre les pages, l'on s'excite comme l'a montré Jean-Marie Goulemot qui parle des romans pornographiques du XVIIIe siècle comme de « ces livres que l'on ne lisait – « qu'on ne lit », écrit-il – que d'une main », et l'on s'endort aussi... La valeur performative de l'infinif « Ouvrez vos livres ! », quelque peu scolaire, ouvre à d'autres champs qu'à celui de la lecture et parfois se retourne contre le livre lui-même tout entier, que l'on oublie. Les romans du XVIIIe siècle et leurs illustrations sont peuplés de ces personnages qui ouvrent des livres; on a remarqué qu'il s'agissait de femmes surtout, dont on fait, pour le XVIIIe siècle, les symboles d'une lecture nouvelle, sensible, intime et entière; il reste que ces personnages, hommes ou femmes, sont des *ouvreurs* de livres, de ceux-là même qui entrent dans le vaste champ d'une histoire et d'une théorie de la lecture aléatoire, voire de la non-lecture dont les paradoxes viennent d'être mis en relief par Pierre Bayard (15-16 et chapitre « Des manières de ne pas lire » ; BISHOP).

Ce rapport au livre illustré et à l'intrication des textes et des images, expérience individuelle, complexe et souvent idéalisée du fait de sa valeur symbolique capitale, est difficile à cerner. Elle n'est pas la simple individuation de l'expérience collective que l'historiographie des Annales n'a pas négligée, notamment en procédant à une histoire quantitative du livre qui a mis en évidence l'importance de la production illustrée. En outre, on ne peut dire que la lecture serait à l'image des pratiques mises en scène dans les livres eux-mêmes : se focaliser sur les représentations du livre dans le roman et dans son illustration, se serait se prendre au jeu de la spécularisation et de la mise en abyme ; cette dernière est en effet un procédé sémiologique qui recouvre une forme de coup de force symbolique, qu'il soit politique, comme dans l'héraldique, ou publicitaire.

Les formes même que prennent les textes et les images dans le livre illustré relèvent d'une histoire du livre et de l'illustration qui ne doit pas seulement être quantitative mais technique. Les commentateurs littéraires s'ouvrent à cette dimension, notamment dans le monde anglo-saxon (STEWART *passim*) mais qui est parfois en France efficacement intégrée aux approches du phénomène en littérature comparée.

La théorie se nourrit ici de la technique. Si j'insiste par exemple sur le face à face, c'est qu'il s'agit d'une particularité qui tient aux techniques utilisées. Rappelons simplement ici que texte et

image relèvent au XVIIIe siècle de deux types d'impression, en relief et en creux, qui impliquent deux presses différentes : imprimée à part, l'estampe n'est insérée dans le livre que dans un second temps, en face d'une page de texte; d'un format comparable, elle constitue avec elle un véritable ensemble. Les autres types d'images (lettrines, vignettes en demi-page, cul-de-lampe) sont moins nombreuses dans la production, et ont surtout été mises en vedette ultérieurement, à travers la façon dont les Goncourt ont représenté, rétrospectivement, la production illustrative du XVIIIe siècle.

Il y a de ce fait un séquençage du livre par l'image, qui ne prend pas nécessairement la forme d'une succession ordonnée: la liberté d'ouvrir le livre concerne aussi l'ordre dans lequel les images peuvent être vues. Cependant, je ne crois pas qu'il faille aller jusqu'à filer la comparaison avec un livre dématérialisé, à quoi le ramène aussi la numérisation en mode image parfois accessible par internet. Au contraire, il faut tenir compte d'une matérialité du livre qui participe d'un certain type de maniement de l'objet: les pages de texte ou les estampes peuvent se reconnaître au toucher du fait de leur épaisseur différente; le format, quoique variable, est majoritairement réduit¹, etc....

En outre, mettre l'accent sur les illustrations conduit parfois à réduire une édition à l'enchaînement des images: il convient donc de relever précisément les séries de gravures mais sans occulter leur insertion dans un volume de texte. Si la série « narrative » d'estampes isolée existe au XVIIIe siècle, et notamment dans le monde anglo-saxon avec Hogarth par exemple, elle reste un cas particulier.

Ce face-à-face est-il en noir et blanc ? C'est la question, loin d'être anecdotique et particulièrement discutée à l'époque classique, de la couleur des images. Comme ce débat concerne surtout la peinture, le cas du livre illustré constitue un cas très particulier, pour chacune de ses composantes. Le jeu de l'encre noire et du « blanc » du papier resté vierge d'impression ne donne pas un « noir et blanc » mais ce que l'on appelle un « gris » typographique qui envoie à l'impression d'ensemble que donne la page imprimée. D'ailleurs, je ne crois pas, comme Michel Pastoureau, que cela ouvre un monde « en noir et blanc » car l'image d'illustration, et le livre tout entier, n'est pas autotélique. Celui qui ouvre le livre devient le pivot entre l'intérieur « grisé » du livre et le monde « en couleur ». Bien sûr les modes de représentation dominants informent le rapport collectif au monde mais c'est l'illusion rétrospective des documents anciens qui nous fait voir le monde passé par le biais

¹ Les formats de livres anciens sont variés (des livres prestigieux grands formats jusqu'aux très petits formats) et sont difficiles à saisir lorsqu'on ne les a pas en main : même les indications de format éditorial (Folio, in-4°, in-8°, in-12, in-18, in-24...) renvoient au nombre de plies subi par des feuilles qui ne sont pas de taille standard : le format réel ne sera donc pas le même pour deux livres annoncés avec le même nombre de plies.

des tonalités de ces mêmes documents, qu'il s'agisse du monde « gravé en noir et blanc », de l'univers sépia des premières photographies ou de la Guerre mondiale comme un film sans couleurs... Dans tous les cas, le livre illustré, même sans couleurs, est le vecteur d'une projection du lecteur-spectateur dans l'œuvre.

« Entrons » dans l'œuvre, donc. Et disons d'emblée que le passage de ce seuil, stigmatisé comme subjectif et naïf, entraîne un changement d'approche de l'œuvre romanesque, du seul récit au dispositif.

La fiction classique engage largement un espace vraisemblable sans être réaliste dans le texte comme dans l'image d'illustration. Dans cette dernière, en deux dimensions, l'espace est représenté selon les règles de la perspective illusionniste. Le choix du lieu de la représentation, très souvent une pièce, chambre ou salon, d'un appartement de l'époque, mais aussi son cadrage le plus fréquent, mur du fond parallèle au plan de l'estampe, murs latéraux commençant dans le coin de l'estampe, tendent à rapprocher l'espace représenté à celui dans lequel se trouve le lecteur. Tout se passe comme si, non seulement le « quatrième mur », pour reprendre le terme de Diderot, disparaissait mais aussi comme s'il y avait continuité entre ces deux espaces.

Dans le texte, cet espace repose en partie sur la description. Bien des éléments sont néanmoins donnés de façon incidente, en dehors des moments, déterminés et un peu attendus, pour tout dire « topiques » – *topos*, c'est d'abord le lieu – de la description. Ce qui est capital pour les rapports du texte et de l'image, c'est la perception d'un socle spatial commun aux différentes manifestations de la fiction : quelque chose comme un plan, une disposition spatiale dans laquelle les personnages, mais aussi le lecteur avec eux, en imagination, se meuvent.

Mais cette disposition spatiale est elle-même investie par les regards des personnages ; je parle de « regards » ici parce qu'il s'agit de trajets, marqués dans l'espace et permettant une organisation du champ de vision. Si ces trajets sont confrontés à certaines règles de vraisemblance optique, il s'agit cependant d'une construction culturelle, liée à l'histoire de la représentation. Mais l'investissement de l'espace par ces regards est aussi psychique: ils sont porteurs de sens, qu'il s'agisse de désir ou de dégoût, d'attraction ou de répulsion. On peut en ce sens parler d'espaces symboliques dans le roman du XVIII^e siècle.

Il me semble surtout que cette disposition signifiante gagne à être explorée comme un dispositif de représentation. La notion de dispositif, empruntée aux théoriciens des années 1970, Jean-

François Lyotard notamment², a été mise en avant depuis quelques années dans une série de travaux, notamment ceux de mon équipe de recherche, à Toulouse, autour de Stéphane Lojkine, de Philippe Ortel et d'Arnaud Rykner. Cette approche a trouvé un écho critique et une place dans la théorie de la représentation (VOUILLOUX 15-31 ; voir aussi LOUVEL 128).

Le dispositif peut être un véritable appareillage technique, comme le dispositif de la peinture de chevalet et de l'intersecteur utilisé à la Renaissance pour la perspective, ou le dispositif photographique...³ Cependant, il s'est aussi thématiqué, voire disséminé à travers quelques points de repère, particulièrement nets dans un dispositif capital pour le texte et l'image notamment jusqu'au XIXe siècle : le dispositif de la scène, mis en évidence par plusieurs ouvrages collectifs de cette équipe de recherche⁴ et par un manuel méthodologique autant qu'un manifeste théorique de Stéphane Lojkine (*La Scène de roman* 4-13).

Alors que Philippe Ortel aborde plutôt la scène dans une perspective communicationnelle, la scène surgissant « dès que deux actants interagissent sous le regard d'un tiers » (MATHET, *La Scène* 304), Stéphane Lojkine la définit ainsi, en termes lacaniens mais aussi plus simplement de rapport à l'espace : « Le dispositif d'une scène de roman est constitué par la superposition de son plan dans l'espace (sa dimension géométrale) et de son sens (sa dimension symbolique) » (LOJKINE, *La Scène de roman* 245). Ce plan dans l'espace, la disposition dont nous parlions tout à l'heure, est ici ramené à deux éléments définitoires : l'espace « restreint » où a lieu la scène et celui, dit ici « vague », depuis lequel la scène peut être regardée. On retrouve là l'espace traditionnellement occupé par l'admoniteur dont parle Louis Marin dans la peinture classique (MARIN 139) mais entre ces deux espaces le dispositif installe un écran, dont le voile puis le rideau sont les manifestations traditionnelles. Cette limite indique le caractère éminemment problématique de la représentation, fondée sur la transgression d'un interdit, voire originellement dans le cadre occidental, sur celle d'un interdit qui pèse sur la représentation elle-même.

² Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, UGE, 1973. Voir une synthèse dans *Le Dispositif : entre usage et concept*, Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer dir., C.N.R.S., 1999.

³ Ce champ et cette approche sont ceux couverts par *La Littérature à l'ère de sa reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, Pierre Piret dir., L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

⁴ Voir *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet dir., L'Harmattan, 1999 mais aussi *Brutalité et représentation*, Marie-Thérèse Mathet dir., L'Harmattan, 2006.

Dans l'exemple des *Effets surprenants*, la scène intime de la déclaration amoureuse est offerte aux regards d'une tierce personne importune. Sa présence dans l'image *seule* renforce sa fonction proprement sémiologique : elle est le regard qui constitue l'échange des personnages en scène à voir. Mais elle incarne un regard qui peut se thématiser dans les marges de la scène : la tête figurée dans le livre ouvert du premier plan, les globes monstrueux des pieds de la table, le portique ouvert sur l'espace vague du jardin à l'arrière plan.

Dans le roman du XVIIIe siècle et ses illustrations, le dispositif de la scène est omniprésent, soit sous la forme explicite de l'effraction, récurrente dans ces romans libertins nourris de fables antiques où les satyres surprennent les nymphes endormies, à peine dissimulées par les branchages, dans ces romans épistolaires dont le dispositif tout entier confère au lecteur une place et un statut de voyeur⁵, soit de façon plus discrète.

Entrer dans l'univers de la fiction, c'est entrer dans l'espace mais aussi dans le temps de cette fiction ; d'ailleurs, sauf à verser non seulement dans la science fiction mais dans un système temporel totalement nouveau, le récit romanesque peut être défini comme un certain rapport de la ligne temporelle du récit et de celle de l'histoire. Au fond, la narratologie est d'ailleurs en ce sens moins une science du récit que de ses rapports au temps, qui ont pris là une place capitale. Cette prédilection pour les questions de temps participe pourtant aussi de l'entrée du lecteur, fût-il un critique littéraire, dans l'univers de la fiction. Cette prise en compte n'en pose pas moins de problèmes s'agissant de l'image. A la suite de Lessing, on a tendance à opposer schématiquement le fonctionnement de l'image et celui du discours par leur rapport au temps : l'image est placée sous l'égide de l'immédiateté simultanée tandis que le texte serait soumis à la succession des moments constitutifs d'une séquence, souvent en outre rapportée. La notion de « scène » est très intéressante dans cette perspective. Gérard Genette la définit strictement en termes temporels comme ces moments où il y a une « sorte d'égalité conventionnelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire », formulation qui est mise en équation peu après : « scène : TR=TH » (GENETTE, *Figures III* 122-123). Ce cas de figure est notamment celui du dialogue ; c'est dire à quel point le modèle est celui du théâtre, et le critique parle d'ailleurs de « segment narratif (ou dramatique) ». Dans cette logique narrative, l'illustration serait au mieux une scansion dans la lecture, voire une « pause » au sens de Gérard Genette, descriptive et non narrative. A l'inverse, Philippe Ortel définit la scène comme ce qui est capable de synthétiser différents moments ; Stéphane Lojkin parle de l'instant « prégnant », en empruntant le terme à Lessing précisément : la scène correspond bien à

⁵ Sur un exemple de cette extension du dispositif, voir mon article « Illustration et dispositif dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Discours, image, dispositif*, éd. cit., 85-95.

une séquence mais elle en est le moment de crise et le moment de cristallisation. Dès lors sa logique elle-même est moins narrative, voire discursive, qu'iconique.

La logique iconique ne relève pas de l'image seule : elle ne procède donc pas d'un « visible » opposé à un lisible, ou du « verbal » par rapport au « visuel » mais d'une *visualité* qui fonctionne dans le texte et dans l'image parce qu'elle est en lien avec l'imaginaire. Stéphane Lojkine reprend dans cette perspective le terme « scopique » promu par Lacan, « dimension [qui] se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau. Elle est l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de toute rationalisation d'un sens » (LOJKINE, *La Scène de roman* 245-248). Cette prise en compte est, en d'autres termes, celle de la figurabilité ; la notion, particulièrement opérative en psychanalyse – *Darstellbarkeit* – a aussi une grande place dans la théologie chrétienne, dans sa réflexion théorique comme, en acte, dans la peinture religieuse dont parle Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico* 57 et 304 ; *Devant l'image* 208) : la figurabilité picturale vient ici relayer la réflexion théologique sur l'incarnation et l'articulation du Verbe et de la chair.

Mais cette figurabilité n'enferme pas la fiction dans le champ de la vision, ni même dans la visualité. La vision relève de l'image matérielle : celle-ci, dans le cas de l'illustration, est convoquée avec le texte. La fiction fait en ce sens entrer en contact avec ce qui la travaille et nous engage sur la voie de quelque chose de moins évident que le visible auquel on réduit l'image.

Quand une œuvre de fiction nous émeut, on dit qu'elle nous touche : nous permettrait-elle elle aussi d'entrer en contact – de toucher – à notre tour, quelque chose ? Ce glissement fait peut-être passer de la fiction à la « figure ».

On peut dire qu'il s'agit d'un *autre* de la lecture-vision du roman illustré, qui relève de l'imagination, et tenter de l'explorer en s'appuyant sur une approche cognitiviste de la réception. Mais comment dans ces conditions, le distinguer de ce qui s'élève du texte, sans qu'il y ait illustration, de cette image mentale produite par l'imagination ? De fait, on pourrait faire l'hypothèse que les deux choses ne diffèrent pas fondamentalement, mais cela impliquerait de ne pas prendre au sérieux la visibilité propre à l'image matérielle et de tenir pour rien cette expérience dont nous parlons depuis le début de cette présentation : l'œil face à ces traces noires, lignes, points et taches, sur fond blanc ; le regard dans ces entrelacs et, au travers d'eux, dans cet espace ouvert par les images ; l'imagination tendue entre les mots, ces images et le monde auquel nous appartenons.

Cela ne veut pas dire que l'image fixe l'imagination. Un autre problème du rapport à l'image tient en effet au fait qu'une image en cache toujours une autre. L'« inter-iconicité », plutôt

qu'une « intertextualité » instituée en modèle et étendue à l'image, peut se distinguer des relations qu'entretiennent les images dans la « série » d'une même édition illustrée, dont rend compte un repérage précis des éditions et des exemplaires, évoqué au début de cet article. Cette sorte de « syntagme » horizontal s'opposerait au paradigme vertical des variations autour d'un « sujet ». Pourtant, l'intericonicité est plus complexe que ces modèles, encore linguistiques : le « sujet » est par exemple rarement exactement identique, même dans le cas de ces variations. Les outils informatiques, comme une base de données iconographiques, tendent à faire fonctionner les deux dimensions comme un réseau davantage que comme des paradigmes⁶. Mais plus largement encore, d'une image à l'autre s'affirme une rémanence qui tient aussi à l'inscription des images dans le temps du spectateur et, partant, à la façon dont elles entrent en relation avec ses souvenirs, ses oublis, ses anticipations... et donc sa culture. Ce que nous entrevoyons semble protéiforme et insaisissable : c'est, sinon la somme de toutes les représentations, du moins, le travail de tensions parfois contradictoires, entre texte et image, entre les images elles-mêmes, entre les différentes transpositions de l'œuvre (TANE « L'œuvre offerte »).

Ce travail met en évidence quelque chose qui hante notre expérience de la fiction : est-ce cela que l'on pourrait nommer « figure » ? Pourquoi recourir à un terme ancien et déjà très exploité, comme nous l'avons déjà rappelé mais aussi comme cela s'impose à tout étudiant en littérature à travers les « figures » de rhétoriques ? Gérard Genette indique ce lien et ce qui peut sembler un trajet tout à fait inverse dans *Métalepse : de la figure à la fiction*. Ce trajet coïncide avec l'interprétation qu'il fait de cette figure de style particulière qu'est la métalepse mais aussi avec son parcours en tant de théoricien, depuis « Figures », l'article antérieur à 1965 dont le titre peut constituer rétrospectivement un point de départ puisque son auteur intitule le volume dans lequel il le publie : *Figures*, devenu *Figures I* lorsque de la sortie des différents volumes, jusqu'à l'élargissement de sa réflexion à la « fiction ». La fiction est ici ce qui déploie des figures, des figures de style et cette figure entre toutes qu'est la métalepse : autant dire que la fiction serait elle-même une vaste figure. La question est donc moins celle de l'orientation du trajet entre figure et fiction que celle d'une association intime de l'une et de l'autre, voire d'un emboîtement de l'un par l'autre.

L'opposition n'est plus dès lors celle du texte et de l'image, ou celle du lisible et du visible : l'image barrée comme le texte lacunaire et elliptique peuvent faire advenir une image dont la force est décuplée. [Fig. 2]

A titre d'exemple, penchons-nous sur un moment de *Clarissa*, de Richardson. L'héroïne est à genoux devant la porte fermée du « parler » où se tient son père (RICHARDSON, *Clarissa* Letter 78

⁶ Pour une utilisation des outils informatiques et de la mise en réseau par internet, voir par exemple en ligne la base « Utpictura18 ».

302 ; RICHARDSON *Lettres angloises* Lettre 75 11). L'image que font surgir le texte et l'illustration de l'édition de 1751 est véritablement une scène, une image qui, pour être figée, cristallise le temps ; une image qui, pour être de mots et de tailles – celles de la gravure –, fait entendre des cris et des coups ; une image qui, pour émaner d'un livre, frappe comme une main désespérée sur une porte fermée. Dans le texte, la scène articule les discours hachés et la gestuelle du personnage, en fournissant les indications spatiales qui permettent de rendre compte du dispositif ; Prévost, dans sa traduction, en fait d'ailleurs une véritable scène de théâtre. Dans la gravure, c'est le corps éperdu de Clarisse qui fait spectacle : les gestes de celle-ci mais également le cercle des spectateurs sont là pour nous le signifier.

Cependant, la position du personnage dans l'image, dos tourné au lecteur-spectateur, la place de la cloison, parallèle au plan de l'estampe et constituant comme un écran sur lequel se dessine la silhouette de la jeune fille, et l'ombre qui la cerne, le fait enfin que la porte soit fermée, indiquent qu'autre chose est en jeu que ce qui est représenté et présent au premier plan. La fiction du XVIIIe siècle exploite fréquemment à ces espaces doubles qui permettent l'entre-deux. Un second plan, invisible, travaille la représentation. Cela se manifeste dans l'espace lui-même, puisque le spectateur mais également le lecteur ne peuvent manquer de reconstituer une seconde pièce, derrière la porte. Mais cela intervient aussi au niveau symbolique, puisque le lecteur sait que le père est présent dans la pièce fermée et qu'il maudit sa fille. Cela engage enfin la dimension scopique et l'imaginaire, puisque nous savons, lecteur du roman touché par les lettres, par la répétition du dégoût de Clarisse et de l'indignité de Solmes, spectateurs de cette porte fermée, du corps offert à nos yeux comme à ceux des personnages de l'estampe... et de cette petite tête monstrueuse qui fait le pommeau de la canne du prétendant inacceptable, que l'enjeu de la scène est la virginité de la jeune fille vendue contre d'hypothétiques projets de grandeur pour la famille Harlowe.

L'exhibition et/ou la dissimulation du corps, qui apparaît comme l'enjeu central du roman et de la représentation au XVIIIe siècle (DESJARDINS 1-19), met aussi en évidence ce qui tient au contact et au toucher, à ce qui touche et émeut.

Ouvrir, entrer, toucher : au fond, nous avons évité, presque involontairement au départ, sinon de lire et de regarder, du moins de mettre en avant ces termes presque antagonistes.

Livre, œuvre, fiction : au fond, nous nous sommes gardés, de moins en moins involontairement, sinon de parler des textes et des images, du moins de mettre en avant ces termes ressautés et souvent opposés.

Dans tous les cas, nous avons passé outre les interdits critiques et institutionnels qui mettent à distance la production fictionnelle, puisque l'on a le sentiment qu'il s'agit toujours de parler du texte mais d'occulter la matérialité du livre, d'analyser le monde fictionnel mais de ne pas se projeter en lui, de lire, de regarder peut-être, mais sans franchir une barrière qui nous intimait de « Ne pas toucher ». C'est la notion de « figure » qui nous a conduit à ces trois transgressions, du fait même de l'entre-deux qu'elle engage à chaque niveau : « figure » comme gravure insérée dans le volume, « figure » comme personnage dans un espace, « figure » comme tournure rhétorique, « figure » comme visage, qui implique le corps tout entier comme une forme insaisissable qui ouvre au fantasme, « figure » comme statue, puisque il s'agit là du sens premier de l'étymon latin dont le français comme l'anglais gardent la trace, et le même que celui de « fiction » : si *finco, fingere, fictus*, c'est à la fois « modeler » et « feindre », *fictor* est tout autant le sculpteur que le menteur... et *figura* leur production.

La figure et le toucher peuvent ainsi ouvrir à la sculpture, dont le mythe de Pygmalion, omniprésent au XVIII^e siècle, serait le paradigme central. Bien entendu, la réception de la sculpture, surtout dans un cadre académique et muséal, n'engage pas à toucher. Mais la création implique directement de le faire et le fantasme de Pygmalion indique le rêve, sous couvert d'une continuité entre création et réception, d'une tactilité de la statue devenue vivante, du marbre devenu chair. La fiction, entre textes et images, c'est ce qui nous fait vivre dans l'illusion que l'on *peut* toucher.

Benoît Tane is an alumnus of the École Normale Supérieure of Fontenay/Saint-Cloud and an *agrégé* in French literature. He is Lecturer in general and comparative literature at the Université de Toulouse (France) and a member of the research centre LLA-CREATIS. His research focuses on the interactions between image and text in fiction and the publication of his PhD dissertation on 18th-century illustrated novels is forthcoming. He has published a number of articles on his research as well as a co-edition of Samuel Richardson's *Clarissa* in Prévost's translation (1751) illustrated with 18th-century prints (PUL, Québec, 2007).



Fig. 1 Estampe anonyme pour *Les Aventures de **** ou *Les Effets surprenants de la sympathie*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, [1715] (tome IV, en regard de la p. 37). Médiathèque centrale, Montpellier V 9786). Cliché B. Tane



Fig. 2 Estampe d'après Eisen pour *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres, Nourse, 1751 (vol. 2, en regard de la p. 37, 12,6 x 8,5 cm ; inscriptions : *Tom. II. Part. IIe. Pag. 37.* [en haut à gauche] *VIII.* [En haut à droite] | *Eisen inv[enit].* [En bas à gauche] *Pasquier F[ecit]* [En bas à droite] | ; collection particulière). Cliché B. Tane

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Estampe anonyme pour *Les Aventures de *** ou Les Effets surprenants de la sympathie*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, [1715] (tome IV, en regard de la p. 37). Médiathèque centrale, Montpellier V 9786). Cliché B. Tane
- Fig. 2 Estampe d'après Eisen pour *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres, Nourse, 1751 (vol. 2, en regard de la p. 37, 12,6 x 8,5 cm ; inscriptions : *Tom. II. Part. Ite. Pag. 37.* [en haut à gauche] *VIII.* [En haut à droite] | *Eisen inv[enit].* [En bas à gauche] *Pasquier F[ecit]* [En bas à droite] | ; collection particulière). Cliché B. Tane

BIBLIOGRAPHIE

- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Editions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2007.
- BISHOP, Cécile et Léa VUONG. *La Lecture littéraire, La non-lecture*, n°11, revue du Centre d'étude et de recherche sur la lecture littéraire, mars 2011, actes du colloque « Autour de Pierre Bayard », King's College, Londres, novembre 2009.
- DESJARDIN, Lucie, Monique MOSER, et Chantal TURBIDE, éd.s. *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « La République des lettres », 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Editions de Minuit, 1990.
- Fra Angelico – Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.
- La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* [L'Empreinte, 1997]. Paris : Editions de Minuit, 2008.
- FOURNIER, Jean-Marie. « Blake intempêtif/Unruly Blake », *Interfaces*, vol. 30, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris : Alinéa, coll. « De la pensée », 1991.
- JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et MONNOYER, Laurence, éd.s. *Le Dispositif : entre usage et concept*. Paris : C.N.R.S., 1999.
- LOJKINE, Stéphane éd. *L'Écran de la représentation*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- LOJKINE, Stéphane. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin, 2002.

- LOJKINE, Stéphane, dir. « Utpictura18 », Base de données iconographiques. Avril 2011. <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Recherche2.php>
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : UGE, 1973.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil, 1994.
- MATHET, Marie-Thérèse éd. *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- MATHET, Marie-Thérèse éd. *Brutalité et représentation*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- ORTEL, Philippe. « Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs ». *La Scène. Littérature et arts visuels*. Ed. Marie-Thérèse MATHET. Paris : L'Harmattan, 1999. 302-322.
- PIRET, Pierre éd. *La Littérature à l'ère de sa reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or the History of a Young Lady*. 1747-1748. Ed. Angus Ross. Penguin, 1985.
- RICHARDSON, Samuel. *Lettres angloises ou Histoire de Miss-Clarisse Harlove*, traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, reproductions d'estampes du XVIIIe siècle. Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- STEWART, Philip. *Engraving Desire, Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*. Durham et Londres : Duke University Press, 1992.
- TANE, Benoît. « L'œuvre offerte. Esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) ». *Loxias*, 10, 2005. Avril 2011. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html>
- « Illustration et dispositif dans *Les Liaisons dangereuses* ». *Discours, image, dispositif*. Ed. Philippe ORTEL. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008. 85-95.
- « 'Avec figures...' ». Roman et illustration au XVIIIe siècle (Marivaux, Richardson, Rousseau, Rétif de la Bretonne) », Montpellier, 2004 ; à paraître, Québec : Presses de l'Université Laval, 2011.
- VOUILLOUX, Bernard. « Du dispositif ». *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe ORTEL Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008. 15-31.

THE RESISTANCE OF WORDS AND THE CHALLENGE OF IMAGES: VISUAL WRITING IN LATE EIGHTEENTH-CENTURY BRITAIN

Laurent Châtel

Université Paris-Sorbonne

In memoria Michel Baridon

The great age of book illustration in Britain did not flourish in the Georgian, but in the Victorian period (Gordon Ray viii-xix). In fact, eighteenth-century writers' attitudes to illustration were fraught with ambivalence and sometimes anxiety. As I pondered over this, I remarked upon a seeming paradox: why did a rich writer such as William Beckford (1760-1844), 'England's wealthiest son', a prime collector and patron, never commission any illustrated edition of his books? Why did he not lavish some of his fortune on a luxurious copy of *Vathek* or his *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*? I wish to investigate whether such a local, marginal phenomenon as that of Beckford actually points to a paradoxical attitude towards imaging at large – at a wider level among eighteenth-century British and French writers.

First of all, let me turn to the microphenomenon; the facts related to Beckford's printed works are as follows. Beckford was a patron, an avid collector of prints, and especially, in the 1830s, of almanacks, vignettes and original drawings for illustrations; he was obsessed with proofs and had an acute, demanding, uncompromising eye:

The Continent.[al] Annual disappointed me. There is a sameness in Prout's views which by repetition becomes tiresome. Most of the engravings are hard and cold...I return the specimen of the Byron illustrations with great pleasure. It is a poor, stiff, niggling, silly, uninteresting half Frenchified sort of a morceau of high finishing. The little, simple, unpretentious Killarney views please me a great deal more. What would I not give for a proof of L.E.Byrne's Waterfall at p.32! (Gemmett 99)

In view of such sensibility to illustrations, it seems to me to be puzzling, if not absurd, almost senseless, that Beckford did not splash it out visually. In 1780, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* were published without illustrations; in 1824 and 1834 one was included, which served as a frontispiece representing 'Saint Denis bearing his own head' but it is not known whether Beckford himself had

instigated it. In 1783, *Dreams*¹ was printed with two plates by Bartolozzi after drawings by Giovanni Battista Cipriani (1727-1785), an Italian artist residing in London.² Beckford was directly involved since a letter from him checks that the artist has been paid (Oliver 120). One plate represents *St Bruno* and the other *The Guilty Lovers*, the heroine plunging into the abyss, which inevitably recalls illustrations to Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*, Chateaubriand's *Atala*, or possibly even Goethe's *Sorrows of Young Werther*. As for the best-known work, *Vathek*, it was published many times in Beckford's lifetime, in French and in English, and only three times did it appear with a frontispiece: the first time in 1815 with a frontispiece and vignette by Isaac Taylor father and son³; in 1823 with one by Richard Westall (engraved by C. Warren); and the third time in 1834 with a work by Francis Pickering (engraved by J.M. Cooke). That Beckford was aware of the graphic dimension and publication costs is evidenced below:

Send me two French Vatheks. I am continually pestered for them. Why do you not put forth a cheap edition of small size, in the style of the Family Library etc but with a frontispiece? (Bath, May 24th 1832; Gemmett [2000] 143)

But we know very little of the role he might have played in commissioning drawings to Isaac Taylor of Ongar in 1815 or indeed watercolours to Richard Westall (now at the Victoria and Albert Museum, one of which served as the basis for the engraved frontispiece). Taylor's father was considered one of the most eminent British eighteenth-century illustrators; with his eye on excellence, Beckford would no doubt have approved of supporting the Taylors. As for Westall, he was a prominent Royal Academician artist who witnessed Benjamin West's work at Fonthill; so he may well have been persuaded to work for Beckford through the intercession of West and the bookseller William Clarke. Although Beckford's books are not a case of complete absence of visual accompaniment, one cannot but be struck by the paucity of evidence and the lack of authorial initiative in supplying visual supplements. To be

¹ *Dreams* was never published as most copies were destroyed in 1801 by Beckford himself. A limited number of copies is extant today : one at the British Library and three at the Bodleian Library (MS. Beckford c.40, MS. Beckford c.41 & Arch. H d. 14). See Chapman (1937) 151-153.

² It is interesting to note that in 1783—precisely the year *Dreams* was printed—a pupil of Cipriani, Mauritius Lowe, had painted a Deluge which was exhibited at the Royal Academy through the intercession of Samuel Johnson (see Morton D. Paley 12-13).

³ The phrasing under the plate is “engraved by Issac Taylor junior.” As Isaac Taylor the Elder, the best known in this family of illustrators, had stopped designing in 1780 through poor eyesight (Hammelman 74), he is unlikely to have designed the work: the draughtsman named on the plate must be his son, Isaac Taylor the Younger, and the engraver his grand son, Isaac junior. (Should Isaac Taylor the Elder have produced a drawing for Beckford in the 1780s, the option would be that it was later engraved by his son in 1815).

nonplussed by this and slip into speculations might be considered counterproductive. What is the point of trying to understand what is not there, or what is missing? Still it might be worth taking the risk of working from the hypothesis that ultimately the reason for such a paucity of illustrations is that Beckford wished to steer clear of it. This opens up a field for speculation : why would he shy away from supplementing his tales with what he cherished most, images? What reasons could be raised against illustrating one's work? I began to wonder whether he suspected images might compete with his words. It is as if illustrations might have been repetitive, redundant, and superfluous. A doubling effect. And the idea of a suspicion towards images is precisely what triggered off this paper about the resistance of verbal culture vis-à-vis visual culture.

Such a paradoxical attitude to illustration – a micro, even marginal phenomenon at Beckford's level – seemed to me to point towards the paradoxical attitude to imaging at a wider level among late eighteenth-century British, but also French, writers. Indeed book illustration was on the rise throughout the eighteenth century but that rise had a counterpart: a parallel scenario of caution, not vis-à-vis images at large, but rather vis-à-vis an alliance *with* images. Narratives and illustrations jostled for the reader's attention. Various degrees of incompatibility, compromise or emulation between wording and imaging can be identified. While it obviously is not possible here to present a comprehensive typology of word-image (mis)alliances, I wish to spell out these relational patterns on a scale that records their interdependence, separate agendas, and mutual challenges. For the affinities and oppositions between prose and its visual derivatives are inevitably bound up in cultural interests and ideologies:

- *from entente cordiale and half-hearted cooperation to conflict*: this political or diplomatic phrasing of the negotiation of illustrations reflects attitudes whereby writers submitted to frontispieces, but nothing more; or yielded to illustrations, but kept authorial control; or simply skipped the illustrating process.

- *from sisterhood to male government*: discussions about illustrations gave rise to arguments with 'gender' implications such as the masculine authorial control of the reader's gaze, the importance of an iconoclastic guardian of reason over feminine spectacle or exhibition, and the disparaging treatment of illustration as ornament and feminine parasite (see Will Pritchard). The trope linking the feminine with illustration secured the male solidity of text and guaranteed the servile inferiority of illustration.

- *from benevolent co-existence to private isolationism*: the issue had necessarily ideological implications which ranged from a reactionary, patriotic, iconoclastic belief in printed material, a "composite art" of text/image mirror effect, to a rebellious secession (the challenged writer aimed at being visual, the illustrator challenged by the words aimed at creating an autonomous image).

‘Reactionary Resistance’ (I) : Attitudes vis-à-vis Book Illustration

Far from being isolated, Beckford’s attitude echoes responses across the Channel where signs of distrust and protest against illustrations may be found; the French case was studied by Christian Michel back in the 1970s and more recently by Antony Griffiths, Nathalie Ferrand and Christophe Martin (see bibliography). Various letters and personal accounts can be adduced to show that illustrating in France was feared. Robert Hecquet is emblematic of the widespread irritation and fear about illustrating: “a sort of mania (...) substitutes the desire of seeing to that of learning. It imposes on the authors the need to reduce all to actions and causes the greatness of ideas to seem to issue from the desire to make them picturesque.”⁴ Diderot, an immensely visual temperament, wholly devoted to painting and *ekphrasis*, himself betrayed signs of irreverence to too close an association with illustrations. He never prepared editions of *La Religieuse* or *Jacques* with illustrations:

En relisant les œuvres romanesques, on perçoit, insérés dans le dialogue ou la trame narrative, des textes brefs mais denses, qui se distinguent aisément par leur caractère insolite, et qui jouent le rôle d’une *vignette*, c’est-à-dire d’une figure indissociable du texte. L’illustrateur de Diderot, en somme, ce n’est ni Eisen, ni Marillier, c’est Diderot lui-même.⁵

Closer even to Beckford, Jacques Cazotte in France, who was producing a *Suite des Contes arabes* right at the same time as Beckford, expressed the same distrust : « Malgré la nécessité indispensable que tout le monde connaît, d’orner de gravures tous les ouvrages qu’on a l’honneur d’offrir au public, il s’en est peu fallu que celui-ci n’ait été forcé de s’en passer. [...] Donner son ouvrage sans cela, c’était le perdre; aussi était-il résolu à le garder... » (*Le Diable boîteux* [1772], preface ; see Martin 13). Voltaire’s disregard for illustrations is even clearer : « Je vous avoue que dans ces ornements je demande célérité plutôt que perfection. Je n’ai jamais trop aimé les estampes dans les livres. Que m’importe une taille-douce quand je lis le second livre de Virgile ? » (Voltaire, “Letter dated 8 oct 1761”; see Martin 13) The plates attached to his works owed nothing to his involvement. As for Jean-Jacques Rousseau, he was most enthusiastic about illustrating his books; but interestingly enough, his enthusiasm was accompanied by authorial control of the reader’s gaze: he sketched out designs himself and when *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* was published in 1761 in Amsterdam, he raised enough money to have plates printed and wrote an *ekphrasis* explaining the relevance of the plates in relation to his

⁴ *Catalogue de tableaux, sculptures, dessins, estampes... provenant de la succession de feu M. Lebas, précédé d’un éloge de l’artiste* (cat n° 176), Paris, 1783, p. XXXIV. Quoted by Michel, 84 & Martin, 14 ; my translation.

⁵ Isabelle Vissière, « Une Originalité de Diderot : le texte-image », *Diderot, les beaux-arts et la musique* (Aix-en-Provence, 1986), p. 111.

novel. The plates were printed in Paris, separately, and were not inserted in the book. As it happens, all other “illustrations of Rousseau’s works were produced without his co-operation or after his death” (Griffiths 48).

I now wish to point to a number of cases in England. A famous case right in the middle of the century which may serve as a clue to later attitudes is that of the novel *Pamela* (1740-1) by Samuel Richardson – perhaps the first novel to lend itself to a high visual commodification, nearing what one might call ‘media hype’ today (see Thomas Keymer & Peter Sabor as well as Lynn Shepherd). It is ironic that a show was produced in wax works two years after its publication with scenes derived not from the novel itself, but from illustrations in pirated versions of *Pamela* or from fans illustrating the novel even before Richardson had had the chance to produce his own official visualisation of *Pamela*. “The numerous illustrations engendered by Pamela in the wake of the fan were largely beyond Richardson’s control [...]” (Keymer & Sabor 146). I wish to seize on this vicarious visual production or second-hand illustration – an illustration after an illustration – to indicate the potential of book culture to feed on visual culture, but also a dangerous drift whereby words are ousted out of books. Richardson’s handling of the illustration of his novel was punctilious enough in 1741 since he carefully orchestrated the visualising process and shied away from including what perhaps Elizabeth I in her days would have called “unseemly images”. Hogarth was to produce two plates for the first edition but this actually never came to be; the artist acting in his stead failing to give full satisfaction, the whole visual project collapsed. Richardson explained in his preface to the second edition: “it was intended to prefix two neat Frontispieces to this Edition, (and to present them to the Purchasers of the first) and one was actually finished for that purpose; [the second one] having fallen very short of the Spirit of the Passages they were intended to represent, the Proprietors were advised to lay them aside. And were the rather induced to do so, from the following Observation of a most ingenious Gentleman, in a Letter to the Editor, “I am so jealous, says he, in Behalf of our inward Idea of Pamela’s Person, that I dread any figur’d Pretence to Resemblance” (*Pamela: or, Virtue Rewarded*, 2nd edition, 1741, pref., p.xxxvi). What the ingenious Gentleman (being no other than Richardson himself) conveys is his distrust towards seeing Pamela encased in illustrations. The dangerous slip represented by the taste for imaging also surfaced in a poem published in *The Gentleman’s Magazine* (1740) which features a Tom Jones fan and incites an artist to use this “rich fund, for the Pencil”, since the scenes would “still please, tho’ stript of Words.” (Keymer & Sabor 144)

Let us now turn to yet another case of friction between the writer and the illustrator. The ‘power of images’ is evidenced most ironically by the affair around Thomas Gray’s poem ‘A Long Story’ (1753). This playful poem was deemed futile by its author but gained a reputation on the basis

of the illustrations it elicited, first by Richard Bentley and then by William Blake (see Châtel 2009). As Gray put it himself, ‘The Long Story’ was only suffered to be published once in his lifetime on account of illustrations having been produced which would be meaningless without the poem. This editorial quirk, as it were, places the poem as subtext and the image as the real object of interest. In fact, Gray was very sensitive about the whole affair: for fear he might seem to give too much importance to his verse by publishing it with designs, Gray insisted that the title be dropped and that the book be changed to “Six Designs by Mr Bentley for six Poems by Mr T Gray.” The image maker had pre-empted the writer. After Gray’s death, in illustrating the poem yet again, William Blake’s doubling gesture dramatized even further the ironic reversal of the tale of subservience of painting vis-à-vis poetry. With Blake, drawing was gaining precedence over writing.

That illustrations may simply drive the reader out of the book and turn him into a spectator can also be gauged by the editions of illustrations later published separately, such as *Illustrations of Smollett, Fielding, and Goldsmith : in a series of 40 illustrations by George Cruikshank* (1832). This way of isolating illustrations tends to present the book as almost an avoidable commodity. The book may have struck as expensive and not always easy to handle as it was serial – thus necessitating a long and patient consumption; in its stead, the compact volume of illustrations was handy: “The general admiration with which they were received, and the anxiety expressed by the collectors of Mr Cruikshank’s works, to possess the plates without the expensive purchase of the ten volumes in which they appeared, have induced the publisher to bring them out in the present form” (preface to *Illustrations* [London: Charles Still, 1832]). Some may argue this was an invitation to get back to the novels, or even, one might have hoped, a reciprocal, to-and-fro relation between word and image, but the preface continues: “each plate is accompanied by an extract from the Novels, fully explaining the subject. The volume is thus rendered complete in itself, while the reader is enabled to judge how fully the wit and humour of the early novelists is embodied by the pencil of our unrivalled artist. Fleet Street, May 1832”. This is tantamount to a reader’s digest, even more, a “reader’s visual recapitulation”, and leads to two forms of *lèse-majesté* towards the textual: first, the fact that access to the text is bypassed or circumvented and second, the fact that novels are itemized. Illustrations initially meant to serve the book might dangerously undercut the words from the original text. Ironically enough, cuts (the names used for illustrations in mid-eighteenth century Britain) turned into cuts in the book itself, and sold themselves as pre-cinematographic cuts. By the 1830s, the regulated management of vignettes and plates -textual cuts – had been transformed into a commercial strategy of self-authorizing cuts.

‘Reactionary Resistance’ (II): The Malaise with Visuality?

That words may serve as props, prompts or aids to viewing and visions was not welcomed by everyone in late eighteenth-century Britain. Not only was there a general distrust of images, but some feared words might be infected with the visualizing rage. However fallacious the awareness of a sudden turn may be, late eighteenth-century literary critics, writers, and poets alike felt as if society as a whole increasingly favoured visuality and was experiencing a ‘pictorial turn’. It is indeed possible to chart a resistance of the verbal camp vis-à-vis the temptation of ‘viewing’ practises.

There were those I could call ‘word supporters’ who stuck to words and maintained the *status quo* (i.e. the predominance of *logos*) and they could still easily do that because they lived in a culture that still massively relied on words; to a large extent the production of images itself still relied heavily on *ekphrasis*, which was then also called ‘illustration’. Words could still do the illustrative job. John Dixon Hunt remarked that the subtitle of Thomas Whateley’s *Observations on Modern Gardening* (1770) was “Illustrated by Descriptions”, a gloss, he continues, that was retained even when in a subsequent edition of 1801 several engravings by Woollet were first introduced (Hunt 63). Moreover the discourse on the *belles lettres* was far from carried off on a visual tide. Although aesthetic discourses such as Addison and Shaftesbury obviously paved the way for bringing the external world, and nature, into the realm of prose and poetry, there seemed to have been a resistance to the possible application of Locke’s epistemology to the writing sphere. On the one hand, Locke’s definition of impressions and ideas vouchsafed the metaphor of the mind as a theatre, a storehouse of images. The phrasing itself used seems cinematographically-friendly as he refers to a “dark room” and the “train of thoughts”:

17. *Dark room*. [...] External and internal sensation, are the only passages that I can find, of knowledge, to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this dark room. For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little opening left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without; would the pictures coming into such a dark room but stay there, and lie so orderly as to be found upon occasion, it would very much resemble the understanding of a man, in reference to all objects of sight, and the ideas of them. (Locke, *Essay Concerning Human Understanding* (1690), II, xi.17.158)

On the other hand, few argued in the wake of Locke that writing had a visual potential that could compete with paintings. For instance, Burke’s *Enquiry* in 1757 did nothing visual for words. Burke’s definitions of the beautiful and the sublime were not expounded within a visual frame of reference; they still echoed Longinus and the classical discussion of rhetoric:

But I am of opinion, that the most general effect, even of these words, does not arise from their forming pictures of the several things they would represent in the imagination; because, on a very diligent examination of my own mind, and getting others to consider theirs, I do not find that once in twenty times any such picture is formed, and when it is, there is most commonly a particular effort of the imagination for that purpose. [...] (Burke, *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and the Sublime* [1757], Part V, Section I, ‘Of Words’)

Suppose we were to read a passage to this effect: “The river Danube rises in a moist and mountainous soil in the heart of Germany, where winding to and fro, it waters several principalities, until, turning into Austria, and leaving the walls of Vienna, it passes into Hungary; there with a vast flood, augmented by the Saave and the Drave, it quits Christendom, and rolling through the barbarous countries which border on Tartary, it enters by many mouths in the Black Sea.” In this description many things are mentioned, as mountains, rivers, cities, the sea, &c. But let anybody examine himself, and see whether he has had impressed on his imagination any pictures of a river, mountain, watery soil, Germany, &c. (Burke, Part V, Section IV, ‘The Effect of Words’)

Retrospectively, in view of his reception in aesthetics and art history, it is tempting today to think of Burke as conferring visual proficiency on words. But he clearly concluded in Section VI (‘Examples that Words May Affect Without Raising Images’): “The picturesque connexion is not demanded; because no real picture is formed; nor is the effect of the description at all the less upon this account.” He was concerned with undermining the theory of poetry as one of the imitative arts, not with granting words with the potential to raise images. Burke seemed reactionary to some, and no less to Blake.

Another way of resisting illustrations was to face the challenge they posed and respond visually. Such is the case of the experience of reading as viewing, or what I may call reading as “camera obscura”. While the collective, public, shared reading taking place in the café, tavern, or the salon was so characteristic of the early part of the century, and resurfaced again in the nineteenth century with the fashion for public readings, another pattern increasingly emerged: the phenomenon of reading as a personal, private entertainment (ranging from ladies’ enjoyment of reading to the books read with one hand which I am tempted to call ‘peep-show reading’). Roland Chartier has drawn attention to the intricate controversies related to the so-called “revolution in reading” – another ‘turn’ that reportedly would have taken place in the middle of the eighteenth-century. Taking on board his cautious advice about the need to register various changes in reading habits, rather than pin down a specific shift (Chartier 113-116), one may interpret the absorbed, private ‘intensive’ gaze in the context of our discussion

of viewing and illustration practices. What the illustration was thought to jeopardize was the private relation to the text and the inner idea the reader had formed regardless of any external, peripheral pretty picture. Competition or rivalry with illustrations could then be fought on the reading terrain itself if the reader was invited and trained – literally – to see for himself. This textual negotiation of visual culture is exemplified by Richardson’s mid-eighteenth century own reading of his *Pamela*: “I am so jealous, says he, in Behalf of our inward Idea of Pamela’s Person, that I dread any figur’d Pretence to Resemblance”. (*Pamela* (1741), 2nd edition, preface) The ‘inwardness’ promoted by Richardson ties in with an exclusive, increasingly private *jouissance* in the act of reading. In a way, this is a first stage in conceiving reading as a private spectacle with the reader as spectator, engaged in an image-inducing or image-raising act.

Far from revealing an improved cooperation with visual culture the late eighteenth-century attitude betrayed a mix of guilt, machoism and intellectual pride. The hang-up, or malaise about descriptiveness or excessive pictorialism in Thomson, Gray or Collins, was charted by John Dixon Hunt in *The Figure of the Landscape* (‘The Mind’s Creative Eye’) and by Ralph Cohen in *The Art of Discrimination*. But it continued after 1789, since, as Mitchell put it, “for all the talk of imagination in theories of romantic poetry, it seems clear that images, pictures, and visual perception were highly problematic” (Mitchell 1994, 114). Wordsworth, Shelley and Coleridge especially would rather have seen words as things, than as images, thus endowing them with masculine, active principles. Coleridge dismissed allegory for being a mere picture language, Keats worried about description, and Wordsworth called the eye “the most despotic of our senses”, rejecting the younger poet of *An Evening Walk and Descriptive Sketches* (1793): “I had once given to these Sketches the title of “Picturesque”, but the Alps are insulted in applying to them that term. Whoever, in attempting to describe their sublime features, should confine himself to the cold rules of painting, would give his reader but a very imperfect idea of those emotions which they have the irresistible power of communicating to the most impassive imaginations.” (*Descriptive Sketches*, footnote to line 299). Later on, Wordsworth admitted in the *Prelude* that the picturesque was a “strong infection of the age” (11:155-61); he saw his diction as having impaired his youth, “Pampering myself with meagre novelties/ Of colour and proportion” (see Nicola Trott).

That some of the Romantic poets over-reacted in their anti-visual rhetoric shows how viewing actually raised a nexus of ideological, social, gendered questionings. This brief presentation highlights a number of questions that were implicitly raised by the timidity, reluctance and distrust of writers: had reading become less accessible than viewing? Was it tempting to skip over Milton’s poem and look at John Martin’s mezzotints? Was the kind of entertainment provided by exhibitions, shows, pre-

cinematographic innovations posing a threat to or rather challenging writers? What was left for the man of letters? I present these questions in a deliberately exaggerated way as if there had been a choice between two mutually exclusive agendas in order to highlight the traps best avoided. This leads me at this stage of my presentation to three conclusions:

First of all, one must guard against the fallacy of a ‘pictorial turn’ (Mitchell 1994), as if British (and French) late eighteenth-century societies were about to fall prey to the domination or, in Samuel Johnson’s words, the ‘dangerous prevalence’ of images. The feeling of a pictorial turn among contemporaries (ranging from suspicion, to distrust or envy) is actually an age-old, cyclical moment when idolatry is pitted against iconoclasm. The fallacy of contemporary reactions was of a teleological kind since they presented the phenomenon as climaxing in their own day and age; this is exemplified in Grimm’s apt phrase that the “rage of placing images into books” will be the downfall of the arts (*Correspondance littéraire*, vol. VIII, p.113; quoted by Martin 17).

Secondly, I think it would be wrong to present writers faced with a difficult alternative as if they had to achieve a form of compromise between the intellectual and the sensuous, the easy-accessibility of watching and the more complex, mediated act of reading. Presented this way one would err on the side of oversimplification as the scopic regimes attendant on visual culture were as complex as those of reading:

The figural is resisting subsumption under the rubric of discursivity ; the image is demanding its own unique mode of analysis. The linguistic and the discursive have not, to be sure, been simply replaced by the pictorial and the figural but rather in complicated ways infiltrated by them. As the title of a recent book suggests, « viewing texts » and « reading pictures » are now chiasmically intertwined. (Jay 3)

Thirdly, it is best to see word and image in the eighteenth century as overlapping at an increased rate, with a greater degree of complexity. Allowing for the amount of resistance to images that came to the fore, one should also identify the resilience of the print world in a more positive light, notably attitudes embracing, welcoming and feeding on the various types of intersections engendered by the encounter of visual and verbal culture : book illustration as an act of reading-viewing – a simultaneous, double act for the reader now turning to the page, now to the plate; contemporary tales adapted to the stage (gothic novels turned into plays); novels inspiring paintings (thus engendering a topicality) etc.

“Rebellious Challenge”? The Scope for Visuality in Writing

That some writers were enticed by and tended unabashedly towards visuality can be evidenced on the basis of various novelists such as Defoe, Swift, Sterne, or Ann Radcliffe. There has indeed been some scholarly interest in the visual prowess of fiction (see Novak for Defoe, Gerard for Sterne, Wagner for Swift, Chloe Chard for Radcliffe and Ogborn & Withers). The study of visualization through words is too often confined to essentially two regimes: *ekphrasis* and graphic allusions. Laudatory reports about the allegorical, vivid, graphic, and picturesque qualities of a particular page abound in reviews or scholarly analyses, but such modes are closer to pictorialism than viewing *per se*; this might explain Beckford’s remark about his own travel tale *Dreams*: “I shall not at all relish its being only praised as a lively, picturesque excursion” (see Châtel 2010).⁶ The way some writers refer to other images to achieve a visual effect are a mediated, vicarious, second-hand strategy but could words be visual other than by reference to paintings? What was exactly the scope for visualizing through words? I wish to explore the power of words to turn readers into spectators.

The extent of expertise on exhibitions, spectacles and shows in British public life after 1760 has brought to the fore the specificities and politics of visuality notably with studies by Altick, Solkin and de Bolla. The degree to which this knowledge about ‘scopic regimes’ has been brought to bear on prose is still limited and is thus worth investigating further:

[...] visuality encompasses social and cultural productions and practices as well as philosophical and technical descriptions of optics. This larger focus is particularly helpful in regard to the Enlightenment since visuality, for this period, is not only located in the virtual spaces created by cultural forms ; it also tropologically determines the landscape upon which concepts are mapped. (Peter de Bolla, “The Visibility of Visuality”, in Jay 65)

What emerges out of scholarly discourse that best applies to novels or tales is that picturing and viewing were regulated by moral philosophy and aesthetic theory was still grounded in the neo-classical theory of virtue and beauty united. The gaze educated itself at once socially, morally and pictorially, seeking to raise its perception of beauty simultaneously with the public good. More to the point here, Peter de Bolla (2005) coined the phrase “sentimental look” to designate the process of visual sympathy:

Neither gaze nor glance, the sentimental look operates via a fully somatic insertion into the visual field. It makes the body present to sight, folding it into a set of gestures or attitudes that enable the viewer to feel his or her presence in the visual sphere, feel the self in sight, and in so doing it stimulates the cognitive process of affective response. (De Bolla 2003, 11)

⁶ Letter from Beckford to his tutor Lettice, dated “Fonthill, August 31st 1781”, MS Beckford e.1, n°49.

Grounding his demonstration on Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* (1759), he explained that sympathy projects the mind into imagination: "the spectator must, first of all, endeavour, as much as he can, to put himself in the situation of the other, and to bring home to himself every little circumstances of distress which can possibly occur to the sufferer" (Smith, 21). To a large extent Sterne's *Sentimental Journey* proves the best instance ten years later of the benevolent gaze, and many studies have tried to trace the sagacious or benevolent reader in English novels (see Ross Ballaster). However, I would like to show that for all the interrelation between benevolence and gazing, there is an over-indulgence in viewing which transcends the picturing caused by sympathy. One celebrated passage is that of the Bastille, where Sterne makes fun and subverts the emerging theory of the arbitrariness of signs. The word 'Bastille' is deliberately presented as disconnected with the reality of the Bastille. This antinomialist passage is a down-to-earth call to relate to reality:

As for the Bastille, the terror is in the word. Make the most of it you can, said I to myself, the Bastille is but another word for a tower, and a tower is but another word for a house you can't get out of. [...] Beshrew the sombre pencil! said I vauntingly, for I envy not its power, which paints the evils of life with so hard and deadly a colouring. The mind sits terrified at the objects she has magnified herself, and blackened: reduce them to their proper size and hue, she overlooks them. [...] but strip it of its towers, fill up the fossé, unbarricade the doors – call it simply a confinement, and suppose tis some tyrant of a distemper and not of a man, which holds you in it – the evil vanishes, and you bear the other half without complaint.

What follows this passage is a tearful, sympathetic gaze on a bird in a cage. But in the absence of the bird, as the passage continues, the gaze turns inward and there the reader is invited to reach out beyond the bird, and beyond his fellowmen. In that sense the 'sentimental gaze' which viewed forth the bird in the cage transforms itself into a 'private gaze':

I sat down to my table, and leaning my head upon my hand, I began to figure to myself the miseries of confinement. I was in a right frame for it and so I gave full scope to my imagination. [...] I took a single captive, and having first shut him up in his dudgeon, I then look'd through the twilight of his grated door to take his picture. I beheld his body half wasted away...

With the first person narrator, the reader is entranced into a private show, absorbed in a self-engrossing picture that paradoxically enough transports him out of his self. Words guide the reader into a 'dark room': "As I darkened the little light he had, he lifted up a hopeless eye towards the door, then cast it down, shook his head, and went on with his work of affliction". The abruptness with which the image suddenly vanishes actually reinforces the semblance of a show. To me, this passage points to another

look which is disconnected from the theory of sympathy and civic humanism, and which could be termed ‘heteroviewing’ as the eye is radically moved elsewhere into otherness.

In concluding this paper on heteroviewing I wish to draw attention to a scopic regime that is emancipated from the mimetic comparative *paragone* between word and image but also from the moral imperative of benevolence and public good. Although an identification process takes place akin to empathy, heteroviewing differs from sympathy as it is not concerned with preservation, sociability and harmony but rather with risk, temptation, rupture and isolation- the characteristics of the sublime. After Sterne, experimentation with the dilation of the reader or spectator’s eyes was exemplified precisely by Beckford’s prose. Thus I may have come some way towards answering the question of his mysterious neglect of illustration (apart from an overall negligence with publishing matters). Beckford offered a scriptural attempt at visuality which avoided mediation at all cost, subverting ekphrasis and pictorialism – as best exemplified at that time by Ann Radcliffe : “the scene was such as only the dark pencil of a Domenichino, perhaps, could have done justice to” (Radcliffe, chap.xxxi); he played with literalization (generating an image for the reader by interpreting action *au pied de la lettre*): “More of this interesting conversation has not been communicated to me, and I find an interval of three months in his memoirs, marked by no other occurrences than his painting a flea. After this last effort of genius, his sight grew dim, his oppression increased, he almost shrunk away to nothing, and in a few weeks dropped into his grave.” (Beckford, *Biographical Memoirs*, 158) Finally he could display mobile immobility (narrator often in a roving bed, gondola, chaise, horse-riding, viewing from towers) and achieve a suspended prose with oniric qualities. This passing reference to Beckford’s marginal experimentation may open up fields of exploration for regimes of visuality in other late eighteenth-century British writers.

Laurent Châtel is Senior Lecturer at Paris-Sorbonne University. He specializes on the interaction between literature and the visual arts, notably garden and landscape aesthetics. He has published widely on William Beckford, garden history, and the reception of the *Thousand and One Nights* in Britain.
see: <http://www.paris-sorbonne.fr/l-universite/nos-enseignants-chercheurs/article/chatel-laurent>

WORKS CITED

Primary works

- BECKFORD, William. *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*. London, 1780.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into Ideas of the Sublime and Beautiful*. London, 1757.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. London, 1794.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or Virtue Rewarded*. London, 1741.
- SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Edinburgh, 1759.
- STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy*. London, 1768.

Secondary sources

- ALTICK, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge, Mass: Belknap, 1978.
- BALLASTER, Ros. « The Eastern Tale and the Candid Reader : *Tristram Shandy, Candide, Rasselas* ». *XVII-XVIII RSEAA* 67 (2010) 109-125.
- CHAPMAN, Guy and John HODGKIN. *A Bibliography of William Beckford of Fonthill*. London: Constable & Co., 1930.
- CHARTIER, Roland. *Inscription and Erasure: Literature and Written Culture from the 11th Century to the 18th Century*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2007 (especially ‘Commerce in the Novel’).
- CHÂTEL, Laurent. “W.B & W.B: A Long Story – Sublime Congruences between Gray, Beckford and Blake” *Interfaces* 30 (2009) 57-74.
- . “Au-delà du ‘Voyage Pittoresque’, le voyage esthétique en Italie de William Beckford (1760-1844) , *Voyages d’artistes en Italie du Nord XVIe-XIXe* (Rennes : PUR, 2010) 235-250.
- COHEN, Ralph. *The Art of Discrimination. Thomsons’s The Seasons and the Language of Criticism*. Berkeley: U of California Press, 1964.
- DE BOLLA, Peter. *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford UP, 2005.
- DÉAN, Philippe. *Diderot devant l’image*. Paris : L’Harmattan, 2000.
- FERRAND, Nathalie. *Livres vus, livres lus: une traversée du roman illustré des lumières*. Oxford : Voltaire Foundation (SVEC), 2009.
- GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington, Ind.: Indiana Univeristy Press, 1991.
- GEMMETT, Robert, ed. *The Consummate Collector. William Beckford’s Letters to his Bookseller*. Norwich: Michael Russell, 2000.
- GERARD, William Blake. *Laurence Sterne and the Visual Imagination*. Aldershot: Ashgate, 2006.

- GRIFFITHS, Antony. *Prints for Books. Book Illustration in France 1760-1800. The Panizzi Lectures*. London : The British Library, 2004.
- HAMMELMANN, Hanns, & T.S.R. BOASE. *Book Illustrators in Eighteenth Century England*. New Haven: Yale University, 1975.
- HUNT, John Dixon. *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP, 1976.
- . "Ekphrasis of the Garden", *Interfaces* 5 (1994) 61-74.
- JAY, Martin & Teresa BRENNAN. *Vision in Context- Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. London: Routledge, 1996.
- KEYMER, Thomas and Peter SABOR. *'Pamela' in the Market Place: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge: CUP, 2005.
- MARTIN, Christophe. « *Dangereux Suppléments* »: *l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*. Louvain/Paris : Peeters, 2005.
- MICHEL, Christian. *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au dix-huitième siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1790*, Genève, 1987 (*Histoire et civilisation du livre*, n° 18).
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology, Text, Ideology*. Chicago: U. of Chicago Press, 1987.
- . *Picture Theory : Essays in Verbal and Visual Representation*. Chicago: U. of Chicago Press, 1994.
- NOVAK, Maximilian E. 'Picturing the Thing Itself, or Not : Defoe, Painting, Prose Fiction and the Arts of Describing', *Eighteenth-Century Fiction* 9 (1996) 1-20.
- OGBORN, Miles and Charles WITHERS. *Georgian Geographies. Essays on Place, Space and Landscape in the Eighteenth Century*. Manchester :UP, 2004.
- PALEY, Morton D. *The Apocalyptic Sublime*. New Haven/London: Yale UP, 1996.
- PRITCHARD, Will. " 'Woman, that fair Copy': Gender and Painting in English writing, 1650-1700" *Word and Image* 25 (Issue 1, March 2009) 74-89.
- Jean-Jacques Rousseau face aux arts visuels du premier discours au rousseauisme (1750-1810) [exposition, Neuchâtel (Suisse), 20 septembre-23 novembre 2001]*. Neuchâtel : Bibliothèque publique et universitaire : Institut d'histoire de l'art, Université de Neuchâtel , 2001.
- RAY, Gordon N. *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*. New York/Oxford, 1976; New York: Dover Press, 1991.
- SHEPHERD, Lynn. *Clarissa's Painter. Portraiture, Illustration, and Representation in the Novels of Samuel Richardson*. Oxford : OUP, 2009.
- SOLKIN, David, ed. *Art on the Line: the Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*. New Haven/ London: Paul Mellon Publications, 2001.

- THOMAS, Julia. *Picturing Victorians: The Inscription of Values in Word and Image*. Athens, Oh.: Ohio UP, 2004.
- TROTT, Nicola. "Wordsworth and the Picturesque: A Strong Infection of the Age", *The Wordsworth Circle* 18 (1987), 114-21.
- VERMEULEN, Ingrid R. *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2010.
- WAGNER, Peter. *Reading Iconotexts from Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995.

POUR UNE CRITIQUE INTERMÉDIALE

Liliane Louvel

Université de Poitiers

FORELL (EA 3816)

Deux ou trois « idées de recherche » à la Barthes, c'est ce que je souhaite communiquer avec vous, c'est à dire les résultats, comme on le dit en science, de ma recherche portant sur les cinq dernières années. Je suis partie du constat que l'image et sa critique avaient été trop longtemps inféodées au langage. J'ai vu ce rapport un peu à la manière du Parmesan dans son célèbre dessin analysé par Daniel Arasse dans lequel on voit Vulcain jetant un filet sur Mars et Vénus surpris, visiblement ému de leur rapport: il y a de l'érotique là-dessous. La domination du discours, des écrits critiques, de la pratique courante font qu'une image quelle qu'elle soit, se retrouve la plupart du temps prise dans les filets du langage. Au cours d'une exposition, le visiteur est happé par le matériel d'accompagnement : sans prendre le temps de contempler le tableau, la photographie, de lui donner le temps de « se lever », il lit le cartel descriptif.

1. Le texte et le visuel : *l'ut pictura poesis* en question

La pratique, mais aussi la théorie ont ce travers. On a pendant longtemps évoqué une rhétorique de l'image et Barthes a le premier tenté de la fonder sur d'étroites correspondances entre les figures et les images. On a dénoncé, la critique anglo-saxonne entre autres, des tentatives sous-jacentes de domination de l'image par le langage : l'image étant vue du côté du féminin et le texte du masculin. Ainsi, l'image aurait été soumise au langage plus mâle. Il y aurait du « gender » là-dessous : « paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry » (Lessing 21). D'autres collègues, américains entre autres, ont aussi débusqué l'impérialisme du langage, voyant l'image comme colonisée par le texte qui lui impose sa loi. W.J.T. Mitchell lui-même a fini par poser la question qui évoque la fameuse question freudienne : « Que veut l'image ? » « What do pictures want ? » (Mitchell qui lui même appelait de ses vœux ce qui pourrait devenir une critique). Le rapport de l'image au langage est complexe et souffre encore de relents d'iconoclasme et d'iconophobie. Le même Mitchell entendu récemment en démonte les mécanismes. Tout cela illustre parfaitement les pouvoirs de l'image et la peur qu'engendrent ces pouvoirs ; témoin les discussions autour des pouvoirs de la télévision si bien démontés par Marie-José Mondzain. À l'ère de l'image dite reine, tout cela

continue cependant d'être activé fortement. Partant de ce constat et de la difficulté à comprendre les modes de circulation entre texte et image fondés sur ce que je nomme l'oscillation constitutive, elle aussi repérée par Jean-Luc Nancy, j'ai constaté qu'il y avait bien de l'acharnement là-dessous. Car, bien entendu si les deux medias, les deux arts en ce qui me concerne car je ne compare que ce qui est au même niveau (littérature et peinture, ou photographie, tapisserie, cartes etc., substituts du pictural), ce qui jouit d'un statut esthétique et non pas les productions ordinaires de la vie courante ou le côtoïement habituel dans la rue (les journaux, leurs images, etc.) ; si les deux medias donc, ne cessent d'être comme « montés » ensemble dans « le dispositif » (j'y reviendrai) du texte/image, il fallait y revenir, les prendre en cause. C'est chose faite.

Le texte et l'image n'en n'ont pas fini de s'entre-émouvoir en leur rapport érotique (il y a de ça et Vénus et Mars le montrent) et les écrivains qui le reprennent inlassablement et incorporent l'image (et le corps va faire retour aussi), ne s'y trompent pas. Il y a là une mine, ce que Philippe Hamon appelle « l'incroyable ut pictura poesis ». J'ai pensé qu'il convenait alors d'essayer de mettre en chantier ce qui pourrait être une poïétique du pictural, de fonder une critique intermédiaire.

Mon idée de départ, donc, après avoir constaté l'inféodation de l'image au discours sur/ de l'image, à sa soi-disant grammaire, sa syntaxe, sa rhétorique, ses figures etc., était de reprendre la formule d'Horace aux origines de l'actuelle comparaison entre les arts, *l'ut pictura poesis*, et de l'appliquer pour de bon. À savoir que jusqu'alors *l'ut pictura poesis*, la poésie comme la peinture (« doit faire œuvre de peinture » étant une interprétation libre du texte) non seulement impliquait que la poésie est comme la peinture mais aussi, par un renversement commode, que la peinture est comme la poésie. D'où les dévoiements signalés. Or, si l'on applique la formule rigoureusement : « la poésie comme la peinture », on s'aperçoit qu'il y a là matière à réfléchir. Si la poésie est comme la peinture, de manière assez large (on la voit de loin ou de près et l'on est séduit, selon Horace, on y revient plusieurs fois et l'on est encore davantage séduit), alors le discours sur la poésie doit prendre en compte la composante picturale qui s'y attache lorsqu'elle est présente. À la fois dans le discours des théoriciens de la critique littéraire (dont le langage très souvent emprunte au domaine visuel ses termes ou concepts) ou dans celui des écrivains eux-mêmes qui empruntent à l'image ses caractéristiques, on pourrait ainsi rendre compte du texte littéraire dans sa composante visuelle, en faire un outil majeur, bref fonder une picturocritique ou poétique intermédiaire reposant sur le passage entre les arts. Retournement donc de la critique : au lieu de voir la peinture en termes de texte, voyons donc le texte en termes picturaux, visuels plus largement.

Déjà E.M. Forster avait avancé que l'on pouvait emprunter à la peinture son « langage » et concevoir la forme d'un roman en termes visuels, ce qu'il nommait le « pattern », le motif ou schéma. Il en donne deux exemples, celui du sablier pour *Thaïs* d'Anatole France et celui de la chaîne pour *Roman Pictures* de Percy Lubbock. Jean Rousset lui, voit chez Claude Simon un travail de marqueterie. Simon dont l'*Acacia* aussi présente un bel effet de « pattern » en arborescence, tout comme *Orion aveugle*, l'entrelacs qui y figure représenté. Ceci pour montrer que les critiques ont déjà posé les bases d'une critique intermédiaire reconnaissant le fort coefficient de visuel dans les œuvres qui en sont saturées.

2. Vers une critique intermédiaire

C'est ainsi donc qu'étudiant ce type de textes de près depuis maintenant plus de quinze ans, j'ai pu tester ces idées et après avoir posé les bases d'une approche et d'une théorisation du texte/image, je peux fonder les bases d'une critique intermédiaire. Je serai évidemment amenée à passer rapidement ici et vous prie de vous reporter à mon ouvrage pour des développements plus approfondis et étayés, mais je peux déjà lancer quelques idées et quelques exemples afin d'ouvrir des chantiers.

Dans un premier temps, je proposerai de distinguer entre ce qui relève de l'allusion ou de la citation, bref de la référence à l'histoire de l'art lorsqu'elles apparaissent dans le texte littéraire. Dans un second temps, je parcourrai les emprunts formels aux outils, concepts et formes du visuel.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, bien entendu les citations elles-mêmes sont innombrables. On peut aussi se demander pourquoi il y a tant de références à des peintres, des photographes, à des tableaux, des genres, des époques, certaines étant particulièrement privilégiées comme la peinture hollandaise, la peinture italienne de la Renaissance, les Impressionnistes... Bien sûr, la question de la fonction de la référence se posera. Elle pourra relever par exemple de la caractérisation d'un personnage comme dans *The Untouchable* de John Banville lorsqu'un personnage se définit en termes picturaux (ici en référence à Poussin et El Greco) :

There is a particular bit of blue sky in *Et in Arcadia Ego*, where the clouds are broken in the shape of a bird in swift flight, which is the true, clandestine centre-point, the pinnacle of the picture, for me. When I contemplate death [...], I see myself swaddled in zinc-white cerements, more a figure out of El Greco than Poussin, ascending in a transport of erotic agony amid alleluias and lip-farts through a swirl of golden tea head-first into just such a patch of pellucid bleu céleste. (Banville 4)

Et in arcadia ego fait partie des « best off » cités dans les textes. Ben Okri en fait même le titre de l'un de ses romans. Louis Marin a su lui donner ses lettres de noblesses, même si lui aussi fait du discours de la peinture le sujet du tableau.

Ce que j'ai plutôt en tête, ce sont les exemples qui structurent un texte et permettent de constituer la première étape de cette critique intermédiaire. Je prendrai quelques exemples parmi ceux que j'ai étudiés : La Véronique, la nature morte et un exemple récent, celui de Marie-Madeleine que je suis en train de suivre.

Dans une nouvelle de Melville, « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids », j'ai repéré une figure de *Véronique* qui apparaît dans le texte. Pourquoi faire appel à cette figure ancienne du voile qui aurait essuyé le visage du Christ conservant ainsi une image achéropoiétique, non tracée de main d'homme ? L'étude que j'en propose ailleurs est plus longue mais disons que dans un texte américain du XIX^{ème} siècle, voir apparaître cette image d'un autre âge surprend. Il s'agit alors de ne pas la laisser de côté comme une simple figure mais d'en étudier les effets de surgissement d'abord, c'est-à-dire aussi : comment ? À quel moment apparaît-elle dans le texte ? Quelles en sont les modalités ? La fonction ? La Véronique, ou *vera icona* selon certains, est ici celle de l'impression des visages des jeunes filles vierges sacrifiées au monstre Behemoth, sorte de bête de l'apocalypse de l'ère industrielle. Ironiquement, le guide du narrateur porte le nom à double sens de Cupid et c'est lui qui montre le processus de fabrication de pâte à papier dans la vallée de Woedolor, pâte à papier qui est le fruit du travail des jeunes filles exsangues. Cette « pulp » porte en elle non seulement le nom imprimé comme en timbrage à sec de « Cupid », mais « la revenance » du visage des jeunes filles sacrifiées alors que la nouvelle composée en diptyque consacre la premier volet aux agapes de célibataires masculins à Temple Bar à Londres :

I seemed to see, glued to the pallid incipience of the pulp, the yet more pallid faces of all the pallid girls I had eyed that heavy day. Slowly, mournfully, beseechingly, yet unresistingly, they gleamed along, their agony dimly outlined on the imperfect paper, like the print of the tormented face on the handkerchief of Saint Veronica. (Melville n.p.)

Le diptyque est aussi une forme empruntée à l'art pictural qui articule entre eux deux volets, ici celui des hommes d'un côté dans une forme de jouissance, de l'autre celui des jeunes vierges sacrifiées dans la douleur. De plus le motif de la Véronique qui est celui d'une impression qui revient est aussi ce qui se passe dans la nouvelle puisque dans le panneau numéro deux, les « bachelors » font retour (visages de Véronique imprégnés sur le papier) comme la trace d'un texte laissée dans un autre texte. Quant à Michel Tournier, il articule la nouvelle « Les suaires de Véronique » sur le même topos combiné à la photographie, ce qui double la notion d'empreinte, de « revenance » de l'image pour parler comme Georges Didi-Huberman à la suite de Aby Warburg.

Autre exemple, celui de la nature morte qui est au cœur du beau roman de Gabriel Josipovici *Goldberg : Variations*. Au tiers du roman surgit une description dans un chapitre intitulé « Containers ». Cette description qui tient de la maniaquerie obsessionnelle décrit des boîtes, jarres, flacons, un livre, disposés sur des étagères. En lisant cette description, je me suis dit que cela ressemblait à une « description picturale ». Mais point n'était fait mention d'un tableau. Pourtant certains éléments semblaient en désigner un. J'ai eu confirmation de cette intuition quelque trente pages plus loin lorsque deux des protagonistes du roman se trouvent dans le musée d'Unterlinden à Colmar. Un très court paragraphe expédie sur le mode désinvolte la description d'une nature morte qui correspond à la première description. Après de longues recherches, j'ai fini par découvrir qu'il s'agissait bien d'une nature morte qui se trouve dans le fonds du musée de Colmar célèbre pour le retable d'Issenheim et sa collection de primitifs flamands, et que cet exemple d'art domestique serait la première nature morte de l'art occidental datée de 1470. Il s'agissait probablement d'un panneau destiné à un barbier. Dans ce tableau, ce que le narrateur prend pour un citron n'est autre qu'un bézoard, calcul ou concrétion se trouvant dans l'estomac des mammifères marins et fort prisé au Moyen Âge pour lutter contre divers maux et comme contrepoison. Il s'en trouvait dans les cabinets de curiosités, monté parfois sur or ou argent. Encore une fois, la description de l'œuvre picturale est montée en panneaux ou diptyques, elle vient rythmer le texte de sa présence, exhiber la place des objets dans le roman et intervient au moment d'une crise conjugale lorsque la femme annonce à son mari romancier qu'elle va le quitter. Ce qui est intéressant là, c'est que l'œuvre choisie est une œuvre mineure domestique, comme Rosemary Lloyd l'a bien montré : la nature morte ne figurant pas en haut de la hiérarchie des genres de peinture, elle convient bien à une crise conjugale. En outre, elle vient ici au premier plan, tout comme la femme vient au premier plan car c'est elle qui décide et a le courage de dénoncer ce qui était un mensonge. On peut y voir une inversion des genres et la promotion d'un genre mineur, subalterne, à l'image de ce qu'une critique de type « gender studies » pourrait y voir. Le genre domestique de la peinture morte joue donc un rôle de tout premier plan. On pourrait aussi citer les vanités qu'Olivier Leplatre et Delphine Gleizes, entre autres, ont étudiées.

J'ai récemment aussi rencontré une référence dont je poursuis encore des exemples, celle de Marie-Madeleine. Un exemple majeur se trouve dans *Anna Soror* de Marguerite Yourcenar et un autre dans « Impressions: The Wrightsman Magdalene » d'Angela Carter (*Burning your Boats*) qui articule tout son essai autour de la figure de la Madeleine. Là encore la référence à la peinture, à des œuvres canoniques et à des formes répertoriées de Marie-Madeleine apparaît : repentante, avec ou sans crâne (vanité), au désert, celle de *noli me tangere*, essuyant les pieds du Christ, au pied du calvaire. Tous ces motifs ne doivent pas être ignorés et doivent permettre de rendre compte du texte sur le mode intermédiaire.

C'est aussi le cas de ce que nous apprennent les moyens formels de la peinture, de la photographie, des arts visuels, leurs outils propres, qui ont infiltré le discours théoriques des littéraires. Il ne s'agit pas de métaphores mais bien de concepts opératoires. J'en prendrai deux exemples parmi d'autres (comme la perspective, la couleur, la composition, le clair-obscur, la révélation, la surexposition, l'abstraction etc.) : les cadres et effets de cadrages et l'anamorphose. Le discours littéraire et *sur* le littéraire en est truffé. On est alors en droit de se demander ce qu'est un cadre, ce que sont des effets de cadrage en théorie littéraire, if there is such a thing... Évidemment, on pense aussitôt aux effets typographiques : cadrages des paragraphes, des marges, des espaces, des blancs, ou encore des effets de ponctuation. À un autre niveau : effets de cadrage dus à des récits enchâssés, à des changements de narrateurs. Les cadrages suivent les modes de fonctionnement des cadrages de l'image et l'on observe des cadrages interrompus comme c'est le cas dans « The Oval Portrait » avec le non retour au récit premier ; des cadrages en boucle comme *Finnegan's Wake* ou *Sentence* de Donald Barthelme, des cadrages solidement arrimés avec circularité et fin en écho du début, voix narrative explicite, des cadrages décadrés. Toute une typologie reste à établir. Il s'agit là aussi d'un domaine passionnant tout comme celui des anamorphoses, assez complexe.

L'anamorphose par excellence, c'est celle des *Ambassadeurs* d'Holbein. Nous la connaissons tous, y compris dans sa version rénovée si verte de la National Gallery. Qui voit quoi ? Quand ? À quel moment, où ? Rien de nouveau là-dedans. Et la forme a le dernier mot ou plutôt lance le dernier regard, suspend le parcours du visiteur arrêté dans sa marche. Dans un texte, on peut repérer des effets anamorphotiques de déformation du langage, comme c'est le cas chez Salman Rushdie ou G.V. Desani : « Honi ! soot quay Malay-pence » (Desani 105) ou encore chez Fanny Howe : « though fog horn called *forlorn* to fog horn » (Howe 9). Pérec a lui aussi utilisé ces effets et dans *Le Cabinet d'amateur* joue du trompe-l'œil et de l'anamorphose. *La Vie mode d'emploi* se joue au quatrième degré des *Ambassadeurs* en donnant au médecin le nom de Dinteville, déformé et orthographié D'Inteville, dans le faux-vrai portrait de Cadignan de Rabelais (chapitre XIV). Or, Dinteville est en fait le nom de l'un des commanditaires du tableau de Holbein, l'ambassadeur français auprès de Henry VIII qui possédait le tableau en son château de Polisy. Une description hilarante du célèbre tableau complètement déformé et qu'il faut redresser ou regarder par un trou spécial, voire un miroir, pour le reconnaître figure au chapitre LIX. Où l'on voit le célèbre ambassadeur affublé d'une tenue de pêche sous-marine, d'un harpon et de palmes. Là aussi une myriade d'exemples peut venir à l'esprit.

J'ai également proposé la notion de « dispositif » prise au sens d'Agamben pour rendre compte de certains agencements ou montages textuels : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de

contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 31). J'en donnerai un seul exemple, celui de Paul Durcan et du parcours contraint qu'il impose à son lecteur. Dans *Crazy about Women* il impose aux tableaux choisis par lui un ordre, et les soumet à une critique qui les subvertit, leur accole des poèmes souvent blasphématoires ou érotiques et force ainsi le lecteur-voyeur-visiteur à un parcours dans un livre-galerie dont il ne sort pas indemne. En même temps, le lecteur oublie que ce qu'il voit n'est pas une œuvre picturale mais la photographie d'une photographie contenue dans un ouvrage et, qui plus est, de tableaux auxquels on a ôté les cadres ; c'est à dire que d'objets tableaux ils sont devenus des photos de tableaux, comme désincarnés. Enfin les poèmes sont « After » tel tableau de Jordaens, ce qui fait jouer à plein la notion d'inspiration mais aussi l'anachronisme inhérent à une telle pratique. Food for thought. Des dispositifs il faudrait parler plus longuement, mais je voudrais passer aux effets de lecture du texte à forte saturation visuelle qui me semblent importants.

3. La double exposition/vision ou « double exposure »

C'est l'approche sensible qui va permettre de rendre compte de ce qui se passe au cours de la réception du texte/image, lorsque l'image-en-texte arrive sur l'œil interne, l'écran de vision, du lecteur/voyeur. La question du double servira de fil rouge à ce qui est forcément pris entre lire et voir, dans la rayure de l'œil surpris en pleine « voyure », combinaison de vision et de lecture. Événement, phénomène, dynamisme, mouvement, suivent les tressaillements de ce « plus-à-jour » de l'image lorsqu'elle s'interpose dans le texte littéraire et y fait tiers.

L'illusion dans laquelle les textes qui représentent des images (tableaux, fresques, tapisserie, photographie, miniatures, tapisseries, cartes...) nous tiennent, joue sur deux tableaux, comme deux images, ce que Richard Wollheim a bien vu :

However I now think that the representational seeing should be understood as involving, and therefore best elucidated through, not seeing-as, but another phenomenon closely related to it, which I call « seeing-in ». Where previously I would have said that representational seeing is a matter of seeing x (= the medium or representation) as y (= the object, or what is represented), I now would say that it is, for the same values of the variables, a matter of seeing y in x . (Wollheim 209)

Le texte oscille entre deux, entre le seeing-in et le seeing-as. On voit Vita Sackville-West comme (*as*) Orlando et dans (*in*) Orlando Vita Sackville West. Reprenant les travaux de Clément Rosset, on peut concevoir l'illusion comme la négation de ce que l'on voit au profit de ce que l'on veut voir. On connaît

son célèbre exemple de l'amant caché dans l'armoire que Bourbouroche préfère ne pas « voir ». Or, il y a de cela dans le texte pictural, il y a de l'illusion lorsque dans les mots, sous les mots, autre chose se lève. Toute la question est de savoir ce qu'il y a là dans cette sur-impression ou oscillation entre-deux.

Je trouve confirmation de cette intuition de l'oscillation constitutive du rapport texte/image dans le fait que Jean-Luc Nancy intitule l'un des chapitres de *Au fond des images* « L'oscillation distincte », pour rendre compte de ce qui se passe entre texte et image :

Entre texte et image la différence est flagrante. Le texte présente des significations, l'image présente des formes. Chacun montre quelque chose : la même chose et une autre. En montrant, chacun montre soi-même, donc montre aussi bien l'autre face de lui. Donc aussi se montre à lui : image se montre à texte qui se montre à elle.[...] Chacun tire l'autre vers soi ou se tire vers lui. C'est toujours en tension. Il y a du tirage, de la traction : pour tout dire, du trait. Ça tire et trace de part et d'autre de la ligne invisible, non tracée, qui passe entre les deux sans passer nulle part. Ça tire et trace peut être rien d'autre que cette ligne impalpable... (Nancy 121 et 123)

Nous avons bien là un programme de recherche.

La double vision dans le texte/image

L'expérience de la double vision, qu'elle soit expérience du temps (mémoriel) ou de l'espace (visuel) permet de repenser ce qui se joue dans l'effet palimpseste, entre deux textes, entre un texte et une image. Le re-souvenir ou re-souvenance dans le texte est comme une rémanence, une réécriture sur le mode visuel. Il est temps d'évoquer ce passage de Jean Rousset lorsqu'il reconnaît la difficulté de la question dans la conclusion de son chapitre sur « Écrire la peinture : Claude Simon » :

J'indiquerai, sans insister davantage, un dernier point, sans doute difficilement théorisable : que se passe-t-il dans la tête de celui qui lit une description ? S'il transpose les mots écrits en choses (absentes), il les transforme en un simulacre mental, autrement dit : il visualise ; ce faisant, il substitue ce simulacre au texte, réduit au rôle de support, ce qui revient à l'effacer, et finalement à le détruire. (Rousset 163)

Afin d'échapper à cette « menace de visualisation », certains écrivains choisiraient de troubler les mécanismes par lesquels se forme l'image mentale en recourant à la fragmentation, l'éclatement, la dynamisation, la démultiplication de la description, voire en proposant des versions « incompatibles ou contradictoires [...] ». C'est peut être de ce côté qu'il faudrait chercher l'un des effets produits par de

tels textes : inquiéter ou paralyser le lecteur dans ses habitudes en vue de provoquer un nouveau type de lecture » (Rousset 163). Peut être justement une lecture/« voyure ».

« Que se passe-t-il donc dans la tête de celui qui lit une description ? » Et je préciserai la description d'une image, ce qui est encore différent. Si les historiens de l'art et autres phénoménologues ont proposé la notion de « double perception » pour rendre compte du phénomène, les théoriciens du texte ne sont pas en reste : témoin, Carlos Baker qui définit le phénomène ambigu de « double exposition ». Il s'agit ici de la description d'une vision présente, celle de l'événement, à laquelle se trouve comme superposée une vision passée, comme en une visualisation imaginaire. Rhoda Flaxman s'appuie sur Baker et applique son concept de « double exposition » à « Tintern Abbey » de Wordsworth dont elle commente ainsi les effets : le poète revient sur les lieux et détaille la scène en un « word-painting » (une peinture avec les mots), qui superpose vue remémorée et paysage contemplé, et fusionne perception et imagination. La première aide à comprendre le second, à lui donner sens en le « révélant ». L'anglais joue sur la polysémie de « exposition » : révélation, exposition voire exhibition. C'est le terme utilisé pour « l'exposition » photographique de la pellicule argentique à la lumière produisant l'image en négatif. À propos du poème de Wordsworth :

Once again I see
 These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
 Of sportive wood run wild (l.14-15)

Flaxman développe l'effet produit:

This line implies two different views of the same scene, one a mental construct held fondly over time, the other, its present features [...]. This reading of our passage underscores the way in which Wordsworth's word-painting states in small the message of « Tintern Abbey »: that the poet discovers what to make of nature in a process fusing perception and imagination. [...] With it, one embarks upon a study of nineteenth century writers who relate narration to description more organically than had been the case in word-painters of the previous century. (Flaxman 68-69)

Cette « double exposition » se joue donc sur l'axe temporel qui vient fondre deux événements disjoints en un vers poétique traduisant la vision et l'affect du poète-voyeur. En outre, les enjeux du lien entre narration et description, dans le texte/image, sont lisibles ici en ce qui concerne la question des genres lorsque le XIX^{ème} siècle en fait l'un des constituants poétiques, « organiques » de son dispositif littéraire.

Le même terme, celui de « double exposition » ou « double exposition/vision », reparait dans un travail plus récent proposé par Tamar Yacobi dans l'une de ses études sur l'*ekphrasis* : « Ekphrastic Double Exposure ». Selon Yacobi, l'*ekphrasis* est une citation intermédiaire, « représentation verbale d'art visuel, qui lui-même représente un objet de premier ordre ». Il y a donc, là encore, quatre étapes dans l'*ekphrasis* séparant l'objet de départ du texte/image d'arrivée. La double « exposition » est définie comme suit : « By 'double exposure' I refer to texts which simultaneously evoke—montage fashion—a number of discrete visual sources » (Yacobi 219). Il s'agit d'une « joint evocation » (évocation couplée). Or, si sa définition du phénomène évoque bien la superposition de deux éléments, elle est toutefois différente de celle de Carlos Baker. Pour Baker, repris par Flaxman, il s'agit de la superposition d'une perception et d'un souvenir qui revient et se glisse dans l'expression poétique. Pour Yacobi, il s'agit de la mise en action simultanée de plusieurs sources visuelles : ceci à la manière du « montage ». L'allusion à Walter Benjamin ici transparait. Le vocabulaire emprunte à la photographie son idiome : Yacobi voit la « double exposition » ekphrastique comme une double prise de vue provoquant un effet de surimpression, souvent effectuée par mégarde par le photographe. Dans la double exposition/révélation ekphrastique deux œuvres d'art, qui parfois n'ont rien à voir ensemble, sont superposées, un peu à la manière du palimpseste mais avec un « tour d'écrou » supplémentaire. Ce ne sont pas deux textes qui sont « montés » ensemble (hypotexte et hypertexte), mais deux œuvres d'art dans un, voire, comme dans la démonstration de Yacobi, dans deux textes où elles se manifestent. C'est le cas du poème « Teeth » de Blake Morrison¹ dont Yacobi montre que s'il travaille avec un tableau de Bacon au niveau diégétique et au niveau de son cadrage, il entre aussi « en montage » avec le poème de Robert Browning « My Last Duchess » dans lequel une *ekphrasis* du même genre est développée. Or le jeu entre les quatre formes d'art révèle le non-dit de « Teeth », dévoilant un meurtre probable, celui d'une femme par son mari pour incompatibilité esthétique². La double exposition ou révélation/dévoilement du « double exposition » prend alors un tout autre sens. Yacobi va plus loin, en faisant de l'*ekphrasis* un « discours visuel », et de la peinture un acte de communication situé au même niveau que l'écriture. Manière, encore une fois, d'assimiler le modèle pictural à celui du langage.

Les exemples critiques cités ici montrent qu'il y a bien reconnaissance d'un phénomène dont le mécanisme est celui du double, comme dans la double image lorsque texte et image coexistent et que leurs forces conjointes, capturées dans l'œuvre sont rendues perceptibles. Que se passe-t-il alors ?

¹ Poème inclus dans une anthologie de la Tate Gallery, *With a Poet's Eye* (1985), entièrement composée de poèmes inspirés d'œuvres de la Tate.

² La femme détestait l'œuvre de Bacon achetée par son mari. La nouvelle épouse lui donne la place de choix qui lui revient de droit...

4. Effets du texte/image

Le risque et la subversion

Dans l'expression adoptée pour le phénomène « texte/image », la barre entre les deux termes joue le rôle de suture/rupture. Se produit, outre ce que Stéphane Lojkin appelle la disjonction « entre le support de la représentation du ou des systèmes sémiologiques qui organisent la représentation » (Lojkin 13), une volonté de maintenir les deux ensemble. Lojkin avance l'idée d'une subversion du texte par l'image, idée fructueuse, et il voit l'image comme phénomène, comme « dénudement de la structure » aussi (Lojkin 15) qui met en œuvre un dispositif. L'hétérogénéité constitutive du texte/image fait que « ça » craque entre les deux, « ça » grésille, « ça » fait écart, « ça » tente de disjoindre. L'image prend valeur de surgissement qui ouvre l'œil du texte. Elle le force à s'ouvrir et ensuite, comme c'est le cas dans l'élucidation du rêve, elle produit une anachronie de discours, puisqu'il a lieu, forcément, « après/d'après » l'image comme nous l'avons vu dans le cas de la galerie de peinture de Paul Durcan. Entre support et représentation, il y a là de l'altérité, de l'hétérogénéité, une distorsion fructueuse, parfois perturbante. Il y a aussi risque d'énigme comme reflétée dans un miroir noir.

Rappelons enfin cette magnifique phrase de Saint Augustin, aussi énigmatique que celle du *tractatus* : « s'il était facile de voir, on n'emploierait pas ce mot d'énigme. Et voici la grande énigme : que nous ne voyons pas ce que nous ne pouvons pas ne pas voir » (*De Trinitate* XV, IX, 16). Énigme du texte/image et risques de la subversion du texte par l'image, la doublure et la « voyure » s'avèrent critiques et mettent en crise le texte, ce que nous lisons et ce que nous ne pouvons pas ne pas lire et voir. L'énigme du concept et les perturbations du percept rejoignent aussi les émois de l'affect.

L'approche sensible : une résonance singulière. Libérer les affects.

L'image serait alors, dans certains cas, davantage médiatrice d'impressions que modèle d'écriture, moyen d'accéder à des vérités autrement inouïes, impossibles à dire. Moyen de retisser les liens avec la mémoire aussi, comme c'est le cas chez Proust. L'image pourrait procurer un apaisement pour Lacan, tout en étant un « piège à regard » (Lacan 83), dans le cas de l'anamorphose. Du moins, sa contemplation provoquerait une « saisie » du sujet. Certaines images, au contraire, libèrent des forces sidérantes et bouleversantes comme les tableaux de Bacon. En tout cas, quels qu'ils soient, les tableaux, les photographies, produisent des *affects*. Le corps est touché, « saisi » par l'image, dans sa rencontre avec elle.

Il ne s'agit pas ici d'entrer dans les discussions qui divisent cognitivistes, psychanalystes et neurologues au sujet des images mentales³, des émotions, à la suite des travaux d'Antonio Damasio,

³ Voir à ce sujet l'article de Serge Tisseron, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ».

par exemple, mais simplement de les signaler, tant elles sont riches d'enseignements. Wollheim tentait aussi une approche cognitiviste face à laquelle il reconnaissait ses limites. La piste cognitiviste reste à explorer en ce qui concerne les études intermédiales. Ce pourrait être une étape prochaine, un champ ouvert à d'autres idées de recherche. Pour le moment, ce serait dépasser, et de loin, le cadre de cette étude... et de mes compétences.

On peut cependant accepter l'idée que la lecture du texte/image produit un événement, un avènement. Comment le lecteur est-il affecté par le texte/image ? Il y a du ressenti là-dedans puisque le corps est en jeu. Que se passe-t-il : une ouverture ? Une rêverie aussi ? Un tressaillement, une émotion ? Le lecteur, stimulé, alerté, délogé, devient actif : il opère superpositions, surimpressions, collages, voire un montage qui rend l'image dialectique. Le texte/image implique forcément une co-production. Une « mise en mouvement du livre ».

Le texte alors se fait « œuvre biface », polymorphe, il est le résultat d'une coopération aussi. Derek Attridge reconnaît l'actualisation nécessaire : « c'est en le lisant qu'un texte devient de la littérature »⁴, comme une venue à la vie du texte « contenu » entre les couvertures du livre et qui n'existe pas hors de la lecture.

On pourrait envisager l'effet du texte/image comme une question de retentissement, d'ébranlement. Événement, surgissement dynamique, il y a là aussi quelque chose de l'ordre de l'esthétique de la surprise (du plissement aussi), de l'inattendu, en tout cas, qui provoque une recomposition, une modification de l'existant. Il bouleverse et entraîne un réexamen de ce que l'on tenait pour vrai, pour stable, une re-disposition, un ré-agencement. Utile, car il remet en jeu, il porte à la question. C'est là l'une des fonctions du visuel en texte, l'un de ses enjeux éthiques : provoquer le plissement de l'interrogation, le dé-rangement de l'événement.

Le corps en jeu effectue le lien entre l'œuvre et le spectateur. Se produit alors comme un affect sous le coup de la libération des forces capturées dans l'œuvre, provoquant aussi une expérience et une pensée singulières de l'œuvre comme Laurent Jenny a pu parler de « parole singulière » ou encore Derek Attridge de *The Singularity of Literature*. Quelque chose (m')« arrive » par la sensation *dans* la sensation. Les résonances sensibles tirent l'individu vers le singulier, vers les vibrations de ce que j'ai appelé ailleurs l'iconorythme (Louvel 2002), mélange de texte/image, de temps et de vitesse. Le mouvement du voir donne au texte le rythme du tableau qui se combine à celui de la lecture.

⁴ Derek Attridge, table ronde sur « La littérature et ses enjeux », Congrès de ESSE à Aarhus au Danemark, Août 2008.

Le plaisir de l'œuvre contemplée se double alors de la douleur de la perte dans le dernier regard jeté à l'œuvre. Saisir l'œuvre et être saisi par elle lorsque l'on est véritablement « touché », accepter aussi d'être dessaisi pour mieux voir, une question de prise et de déprise, voilà ce que met en vibration le texte/image.

Conclusion: le tiers pictural, l'événement entre-deux

Le pictural (au sens de « picture », d'image) mis en mots, pourrait servir à rendre compte de la tension du texte lorsqu'il se moule sur l'image, est in-formé par elle. Il est ainsi doté d'une qualité visuelle (artistique, optique, photographique etc.) qui, outre son énergie et ses forces propres, outre l'intensité qu'il dégage, a aussi du sens, un mode de signification autre dont on ne peut faire l'économie. Le critique alors lui aussi devient le changeur du texte à la manière du tableau de Quentin Metsys, *Le banquier et sa femme*, dans lequel le miroir disposé sur la table opère le change du dire en faire, du faire en dire, de l'image en texte, puisque ce miroir permet de voir l'invisible, l'autre du tableau, son dehors.

Cette instabilité du texte/image, son oscillation sans fin, qui résulte de la mise en rapport du texte et de l'image, fascine l'écrivain et le lecteur car elle les loge constamment dans la transposition, la trans-action, la négociation, et leur impose une écriture ou une lecture dynamique, active, là où l'image donne l'impulsion à travers le texte, à travers la parole, qui lui permettent de se lever. Il s'agit bien d'une opération, ce que rend bien le terme trans-action, opération de conversion, de change aussi, « le change du rapport ».

Je propose alors de nommer « tiers pictural » cet événement, cet entre-deux, tiers nécessaire pour analyser un certain type de textes à fort coefficient pictural. Je le construis sur le « tiers instruit » de Michel Serres et sur « le troisième livre » de Derrida parlant de Jabès, et du livre qui reste en suspens quelque part, entre celui que le lecteur tient entre les mains et celui que l'auteur a voulu, un supplément, une « invention » dans tous les sens du terme.

Le tiers pictural : effets, affects. Une dynamique, un rythme.

Je propose d'adapter ce que dit Wollheim au sujet du « seeing-in », et de la « double attention », « twofold attention » (avec la relative dissociation entre représentation et objet représenté), au texte/image :

[...] [T]wofold attention is a way of exploiting the dissociation.

I have, however, spoken of « relative dissociation », and advisedly. For the artist who (as we have seen) exploits twofoldness to build up analogies and correspondences between the medium and the object of representation cannot be thought content to leave the two visual experiences in such a way that one merely floats above the other. He must be concerned to return experience to the other. Indeed he constantly seeks an ever more intimate *rapport* between the two experiences, but how this is to be described is a challenge to phenomenological acuity which I cannot think how to meet. (Wollheim 224)

L'analogie est frappante avec ce que je propose : l'image qui flotte au-dessus du texte ou entre les deux (le support ou le medium comme le texte, et l'image mimétique ou non), la volonté de mettre en rapport les deux expériences et d'en étudier les interactions, enfin l'aveu de la difficulté à rendre compte du défi phénoménologique que cela représente. Car il s'agit d'un moyen terme, d'une activité intermédiaire/intermédiaire. C'est une dynamique, celle qui oscille entre lecture imageante et image lue. Cet apport pictural, éclairage oblique en lumière rasante projeté sur le texte, suscite le tiers pictural qui s'actualise quand une image-en-texte (un texte/image) « lève » dans l'esprit du lecteur.

Le tiers pictural est cet entre-deux vibrant entre texte et image, à l'instar de la barre oblique qui séparerait les deux. Moyen terme, il est une activité qui se joue et s'actualise sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur-spectateur, dans sa *camera obscura*, à l'instar de ce que Catherine Perret dit du miroir des *Ménines* : « si 'vision' il y a, [le spectateur] n'en est ni le détenteur, ni la source mais la chambre noire, le panoptique secret, l'écran de projection. Le miroir fait du spectateur ce lieu vide où le tableau apparaît, fait image ». Bernard Noël lui aussi évoque la chambre noire, c'est même l'un de ses leitmotifs :

L'invisible est derrière nos yeux, c'est l'épaisseur du corps. Nous sommes ainsi des machines obscures : le noir en quelque sorte d'une chambre noire. On a beau parler du corps, le corps dans ces conditions n'est qu'une éventualité : il faut regarder derrière le regard pour opérer le retournement qui, peut-être, le fera advenir. (Noël 19)

Dans ces « machines obscures » que nous sommes, joue la dynamique du tiers pictural : mouvement, énergie qui entraîne une perturbation, un surplus de sens et d'affect, une rêverie qui danse entre les deux. Ni l'un ni l'autre, il est l'un *et* l'autre en tours et retours de l'image. Il s'agit vraiment d'une modalité de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une *performance*.

Le « tiers pictural » entre le texte et l'image, fait advenir autre chose, ce qui joue entre les deux. Ce serait l'image flottante (virtuelle ou « réelle » au sens de Descartes, une « image en l'air », et

Wollheim évoque la qualité « flottante » des deux expériences qui se superposent) suggérée par le texte mais qui reste une image suscitée par des mots, une image qui peut renvoyer à un tableau dans l'extra-texte mais aussi à un tableau (ou l'un de ses substituts) imaginaire à reconstruire par le lecteur, image qui sera alors sa propriété, son « invention », puisqu'elle ne coïncidera jamais avec celle qui fut mise en texte par le narrateur plongé dans sa vision intérieure.

Ce que je nomme « le tiers pictural », « c'est l'entre-deux qui fait advenir le tiers », un « événement », du mouvement produit par ce passage entre deux media. Il est proche de ce que Louis Marin appelait un « événement de lecture » :

Il m'est arrivé parfois, il m'arrive—et je pense que la chose est plus fréquente qu'on ne pense—qu'en lisant, soudain survienne ce que l'on pourrait nommer un événement de lecture. [...] [U]n événement au sens très humble de ce qui advient, de ce qui arrive dans ce qu'on lit, sans s'annoncer, presque imprévisible. (Marin 15)

Quand l'image survient dans un texte, elle le rompt, l'interrompt, le disjoint, « objecte » et provoque une bifurcation, un vacillement et un flottement, comme celui du crâne nacré de l'anamorphose. À cause de son hétérogénéité, on ne peut l'ignorer. Cela peut provoquer un choc ou au moins faire obstacle entre le texte et l'œil interne du lecteur. En tant qu'objet d'art, il s'inter-pose, subvertit, fait tressaillir. Il advient au texte, l'anime et le met en mouvement.

Et de ce mouvement, de ces affects, de ce grésillement dans la résille du texte, la critique intermédiaire peut parler, en trouvant son lieu, en forgeant ses concepts. Tout un chantier s'ouvre alors à nous.

Liliane Louvel is Professor of British Literature at the Université de Poitiers in France. Her research embraces British contemporary literature and the interactions between word and image. She has published four works on word & image interactions: *L'Œil du texte* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998), *The Picture of Dorian Gray, Le double miroir de l'art* (Ellipses, 2000), *Texte/image, images à lire et textes à voir* (Presses Universitaires de Rennes, 2002) and *Le tiers pictural, pour une critique intermédiaire* (Presses Universitaires de Rennes, 2010). She has also edited several collections of essays within the same field of research: *Like Painting* (La Licorne, 1999), *The Visual and the Written* (*European Journal of English Studies*, vol. 4, n°1, 2000), and *Actes du colloque de Cerisy: Texte/image: nouveaux problèmes* (co-edited with Henri Scepi, Presses Universitaires de Rennes, 2005). *Poetics of the Iconotext*, a revised edition of her works, is due to be published in July 2010 in Laurence Petit's translation (editor Karen Jacobs, Ashgate).

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Pat (éd.). *With a Poet's Eye. A Tate Gallery Anthology*. Londres : Tate Gallery, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* 2006. Paris : Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2007.
- ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. Paris : Flammarion (« Champs »), 1997.
- ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004.
- BAKER, Carlos. « Sensation and Vision in Wordsworth ». *English Romantic Poets*. Ed. M.H. Abrams. New York : Oxford University Press, 1978.
- BANVILLE, John. *The Untouchable*. Londres : Picador, 1997.
- CARTER, Angela. « Impressions: The Wrightsman Magdalene ». 1993. *Burning your Boats. The Collected Short Stories*, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1979.
- DESANI, G.V. *All About H. Hatterr*. 1948. New Delhi : Penguin Books, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- DURCAN, Paul. *Crazy about Women*. Dublin : The National Gallery of Ireland, 1991.
- FLAXMAN, Rhoda L. *Victorian Word-Painting and Narration*. Ann Arbor/Londres : UMI Research Press, 1983.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. 1927. Londres : Penguin, 1990.
- GLEIZES, Delphine. « "Vanités" Codes picturaux et signes textuels ». *Romantisme* ("Images en texte"), n° 118, SEDES, 2002.
- HOWE, Fanny. *The Deep North*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1988.
- JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris : Gallimard, 1983.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *Goldberg : Variations*. 2002. New York : Harper, 2007.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1966. Paris : Le Seuil, 1973.
- LEPLATRE Olivier, « Le papier et la toile, le pli des formes », *L'illisible*. Eds. Louvel Liliane et Rannoux Catherine. *La Licorne*. Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoön*. 1766. Traduction de Edward A. McCormick. Indianapolis et New York : Bobbs Merrill, 1962.
- LLOYD, Rosemary. *Shimmering in a transformed Light, Writing the Still Life*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2005.
- LOJKINE, Stéphane. *Image et subversion*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2005.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002

- *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Paris : Gallimard, 2002.
- MELVILLE, Herman. « The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids ». 1855. *The Piazza Tales*. 1856.
Édition électronique saisie par Electronic Text Centre, University of Virginia Library, Graduate Fellow
Lisa Spiro, 1997-98.
- MINAZZOLI, Agnès. *La première ombre*. Paris : Minuit, 1989.
- MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago : Chicago University Press, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris : Bayard, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003.
- NOEL, Bernard. *Journal du regard*. Paris : P.O.L., 1988.
- PEREC, George. *Un cabinet d'amateur*. 1979. *Romans et récits*. Paris : Le livre de poche, La
pochothèque, « Classiques modernes », 2002.
- , *La vie mode d'emploi*. 1978. *Romans et récits*. Paris : Le livre de poche, La pochothèque, « Classiques
modernes », 2002.
- PERRET, Catherine. *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*. Paris : Belin, «L'extrême contemporain», 2001.
- PICARD, Michel. *La tentation. Essai sur l'art comme jeu*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2002.
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard (« Folio/Essais »), 1976.
- ROUSSET, Jean. *Passages, échanges et transpositions*. Paris : José Corti, 1990.
- SERRES, Michel. *Le tiers instruit*. Paris : Gallimard, 1992.
- TISSERON, Serge. « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ». *Cahiers de psychologie clinique*,
2003/1, n°20. 125-135.
- TOURNIER, Michel. « Les suaires de Véronique ». *Le Coq de bruyère*. Paris : Gallimard, 1978.
- WOLLHEIM, Richard. *Arts and its Objects*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- YACOBI, Tamar. « Ekphrastic Double Exposure : Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning
and Fra Pandolfo as Four-in-one ». *Word/Image Interactions IV*. Amsterdam : Rodopi, 2005.
- YOURCENAR, Marguerite. *Anna Soror*. Paris : Gallimard, 1981.

THÉORIES LINGUISTIQUES/THÉORIES ESTHÉTIQUES : LA QUÊTE DU SENS ET DU SUJET

Séverine Letalleur-Sommer

Université de Paris Ouest - Nanterre La Défense

Si l'on souhaite évoquer les théories ayant trait au texte, aux mots et à l'image au vingt-et-unième siècle, il faut faire un premier constat : il n'y a manifestement pas de rupture nette avec le vingtième siècle mais plutôt des tendances qui se profilaient et qui maintenant s'affirment, voire des courants, autrefois distincts, qui désormais se rejoignent. Comme l'explique Jacques Morizot, la relation texte/image a fait l'objet d'une attention particulière avec l'essor de la sémiotique ; auquel cas, l'on a privilégié une approche structurelle et syntaxique. En même temps, l'apparition d'œuvres hybrides *constituées*, mises en miroir d'ordre esthétique et/ou expérimentale et non plus théorique, a permis d'adopter une approche plus pragmatique et sémantique de cette question (Morizot 10-11). Il existe cependant une troisième voie qui consiste à saisir la tension texte/image comme interrogation ontologique : « repenser la relation entre les deux pôles de l'iconique et du textuel à partir de la dualité d'expériences qu'offrent à l'homme le langage et la perception » (Morizot 12). Dans ce cas, phénoménologie, linguistique (disciplines qui ont vu le jour au vingtième siècle) et sciences naturelles, trois domaines où il fut ponctuellement ou même exclusivement question de langage et d'images, œuvrent désormais de conserve au sein des sciences cognitives. Il s'agit de replacer l'homme au centre d'un savoir touchant plus aux limites de l'être et de la connaissance qu'à celles d'un monde extérieur dont on pourrait cloisonner et épuiser la réalité.

Mots et images participent ensemble de la façon qu'a l'homme de se saisir dans son rapport au monde et à lui-même. Dès lors, l'examen de la relation texte/image ou plus généralement la mise en rapport mots/images, permet à chaque régime sémiotique de s'enrichir de réflexions nouvelles au sein d'un courant plus vaste portant sur des questions d'*écologie du soi* (Andrieu). Ces orientations épistémologiques sonnent le glas de clivages disciplinaires déjà mis à mal au vingtième siècle et annoncent une ère de porosité intellectuelle. Les signes, picturaux, linguistiques, se réapproprient une épaisseur et un dynamisme dont on les avait privés en les figeant dans une forme unique. C'est sous cet angle que nous examinons quelques-uns des aspects qui ont marqué la relation mots/images ainsi que quelques-unes des questions qu'elle pose et continue de poser. C'est aussi sous cet aspect que nous revisitons certaines notions que l'on a coutume d'évoquer à son propos.

Une emprise du mot sur l'image à relativiser

Mots et images peuvent être saisis comme des formes absolument distinctes. Aux premiers incomberait la construction du sens, de la signification, l'émergence du concept ; aux secondes, l'*aisthêsis*, l'immanence sensorielle. Dès lors, le rapport mot/image pourrait s'envisager sur un mode antagonique, chacun exerçant à son tour un ascendant sur l'autre : le sens sur les sens et vice versa. La fin du vingtième siècle est ainsi marquée par un *déconstructionnisme logocentré* (Chézaud 63). A trop vouloir identifier langage et image, l'on aurait perdu de vue ce qui dans celle-là perdurait d'elle-même : un tout absolu, clos et instantané, un ensemble dans lequel priment synthèse et sensation alors que le discours esthétique ou iconographique qui la sous-tend[ent] ou en émane[nt], ne se déploie[nt] jamais que dans un deuxième temps, de façon analytique et, finalement, hors d'elle, voire *contre* elle. En dénonçant un excès de structuralisme dans l'analyse picturale, l'on dénonce de fait l'hégémonie exercée par le langage sur l'image.

Cette impression de domination du *logos* traverse tout le vingtième siècle. Ainsi les débats amorcés par le *Linguistic Turn* proposent de remplacer « l'*esprit* ou l'*expérience* par la *signification* [afin de] garantir la pureté et l'autonomie de la philosophie en lui fournissant un objet qui ne fût point empirique » (Rorty 81). Il s'agit là de s'attaquer au rôle prépondérant joué par l'image, entendue comme métaphore visuelle et miroir de l'esprit, dans la théorie de la connaissance (Stiegler) ; « la philosophie ne peut plus être un système d'énoncés à la *signification douteuse* » (Ouelbani 20). Traqué jusque dans le discours philosophique, tout ce qui relève de l'image, y compris sous une forme linguistique, est perçu comme vecteur d'imprécision, comme ne répondant pas aux exigences d'un langage scientifique. Les tenants du *Linguistic Turn* seront toutefois rapidement contraints d'« abandonner l'idée d'une structure commune clairement définie que les locuteurs maîtrisent, puis appliquent à des cas » (Rorty 81). Le langage, même rationalisé, recèle ainsi un *reste* aussi insondable que le fond noir du *Memento mori* de Philippe de Champaigne évoqué par Louis Marin (1994, 259).

Le *Tournant Linguistique* a paradoxalement eu des répercussions dans le traitement même de l'image, en tant que représentation visuelle tangible cette fois, où cette dernière fit l'objet d'une forme de rationalisation :

Boehm se concentra sur une expressivité et une logique propres de l'image, recourant explicitement à la tradition herméneutique et transposant aux images la phrase de Gadamer : *L'être qui peut être compris est langage*. Ce faisant, Boehm comprend l'*Iconic Turn* comme la continuation logique du *Linguistic Turn*, comme une tentative pour comprendre *l'image en tant que logos, comme un acte fondateur de sens*. (Stiegler)

A bien des égards, l'iconologie panofskienne ne proposait pas autre chose lorsqu'elle conçut l'image non plus comme « donnée à voir ou regarder, mais à lire, [qui] signifie autre chose que ce que l'œil voit : un concept abstrait, invisible [...] » (Didi-Huberman 145).

En réalité, l'image, passé le temps de sa perception, déclenche invariablement des phénomènes herméneutiques plus ou moins sophistiqués, donc de la pensée et du discours. Comme le souligne Julia Kristeva, le tableau « n'est pas autre chose que le *texte qui l'analyse*. [...] » Elle poursuit en signalant aussi un reste dans cette *lecture jamais achevée* des formes picturales (Kristeva 310). De fait, l'on ne voit pas pourquoi les formes visuelles se prêteraient moins à l'analyse que les formes textuelles.

Bien sûr, d'autres parallèles sont possibles entre image et langage, notamment dans la façon dont chacun renvoie à son signifié. En dégagant des phénomènes de sens et de référence à partir de sa *lecture* du tableau, Louis Marin emprunte ainsi ouvertement à la linguistique et à la sémiotique du texte en citant les analyses de Frege, Hjelmslev, Benveniste ou encore Barthes (1971, 30). Il s'agit ici d'un choix épistémologique visant à dégager des affinités entre deux modes représentationnels *a priori* distincts. Cela ne signifie pas pour autant que le langage puisse tenir lieu de paradigme exclusif quant à l'analyse esthétique. Penser qu'un mode d'expression exerce son empire sur un autre, nécessite que l'on dissocie les deux de façon absolue, ce qui peut sembler discutable étant donné la complexité des phénomènes en jeu.

Il y a en réalité de l'image dans le langage, et du linguistique dans l'image et ce, de façon très diverse. Ainsi, les mots déclenchent invariablement l'émergence de représentations mentales d'ordre visuel voire synesthésique. Pour François Rastier :

Image est trop restrictif : nous avons affaire plutôt à des *simulacres multimodaux*, qui mettent en jeu des analogues non seulement des percepts visuels, mais auditifs etc. En outre ces percepts ne doivent pas être rapportés seulement à leur modalité sensorielle : à ces modalités physiologiques se surimposent, inséparablement, des modalités culturelles. (207)

Hans Belting désigne, lui, ce type de productions sous le terme d'images *endogènes* (31).

Par ailleurs, si l'image demeure muette, elle peut déclencher de la parole ou y préexister. En outre, l'image dite *exogène*, c'est-à-dire celle qui requiert un support afin d'être perçue, cette image *médiale* qui, d'une certaine manière, émane donc forcément d'autrui ou lui est destinée, est le fruit d'une réflexion et d'une pratique dont il est difficile d'exclure complètement le langage, ne serait-ce qu'afin de rendre compte de ce qui se produit à ce moment-là. Enfin, il est vrai que les signes picturaux peuvent parfois avoir un fonctionnement proche des signes linguistiques et vice versa.

Plutôt que de mettre au jour une fracture mots/images, ces mises en miroir sont le signe d'un dialogue *intermédiaire* essentiel. Au lieu d'opposer linguistique et pictural, texte et image, poésie et peinture, il serait donc préférable de parler d'une oscillation naturelle et spontanée entre les deux objets au sein du sujet ; un jeu langage/image qu'il est impossible de dissocier du corps et de l'esprit du sujet, car émanant du rapport perception/réflexion, présentation/représentation, impression/expression, dedans/dehors, mouvement/stase, etc. Au sein du sujet, tout serait en réalité question de chronologie, de perspective, de perceptions et de percepteurs, d'interprétations et d'interlocuteurs ; l'image y serait vouée à se muer en mots et les mots en images.

Du caractère immédiat des images

La façon qu'a l'image d'être là, tout entière, aussitôt - ce dont le langage semble ponctuellement exempt car l'arbitraire qui le fonde accélère en lui le passage de la forme au fond - peut lui conférer une présence sur les formes linguistiques (orales ou scripturales) ; comme si l'image était plus accessible, plus réelle et, en même temps, penchait plus du côté de l'affect que de l'intellect. L'image serait ainsi toujours antérieure au texte, piquant le sujet à vif et à l'improviste et le laissant coi - voir à ce propos la notion de *punctum* chez Roland Barthes qui évoque ce point qui « me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (48). Dans ce cas, l'image est d'abord une présence et sa contemplation, une rencontre épiphanique (sur la violence de l'expérience esthétique, voir Gumbrecht 173).

Il est vrai que le langage, qui n'entretient pas, fondamentalement, un rapport iconique avec son signifié, peut être perçu comme plus propice à des développements abstraits et conceptuels, étrangers à la façon directe dont l'image accroche le regard et suscite l'émotion. Mais le langage joue parfois aussi de son caractère médié, se laissant le temps de la circonvolution afin de mieux déployer son expressivité ; cette capacité d'engendrer un sens qui ne soit pas dans un rapport isomorphe avec le réel, mais qui en incarne une forme de détournement imaginaire et fulgurant. La *poiésis* dont il est question ici se répercute au niveau de la réception, puisqu'à partir des mots du poète, le lecteur, dans l'intimité de sa pensée, est invité à fabriquer des formes mouvantes qui ne seront jamais représentées autrement que par ce biais-là. La littérature foisonne de descriptions au sein desquelles on comprend qu'il est question d'un irréprésentable pictural, donc d'une représentation littéraire condamnée à rester de cet ordre (pour ne citer qu'eux : *Le Chef d'œuvre inconnu*, *Le Portrait de Dorian Gray*), ce qui est une autre façon de suggérer le caractère privé et instable des formes qu'elle génère. En cela réside peut-être la force de l'*ekphrasis*, description par le truchement de laquelle la survenue complète de l'image est sans cesse repoussée, voire jamais atteinte. Le langage peut ainsi être un moyen d'occulter ce qui ressortit à l'effroyable, une façon de sublimer ou d'atténuer l'insupportable sans pour autant le faire

connaître moins précisément. Là aussi il y a comme une piqûre, un dit qui pointerait finement ce que le visuel reproduirait de façon trop obvie. Pour Jacques Rancière, le régime de sous-détermination propre à la parole permet d'exprimer de façon subtile et sentie ce qu'une représentation figurative rendrait grotesque du fait d'une réitération exagérée de la forme – les yeux crevés d'Édipe (129).

L'image comme le langage posent en réalité la question de la perception visuelle immédiate et de sa représentation. Ils posent aussi la question du virtuel, un virtuel endogène - ce que mon esprit produit, de l'ordre du rêve et donc de l'invisible pour autrui - et un virtuel exogène - les formes fictives que d'autres engendrent et exposent à ma vue. Entre les deux, difficile d'établir une distinction stricte : « Les images mentales et physiques d'une époque (les rêves et les icônes) se règlent [...] de manière si complexe les unes sur les autres qu'on ne peut guère les dissocier nettement, sinon dans un sens positivement matériel » (Belting 31). J'en veux pour preuve les théories de la *Gestalt* qui ont mis en évidence la façon dont toute perception est d'abord déterminée par une volonté de cohérence, mon esprit projetant sur des formes exogènes ce qu'il souhaite ou croit voir (Köhler) ; auquel cas, images endogènes et images exogènes se fondent en une seule unité perceptive.

L'essor des médias et autres technologies numériques a contribué à complexifier le problème en accroissant la diffusion des images audio-visuelles de façon exponentielle. Un phénomène de surexposition a alors pu être décelé, phénomène analysé par W.J.T. Mitchell, théoricien du *Pictorial Turn* (*Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*). L'image se révèle ici non plus présence mais omniprésence, aussi intrusive et puissante que le médium linguistique a pu l'être à un moment donné, mais pour des raisons différentes - une forme prégnante qui laisse une empreinte durable sur les esprits du fait de l'immédiateté avec laquelle elle nous parvient, de son instantanéité propre qui est une façon d'abolir l'espace-temps. Ceci reste à nuancer cependant. La brièveté du temps d'exposition de ces clichés ou de ces vidéos, du fait même de leur abondance, leur interdit en effet de s'inscrire durablement dans les esprits : « Le cumul des images d'information tend à effacer les images précédentes avant que celles-ci n'aient pu s'imprégner » (Weigel). L'image peut ainsi être victime de son immédiateté, de sa façon de se présenter d'emblée et de sa façon d'être d'abord de l'ordre de la présentation éphémère. Elle peut d'ailleurs aussi, en dépit d'un réalisme apparent, engendrer un sentiment d'irréel, ce dont W.J.T. Mitchell dénonce clairement les méfaits notamment lorsqu'il s'agit d'images d'actualités :

CNN has shown us that a supposedly alert, educated population (for instance, the American electorate) can witness the mass destruction of an Arab nation as little more than a spectacular television melodrama, complete with a simple narrative of good triumphing over evil and a rapid erasure from public memory. (Mitchell 15)

En filmant l'incommensurable et en le réinjectant dans le cadre incongru du petit écran d'un salon confortable, on en a pour ainsi dire détruit la portée. Le spectateur, incapable de faire coexister deux situations antithétiques, décide que tout cela n'est qu'un jeu, une fiction – l'événement est littéralement minimisé. D'autres fois, le caractère hyperréaliste du spectacle télévisuel, *plus vrai que nature*, fait que les sensations et le sens s'émoussent ; on peut, à ce propos, évoquer « la passion du réel » qui, selon Slavoj Žižek, caractériserait le vingtième siècle (32). On renonce alors à l'analyse.

De l'importance des images endogènes et du dynamisme spatial dans le langage

Si le texte se tient toujours en marge de l'image, cette dernière, nous l'avons vu, peut poindre au cœur du langage. Tout dépend en réalité de notre objet de départ. Exactement de la même façon que l'image mène au texte, lorsqu'on se livre à l'analyse du langage surgissent très vite des questions ayant trait au visuel, à l'image et à l'espace et ce, dans des domaines d'étude différents.

Citons à ce titre la notion de *tiers pictural* analysée en détail par Liliane Louvel ; une image qui, au moment de la lecture, s'immisce entre la lettre et le sens : « [...] le texte/image [...] crée l'illusion de la présence d'une image grâce à des moyens linguistiques, tout en continuant de présenter à l'œil du lecteur une suite de signes imprimés par lesquels elle advient » (Louvel 242). L'image dont il est question ici relève du privé, de la vision intime – on ne peut partager cette expérience visuelle, on ne peut cependant non plus en nier l'existence. Il s'agit d'un phénomène endogène provoqué indirectement par une visibilité exogène, l'écrit, d'où l'impression d'une oscillation entre vision réelle et image mentale. Cette notion d'oscillation incarne, nous l'avons vu, un concept clef au sein de notre analyse car elle traduit l'idée d'une alternance relativement constante entre mots et images. Un phénomène proche réside dans la tension qui existe au sein du tableau entre le constat, irréductible, d'une présence, d'un *être-là* si j'ose dire, et d'autre chose, de l'ordre de l'absent, qu'elle recouvrirait - le signifié : « [...] une tension/oscillation entre effets de présence et effets de signification qui confère aux objets du vécu esthétique une part d'agitation et d'instabilité provocatrice » (Gumbrecht 161-166). Langage et image apparaissent ici pris dans un entrelacs mouvant.

Dans un autre domaine, celui de l'analyse linguistique, la même liaison étroite se fait jour. Est ainsi régulièrement soulignée l'importance de l'image et de la perception visuelle dans la construction de l'énoncé, construction fondée sur des phénomènes cognitifs. Ceci a donné lieu à l'émergence de la linguistique dite cognitive. On peut à ce titre citer les écrits de Gilles Fauconnier qui souligne le rôle important joué par les espaces mentaux dans la construction du sens, ou encore ceux de George Lakoff qui ont trait aux métaphores spatiales dont ce dernier montre qu'elles constituent un véritable

substrat conceptuel, indispensable à la structuration de la pensée et du langage. Est ainsi replacé dans la visibilité un objet que l'on avait longtemps cru frappé de cécité.

De fait, en tant que forme représentationnelle, l'énoncé, à l'instar du tableau, recrée un espace-temps qui lui est propre où vient s'inscrire un signifié à partir d'un fond plus indistinct (voir le rôle des théories de la *Gestalt* dans l'analyse linguistique). Dans cet espace, se redéploient des éléments de sens qui seront mis en contraste les uns par rapport aux autres selon un ordre intralinguistique qui peut ou non refléter l'ordre spatiotemporel extralinguistique. Lorsque cet ordre interne reflète une constellation extralinguistique, on parlera d'iconicité comme si le langage imitait le réel, et comme si la forme de l'énoncé reproduisait un ordre extérieur à lui. En réalité, loin d'être une simple imitation du réel, cette iconicité est la preuve que les opérations cognitives qui régissent l'ordre morphosyntaxique sont ponctuellement les mêmes que celles qui président à l'ordre du monde ; d'où l'impossibilité et l'agrammaticalité de certaines formulations. Un exemple vient étayer mon propos. Il est emprunté à Ronald Langacker (Geeraerts 43), théoricien de la grammaire cognitive ou *space grammar*, qui montre que deux organisations phrastiques distinctes rendant compte d'un même fait, ne sont pas synonymes. Contrairement à ce que prétendent les thèses générativistes, elles génèrent des effets de sens distincts : (1) *John sent a walrus to Joyce* (2) *John sent Joyce a walrus*. Le premier énoncé met l'accent sur l'idée de parcours spatial de type envoyeur/destinataire avec, entre les deux, l'objet transféré (auquel cas il y a isomorphisme entre l'échange linguistique intersubjectif de type émetteur/récepteur), alors que le second insiste sur la valeur de possession. Pour cette raison, on ne peut pas dire : **I sent Antarctica a walrus*.

On peut enfin citer des travaux récents en linguistique du texte qui avancent l'hypothèse selon laquelle des marqueurs grammaticaux, tels que les conjonctions de coordination, incarneraient un dynamisme virtuel au sein du texte avec des effets de mouvement vertical, horizontal, pluridirectionnel qui viendraient parfois contrarier le dynamisme linéaire naturel de l'énoncé : « la chaîne linéaire est [...] déjà gage de relation, puisqu'elle définit un ordonnancement des unités produites selon un sens directionnel [...] les liens de coordination inter-énoncés sont orientés différemment selon qu'ils suivent, dépassent ou brisent la chaîne linéaire du discours » (Sekali 235). Ces études reposent sur la mise au jour du sémantisme abstrait que recèlent les morphèmes grammaticaux, un sémantisme lié à l'étymologie de ces formes. Ainsi, le coordonnant OR qui « disjoint psychologiquement ce qu'il conjoint syntaxiquement [...] a des vertus dissociatives et différenciatrices qui sont certainement liées à ses origines (OR provient de OTHER) » (Lapaire & Rotgé 165). Le langage peut ainsi contenir des éléments signalant un travail interne à la langue et relevant d'un dynamisme abstrait, endogène mais qui réinjecte dans l'ensemble signifiant un volume, une épaisseur dont on le pensait privé ; ce volume et

cette épaisseur émanent des mouvements que ces formes sous-tendent car il ne peut y avoir mouvement hors d'un espace-temps, réel ou virtuel (c'est-à-dire rejoué mentalement)

On le voit, les recherches récentes font la part belle au visuel et au spatial. En linguistique cognitive, on ne peut plus faire l'impasse sur l'image. On a même l'impression d'un entrelacs d'influences très dense entre les deux régimes sémiotiques, à des degrés représentationnels divers allant du plus endogène et abstrait au plus exogène et concret. Le texte, le mot et l'image ne sont pas le lieu d'une rencontre fortuite, chacun mène inexorablement à l'un, voire aux deux autres, car tous relèvent d'un fonctionnement sémiotique à la fois immanent et transcendant. L'autre de l'image c'est le texte, l'autre du langage, c'est l'image. Tout est question de perspective et de définitions, ce sur quoi nous penchons maintenant.

Précisions conceptuelles : quels mots, quelles images, quels concepts ?

La notion d'image recouvre nombreuses acceptions :

On utilise le mot *image* pour désigner des choses très différentes : notions abstraites, représentations de souvenirs, signes iconiques, etc. Ces images peuvent être intérieures ou extérieures. Elles sont le résultat de symbolisations personnelles ou collectives, d'une production qui s'effectue dans l'espace social et affecte notre représentation du temps, de l'espace et de la mort. (Belting 18)

De même, le mot peut renvoyer à la parole proférée, au texte écrit, à la forme *encre* sur la feuille de papier, au récit qu'il compose, à la pensée qui s'y exprime. Afin de relancer le débat, il faut donc faire un choix.

J'opterai, dans cette dernière partie, pour un dialogue intersémiotique entre un signe pictural caractérisé par sa fixité et sa bidimensionnalité, et un signe linguistique¹ caractérisé par son cinétisme, son unidimensionnalité (contrairement aux signes picturaux, les signes linguistiques se présentent toujours dans une succession) mais aussi son incarnation – en tant que parole proférée, le signe linguistique est toujours perçu comme production *hic et nunc*. Même le texte, lu en silence, constitue une forme de discours intériorisé, impliquant un dédoublement du moi à l'écoute d'une partie de lui-même devenue à la fois narrateur et récit, le même et l'autre. Cette nécessaire incarnation de l'écrit lu (et, toujours, finalement, dit) confère au langage un ancrage situationnel éminemment corporel.

¹ Ici et dans le reste de l'exposé, j'emploie le terme de signe au sens guillaumien et non au sens saussurien. Le terme signe ne peut renvoyer au signifiant et au signifié, car le signe ne contient pas le signifié, il le désigne, c'est en cela qu'il est signifiant (voir Guillaume 34).

Les mots s'incarnent dans un énonciateur, et la lecture se joue aussi dans un corps percevant, d'où la restitution au langage d'une épaisseur que l'on pensait forclosée, c'est-à-dire rejetée hors d'un médium qui la désignait à distance sans la contenir. Contrairement à l'image qui, en tant que reflet visuel, est dénuée d'épaisseur mais peut conférer l'illusion d'une profondeur à ce qu'elle représente, le médium linguistique concentre le dit dans un strict alignement dont on a du mal à penser qu'il puisse occuper un quelconque volume. On oublie que si le langage est dénué d'épaisseur, de l'épaisseur le contient : la voix et l'œil sont incorporés dans l'épaisseur de la chair, la lecture est émission incorporée, *enveloppée* : « les poèmes ont un volume c'est-à-dire un aspect qui exige notre voix, qui demande à *être changé* » (Gumbrecht 164). On peut ici étendre la notion de volume à toute production d'énoncés.

Ces redéfinitions me permettent d'affiner des notions recouvrant par ailleurs une grande variété d'acceptions. Pour les besoins de la démonstration, il est en effet souhaitable d'en limiter ponctuellement la portée. Elles permettent de dissocier plus nettement les deux médiums et d'éviter certains écueils dus à une ambiguïté de statut : le texte comportant une dimension visuelle, car scripturale, et pouvant, par ailleurs, suggérer des phénomènes d'équivocité sémantique ; l'image pouvant, quant à elle, renvoyer à du dynamique comme à du statique. Précisons, d'autre part, qu'il ne faut pas confondre présentation et appréhension de la forme, auquel cas en peinture, la mobilité oculaire requise au niveau de l'appréhension de la forme s'oppose au statisme de l'image et de son support. Le même phénomène se produit au moment de la lecture.

Une fois ces précisions apportées, reste à montrer que le dialogue est toujours fertile entre langage et image non seulement car, malgré leur essence distincte, chacun vise à *sa façon* un même sens qu'il contribue à exprimer et à construire ; mais aussi car, ce faisant, les deux constituent un métadiscours sur notre façon d'être au monde et de nous appréhender dans ce rapport.

Quelques réflexions et redéfinitions concernant le dialogue « poésie/peinture »

Les démarches épistémologiques actuelles, héritières de la tradition phénoménologique telle qu'elle a été notamment théorisée par Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*), tendent à penser le sujet non pas dans une opposition absolue à l'objet mais dans un rapport dynamique à l'autre, que l'on pourrait caractériser par une alternance mouvement/stase. Ainsi, le sujet s'oriente vers l'objet qui lui oppose une résistance de par son statut d'obstacle spatiotemporel mais aussi de par l'effet miroir qu'il suscite. Le sujet se projette dans cet autre et, ce faisant, s'y perçoit, puis l'absorbe ou l'incorpore : « L'interaction avec le monde repose sur un empiètement du corps dans le monde et sur une incorporation du monde. Cette asymétrie est une dynamique qui renouvelle les coordonnées sensorielles au fur et à mesure de l'interaction » (Andrieu 15).

L'oscillation nécessaire entre mots et images pourrait reproduire abstraitement ce phénomène aux fondements de toute émergence signifiante. De fait, nous avons vu que mots et images appartenaient à deux mondes distincts sous la forme exogène figée qu'on leur confère, mais qu'ils étaient pris dans un entrelacs mouvant dès que le sujet tentait de les percevoir et de les interpréter. Ainsi, le texte ou l'émission énonciative, du fait de son articulation linéaire serait *mouvement vers*, une façon d'exprimer une intentionnalité en direction d'un objet extralinguistique. Cet objet ou cet autre qui m'oppose une présence irréductible pourrait s'incarner symboliquement dans l'image, fixe et exogène, perçue comme présence immédiate, tel un autre opposant au regard un cadre et une surface stabilisante. Le jeu mots/images serait dès lors une façon de rejouer symboliquement mon rapport au monde, rapport fait de repérages et d'intégrations successives de données, ramenés à l'être. De fait, un mouvement omnidirectionnel, ne butant sur aucun repère stable interdit l'émergence de formes signifiantes. Le sens naît de l'intentionnalité, de la visée vers un repère qu'il faut ensuite intégrer, interpréter et outrepasser. Pour cette raison on retrouve des phénomènes de repérages au sein du tableau (voir à ce propos Arasse) comme de l'énoncé (voir notamment le rôle des déictiques). Ceci nous rappelle par ailleurs des questions fort anciennes de repérage dans l'espace et dans le temps (on peut citer le problème de l'établissement des méridiens au dix-huitième siècle ; les questions ayant trait à l'orientation dans des espaces uniformes, naturels, les déserts, les océans, ou artificiels ; voir la notion de *Ganzfeld*, Solso 52).

Le langage comme opérateur de visée, placerait le sujet-énonciateur dans un mouvement d'extraction vers l'autre, perçu comme tableau ou image – un objet de vision. Simultanément, persisterait la sensation d'être toujours là, au même endroit (grâce notamment à la sensibilité proprioceptive qui nous permet de sentir la position de chacun de nos membres les uns par rapport aux autres à un moment et dans un espace donnés, et donc de nous sentir être à nous-mêmes, profondément, et non plus seulement dans la perception du monde extérieur). Cette persistance serait nécessaire à la préservation de l'intégrité ontologique.

Une fois l'autre visé, capté, intercepté par le regard et par les mots, le mouvement de dédoublement de soi s'inverserait au moment de la prise de parole de cet *alter ego* regardant et regardé. L'émission, non plus comprise comme extraction, mais comme retour et réconciliation de l'être avec lui-même, permet donc à la fois le dépassement de soi nécessaire à l'interprétation du sens pour et par autrui, et le retour à soi. De fait, la présence d'une altérité consciente qui me regarde et que je regarde (à la fois sujet et objet de vision) implique que l'on dépasse l'immédiateté de la perception afin d'accéder pour ainsi dire à l'autre du sens. Ceci donne lieu à un mouvement sémasiologique (où il s'agit de dépasser le signe perçu en vue de l'interpréter). Notons à ce propos que l'instant épiphanique de la rencontre de soi dans l'autre, donnant lieu à la réflexivité et à une inversion directionnelle, permet l'arrêt nécessaire au repérage signifiant :

[...] le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; [...] pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est également passivité – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui. (Merleau-Ponty 181)

Tout comme il existe une passivité dans l'action (je me sens vu et donc exister par cela même que je vois), il existe de l'action dans ce qui peut apparaître comme une forme de passivité. En effet, toute forme de perception implique une mobilisation active du corps et de l'esprit, de même qu'une capacité de simulation de ce qui se joue dans l'autre, par mimétisme. Rappelons à ce titre l'étymologie du terme : « imitation par le jeu de l'acteur des paroles ou des actes d'autrui. Pour l'étymologie, la *mimēsis* renvoie aux mimes, saynètes rythmées, chantées et dansées de la Grèce du V^{ème} siècle » (Gefen 23). Il s'agirait d'« une manière de saisir les intentions et/ou émotions d'autrui consist[ant] à faire soi-même l'expérience des états physiques d'autrui. » (Andrieu 15) Je me meus dans l'autre alors même qu'il m'émue. La pratique du langage implique dès lors une mobilisation imperceptible de tout le corps. L'*ekphrasis* pourrait tenir son efficace de ce phénomène : une construction déambulatoire du sens due à un médium dynamique et mobilisant, par le biais de l'imagination et du langage mouvant, tout le corps (voir à ce propos l'article de Michel Briand).

En peinture, je ne reproduis pas les mouvements du peintre à l'œuvre mais mon œil, dans son orbite, est sans cesse animé de micro-mouvements, du fait d'une adaptation constante à la distance visuelle ainsi qu'à un environnement lui-même toujours en mouvement. Ce travail d'adaptation de l'œil, a été artificiellement provoqué et donc révélé par certains peintres ; notamment par ceux qui s'intéressaient aux phénomènes de lumière comme William J. Turner, dont on a pu dire que les œuvres se faisaient de plus en plus floues et indiscernables afin, justement, de déciller l'œil en plein acte de vision.

On comprend ici que l'on ne peut étudier le rapport mot/image sans se départir du dualisme sujet/objet de même que de l'abstrait et du concret. Il faut repenser l'ensemble au sein d'une véritable dynamique réflexive et intersubjective : « Le corps humain doit repenser sa matière au fur et à mesure de ses interactions dynamiques avec son environnement sinon l'impensé le condamnerait à l'inadaptation [...] » (Andrieu 104). Cela signifie que le langage ne peut être compris sans étudier la façon dont l'autre est représenté dans le discours, c'est-à-dire la façon dont j'intègre l'autre au moi et le moi à l'autre grâce aux signes. Cela signifie également qu'au-delà du signifié stable et conventionnel

auquel les signes renvoient, existerait simultanément un signifié incarné dans la présence stabilisante de l'autre comme tableau regardant. Ainsi, le signe iconique, figuratif, fiché dans la toile ne renverrait pas uniquement à ce qu'il représente par conformation visuelle et qu'il recouvrirait, mais pointerait au devant de la toile vers un spectateur anonyme et seulement défini par le signe même qu'il observe et qui l'observe. Tout comme dans le langage, il existerait dès lors une relation arbitraire entre le signe pictural (ou signifiant saussurien cf. note supra) et l'un de ses signifiés, du fait que le signe pictural désignerait, en plus de son signifié pictural, un signifié spectral, situé face à lui au devant du tableau - un spectateur anonyme, contingent et aussi mystérieux que le signifié occulté par la toile, logé métaphoriquement en son envers. C'est là peut-être ce qui rend *Les Ménines* de Vélasquez si puissant puisque s'y exprime l'un des rouages fondamentaux de l'art figuratif : le regard du signe pictural, ici représenté par un autoportrait, et fixant littéralement l'extérieur du cadre :

In *Las Meninas* the looker within the picture – the one whose view it is – not only looks out, but is suitably no other than the artist himself [signalling] that this picture as a representation is [...] at once a replication of the world and a reconstruction of the world. (Alpers 38)

Ainsi le fait qu'un signe iconique fixe un spectateur anonyme à l'extérieur du cadre, à la fois acteur et objet de la contemplation, met au jour l'existence de cet autre signifié du signe pictural, un signifié contingent et donc en partie arbitraire, en aval de la production sémiotique ; comme si le signe iconique reproduisait en amont un élément du monde mais visait aussi en aval un objet du monde : son spectateur virtuel.

Cette protension du tableau en direction du spectateur, comparable à la visée dont fait l'objet l'allocutaire dans le langage, comporte d'autres implications intéressantes quant à la question de la présentation et de la représentation déjà évoquées plus haut. L'on a coutume de penser la représentation comme réitération de la forme, soit par le biais d'une reproduction iconique, soit par le biais d'un médium qui tente de le faire surgir sans l'imiter à la façon de l'*ekphrasis* déjà mentionnée. Pourtant, il existe un phénomène crucial dans l'appréhension de soi par le biais de l'image qui est toujours déjà représentation, sans jamais passer par la présentation. Ces recherches s'appuient sur les analyses portant sur le stade du miroir développées par Lacan et elles soulignent le fait que ma présence à moi-même est toujours déjà une représentation car je ne peux me saisir par le regard que dans mon reflet situé dans un ailleurs spatiotemporel. Ainsi, pour le sujet, tout est présentation à l'exception de sa propre aperception, l'accès au soi par le sujet passe toujours par la représentation d'un moi, présent pour autrui seulement (Stawarska 176). Là encore, ceci est bien connu des peintres qui placent autant de petits personnages dans leur tableau afin d'engendrer ce processus naturel et nécessaire de

projection de soi dans un ailleurs préhensible par le regard. Par le regard, et en me projetant dans un de ces petits personnages placés stratégiquement en certains endroits clefs du paysage, je peux me percevoir comme présence à autrui. Ceci apparaît dans les paysages romantiques de Turner ou de Friedrich où la projection se fait d'autant plus impérieuse que l'environnement peint est grandiose - gouffre, pic et petit pont jouent sur la démesure et le sentiment de vulnérabilité de l'être, littéralement absorbé dans le tableau. Le sentiment d'ubiquité ainsi généré - je me tiens pourtant en même temps là devant la toile dans l'espace neutre du musée et je me sens aussi par ma posture comme tel - fait que je suis soumis à une oscillation ontologique où effectivement je peux me voir et me percevoir dans ce petit personnage comme présence à moi-même. Ceci n'est possible que grâce à la peinture figurative, à son caractère spatial et statique à la fois. De nouveau nous assistons à une redéfinition de notions anciennes : ici l'on voit que la représentation n'est pas systématiquement répétition de la forme mais parfois aussi présentation médiée.

Mimêsis, ekphrasis, poiêsis, signe arbitraire, signe iconique, présentation, représentation sont autant de concepts qu'on a l'habitude de voir ressurgir dès qu'il s'agit d'évoquer la relation mot/image ou texte/image. J'ai, pour ma part, choisi de privilégier l'idée d'une oscillation constante entre mots et images et, à partir de là, de revisiter ces notions plus anciennes. Le texte et l'image sont alors envisagés non plus comme arts rivaux mais comme facettes complémentaires et reflets de l'être, autant de diffractions de la façon dont le sujet se perçoit dans l'action et dans son appréhension du monde.

Le langage comprend une dimension spatiale car son dynamisme mobilise indirectement et subrepticement le corps, ce qui génère des parcours mentaux très vivants dont l'*ekphrasis* tire son efficacité. Le tableau, apparemment fixe, tire aussi sa valeur changeante de la mobilité du regard qui le parcourt et de l'adaptation nécessaire à la mise au point visuelle. En outre, s'il y a de la *mimêsis* dans le langage, il y a de l'arbitraire dans le pictural, un arbitraire placé non pas derrière le signe mais devant lui. Ce phénomène fait partie intégrante de la construction picturale et contribue à en induire la valeur contingente. Enfin, la représentation précède et se substitue à la présentation pour le sujet qui cherche à se saisir lui-même dans le reflet que lui renvoie l'autre, pictural ou énonciatif. A chaque fois, le sujet pensant et percevant est replacé au centre comme élément charnière. La barre oblique autour de laquelle s'articulent formellement texte et image, est axe ontologique. Cette idée trouve un écho dans une redéfinition que Plutarque propose de la fameuse citation de Simonide de Céos (« la peinture [est] une poésie muette et la poésie une peinture parlante » (Plutarque, *Gloire des Athéniens*, 346 E) : « la danse est une poésie muette et, à l'inverse, la poésie une danse parlante » (Plutarque, *Propos de table* IX, 15, 747 F) Ici, c'est la danse qui fait le lien entre poésie et peinture - une mobilisation sensori-motrice rythmique à la fois naturelle, sensuelle, culturelle et rituelle. L'étymologie du mot théorie

suggère la même idée puisque à l'origine le terme renvoyait au rite et à la participation visuelle active : « *theôria*: procession; vient de θεωρός : « personne envoyée pour consulter un oracle » « pour assister à une fête religieuse » » d'où le sens dérivé de spectacle et de contemplation (Chantraine 433 ; voir aussi Wiegel).

En d'autres termes, le linéaire linguistique est transport de l'être. Il repousse constamment les limites spatiales car il est déroulement temporel alors que la peinture stabilise ponctuellement l'être du sujet dans un cadre fixe, plus circulaire que rectangulaire, c'est-à-dire plus organique que rationnel (par opposition à la fenêtre d'Alberti) - tel l'orbite de l'œil qui fascina Goethe (*Traité des couleurs*) et par la suite Turner.

Séverine Letalleur-Sommer is Senior Lecturer at the University of Paris Ouest - Nanterre La Défense (France). She is currently working in the field of representation theories, semiotics and linguistics, and more precisely on the English language and visual representations. She is a member of the research group EA 370 CREA *Centre de Recherches Anglophones* in that same university.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, Svetlana. « Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas* ». *Representations*. (Feb. 1983; vol. 1, n°1). Berkeley: University of California Press, 1983 : 31-42.
- ANDRIEU, Bernard. *Le Monde corporel de la constitution interactive du soi*. Lausanne : L'Age d'homme, 2010.
- ARASSE, Daniel. *Le Sujet dans le tableau*. Paris : Flammarion, 1997.
- BALZAC, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. 1817. Paris : GF-Flammarion, 1991.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Seuil, 1980.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie de l'image*. Paris : Gallimard, 2004.
- BRIAND, Michel. « Les enjeux de l'intersémiotité dans le roman grec antique, le cas des pastorales de Longus *Daphnis et Chloé* ». *Texte/Image : nouveaux problèmes*. Ed. Liliane Louvel & Henri Scepi. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. 33-52.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck, 1990.
- CHEZAUD, Patrick. « L'image pré-texte ». *Texte/Image : nouveaux problèmes*. Ed. Liliane Louvel & Henri Scepi. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. 53-66.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit, 1990.
- FAUCONNIER, Gilles. *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris : Minuit, 1984.
- GEERAERTS, Dirk, ed. *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006.
- GEFEN, Alexandre. *La Mimésis*. Paris : Flammarion, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*. 1883. Paris : Triades, 2000.
- GUILLAUME Gustave. *Principes de linguistique théorique*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. Paris : Klincksieck, 1973.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Eloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. 2004. Paris : Libella-Maren Sell, 2010.
- KOHLER, Wolfgang. *Psychologie de la forme*. 1929. Paris : Folio, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. 1969. Paris : Seuil, 1981.
- LAKOFF, George. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAPAIRE, Jean-Rémi & Wilfrid, Rotgé. *Réussir le commentaire grammatical de textes*. Paris : Ellipses, 1992.
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers-Pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MARIN, Louis. *De la Représentation*. Paris : Gallimard, 1994.
- _____. *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*. Paris : Klincksieck, 1971.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. 1964. Paris : Gallimard, 2002.
 _____ *Phénoménologie de la perception*. 1945. Paris : Gallimard, 2001.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- MORIZOT, Jacques. *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- OUELBANI, Melika. *Le Cercle de Vienne*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- PLUTARQUE. *Gloire des Athéniens. Œuvres morales V*. (F. Frazier & Christian Froidefond trads.) Paris : Belles lettres, 1990.
 _____ *Propos de table IX*. (F. Frazier & J. Sirinelli trads.) Paris : Belles lettres, 1996.
- RANCIERE, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
- RORTY, Richard. *Essais sur Heidegger et autres écrits*. 1991. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- SEKALI, Martine. « Coordination et dynamisme discursive : étude comparative des coordonnants anglais AND, OR, BUT et FOR ». *Directions actuelles en linguistique du texte*. (Actes du colloque international. *Le texte : modèles, méthodes, perspectives*). 2010. 235-245.
- SOLSO, Robert L. *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge, Mas.: M.I.T. Press, 1994.
- STAWARSKA, Becta. « The body, the Mirror and the other in Merleau Ponty and Sartre ». *Ipseity and Alterity. Interdisciplinary approaches to Intersubjectivity*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2004. 175-186.
- STIEGLER, Bernd. « Iconic Turn et réflexion sociétale ». *Trivium*. 2008. <http://trivium.revues.org/index308.html>
- WEIGEL, Sigrid. « Les images, acteurs majeurs de la connaissance. À propos de la *poiesis* et de l'*episteme* des images langagières et visuelles ». 2004. *Trivium*. 2008. <http://trivium.revues.org/index319.html>
- WILDE, Oscar. *Picture of Dorian Gray*. 1890. New York: Norton Critical Edition, 1988.
- ZIZECK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. 2002. Paris : Flammarion, 2007.

PEINTURE

VELÁZQUEZ, Diego. *Les Ménines*. Huile sur toile. 1656. Musée du Prado, Madrid.

FROM DEFINING TO CATEGORISING: A HISTORY OF FILM ADAPTATION THEORY

Laurent Mellet

University of Burgundy, Dijon, France

A ‘faithful’ film is seen as uncreative, but an ‘unfaithful’ film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not ‘contemporizing’ the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win. (Stam, *Literature and Film* 8)

For all that this quote by Robert Stam, author of some of the most recent studies in adaptation theory, implies about the inevitable backlash against the excessively free spirit of any adaptation, or conversely against its smoothing out of source-texts, it also shows how the issue of fidelity is still today *the* fulcrum of theory, however hard thinkers, scholars and adapters try to toll its everlasting knell. “The adapter can never win,” as, surely, the original text can never lose. The history of film adaptation theory teems with examples of such superiority of words over images. This overview will focus on theorists’ conflicting stances on those words and images as on the progressive shift, though still around fidelity, from definition (of word, image and adaptation), to a new vogue of categories and labels, with a view to assessing the modernity of 21st-century thinking on the matter.

First attempts at theorising

Novels into Film, published by George Bluestone in 1957, is undoubtedly the first close study of the links between literature and cinema. Quite significantly, its opening words were to lay down the enduring academic tradition of quoting the almost exact same definitions by Joseph Conrad of the novelist’s task, and by D. W. Griffith of the filmmaker’s. To Conrad in his preface to *The Nigger of the ‘Narcissus’* reading is all about visualising:

All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses. [...] My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you *see*. That—and no more, and it is everything. (Conrad 4-5)

In a 1913 interview Griffith almost cited Conrad to emphasise how both media first and foremost give us things to see indeed: “The task I’m trying to achieve is above all to make you see” (qtd. in Jacobs 119). The two quotes are always evoked together to stress the ontological, if not material, similarity between fiction and film, and very often discussed at great length by theorists. Yet while most of them would do so to argue for some obvious and logical side to the process of adaptation, Bluestone first mentions them to contrast the two ways of making the reader or the viewer see, and in fact the whole book focuses much more on what draws literature and film apart than on what they might harmoniously share in any adaptation as some ideal middle ground:

Mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogeneous, conventions to another; changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium. [...] The film becomes a different *thing* in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates. (Bluestone 5)

Changes are so inevitable to Bluestone that he ends up claiming a plot, and nothing more, might be effectively adapted—and future theorists were to pick up on this. The second sentence almost heralds the ambiguities of theory today, mixing as it does the issues of the pictorial, of realism, of the film as an illustration of the source-text, but as an independent autonomous form of illustration. And even in what Bluestone does not say, he is also quite close to today’s qualified answers: What precise autonomous and different illustration the film becomes is nothing more than “a *thing*.” All he develops are these medium differences. For instance Bluestone is one of the first to write that the film shot may express itself and be perceived in the present tense only, neither in the past nor in the future: “The novel has three tenses; the film has only one” (Bluestone 48)—an idea rightly contested today. In his conclusion Bluestone borrows Béla Balázs’s notion of textual “raw material”: “What happens, therefore, when the filmist undertakes the adaptation of a novel, given the inevitable mutation, is that he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel—the novel viewed as raw material” (Bluestone 62). From text to film, from raw material to the autonomous yet illustrative “thing,” many changes and mutations are to have taken place, but on their nature and function Bluestone remains elusive. In fact what is to be drawn from this study is the main point that differences will remain whether the adapter seeks to illustrate, to keep as such or to adapt a book, and this is just what the next theorists would endeavour to define further.

Defining adaptation

An edited essay, *The Classic Novel—From Page to Screen* (2000), addresses one of the many ways theorists have always tried to do away with Bluestone's radical but muddled analyses, namely by foregrounding the decisive *interpretation* of the original work by both the adapter and the scriptwriter:

The most successful screen adaptations of literature have, I would argue, one or all of three main characteristics. They aim for the spirit of the original rather than the literal letter; they use the camera to interpret and not simply illustrate the tale; and they exploit a particular affinity between the artistic temperaments and preoccupations of the novelist and filmmaker. (Sinyard 147)

The notions of subjective interpretation and commentary are then prominent, though definitions remain muddled. Here Sinyard also asserts without proving anything that: "Novels describe: films depict" (160).

This is exactly what other thinkers will probe, trying to move beyond the obvious yet insufficient observation that words can describe while images can show, or rather questioning the way they *can*, therefore as likely to lead to other expressive routes. Brian McFarlane's 1996 *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* is a recent yet seminal body of theoretical positions much more than an introduction. More bluntly than anyone else McFarlane first vilifies fidelity as the sadly lasting cornerstone of adaptation theory and studies: "There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one—and rarely the most exciting" (McFarlane 11). Rather than endeavouring to be faithful to the text, an adaptation should, according to him, "play around" it and merely evoke the original work. The challenge is to transmit the essence of the text (its plot, characters and main twists) but also to operate the necessary changes and transpositions so as to avoid illustration. McFarlane writes how originally producers, many of them American, turned to literary classics for good storylines that would guarantee rich and filmable scripts. Historically, very soon the film industry needed to rely on literature to find some legitimacy as a new autonomous artistic form adaptation first was nothing aesthetic but only commercial and, paradoxically, part of some militant claims. McFarlane suggests this tradition has now lost its revolutionary colours, to become a static form of academicism harmful not so much to the cinema but to adaptations themselves: If it is true that the cinema still badly needs literature today, doesn't this mean that the question of fidelity is as obsolete as the once revolutionary overlapping between the two arts? Shouldn't we be looking for fresh, deeper links between text and image?:

The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable—even inevitable—process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film. (McFarlane 10)

McFarlane then elaborates on his main contribution to theory, namely the line he draws between what is *transferable* from text to image, and what needs to be *adapted*—a line which replicates that between narrative and narration. Transferable as such then will be the elements from the plot, topography and the characters, while everything that is based on different and medium-related signifiers will have to be adapted—enunciation, style, inscribing space in time, for instance. McFarlane gives the example of the subjective camera or the voice-over as an adaptation of first-person narrative, though overlooking the distinction between focalisation and narration, mode and voice according to narratology.

Theorising today, or categorising

For 20 years or so, each theorist has coined specific categories for adaptation, most of the time along the very axis of fidelity that all of them purported to reject. A synthesised overview of those categories will emphasise the contemporary theoretical approaches to adapted words in film images. However systematic and dogmatic those categories may be, they constitute *the* way theorists today define adaptation's own and specific logics, indeed always multifaceted and ambiguous. As Deborah Cartmell and Imelda Whelehan write in the introduction to their *Cambridge Companion to Literature on Screen*:

Contemplating degrees of proximity to the text has given rise to a number of taxonomies of adaptation. [...] Hidden in these taxonomies are value judgments and a consequent ranking of types, normally covertly governed by a literary rather than cinematic perspective. What fascinates us here is not so much the taxonomies themselves, which reflect disciplinary preferences and often the privileging of one medium over another, but this *will to taxonomize*, which is symptomatic of how the field has tried to mark out its own territory. (1-2)

This will, and all these categories, are said here to aim at defining theory itself, and not so much adaptation. Might their quantity have so much altered their quality and initial design? Among first examples can be mentioned Geoffrey Wagner's *The Novel and the Cinema*, where we find a distinction between

transposition (when literal transfer is possible), *commentary* (with alterations and interpretation), and *analogy* (where the film is not analogous to the text, but acquires some similar autonomy of both form and content). More famous and probably more useful is this other trio by Dudley Andrew in *Concepts in Film Theory*: the film will either *borrow* from the source-text, *intersect* with it (i. e. transferring for McFarlane or transposing for Wagner), or *transform* it (and that again will be adaptation proper).

One of the most fruitful and suggestive recent approaches is that by Thomas Leitch, first in his 2007 *Film Adaptation and its Discontents—From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, in which he starts off analysing why and how adaptation studies always seem to take sides and end up celebrating the superiority of the novel over the film, insisting as they do on the literary features of movies. What he wishes to come up with is some aesthetic view on adaptations, and indeed that will be the gist of his own classification. He understands the popularity of adaptations today, or at least their significant proportion in productions, as linked to the way our modern societies are based on images, now instant images, from which we expect easy, reliable information and knowledge. Likewise film images might give us instantaneous access to literary content. In the chapter “Between adaptation and allusion,” he lists 10 types of adaptation, from the most expected or academic to the less faithful and most allusive and elusive:

1. *curatorial*: the curatorial adaptation will aim at celebrating or glorifying the original text. Leitch mentions Kenneth Branagh’s *Hamlet* and the BBC adaptations.
2. *adjustment*: the adjustment sort of adaptation will, as in translation, modify the text, compress it, develop or move elements, etc.
3. *neoclassic imitation*: Leitch may be here the closest to the ideal ins and outs of adaptation, defining it as rearranging the elements from the source-text in personal and original ways.
4. *revisions*: these films are all about anachronistically updating the text with a vengeance, such as adding electricity, cars or phones in a Shakespeare adaptation.
5. *colonization*: the film is seen as a composite third work between textual and filmic elements and origins: Leitch gives Bollywood *Bride and Prejudice* as an example.
6. *(meta)commentary or deconstruction*: when the issue at stake is creation or adaptation itself, and when the film chooses to show or display how it dealt with the text, what it meant to emphasize or not.

7. *analogue*: more than with a revision, the question here is not to update the plot or the characters, but just evoke them in a modern version, such as with *Pride and Prejudice* and the *Bridget Jones* series.
8. *parody and pastiche*: for instance the numerous imaginary and indeed often grotesque sequels to *Frankenstein*.
9. *secondary, tertiary or quaternary imitations*: imaginary sequels to the initial adaptation of the text (*Frankenstein* will be a relevant example once more) in which the original source-text ends up being diluted and forgotten in sequels to the first film, and to the film only.
10. *allusion*: to other books, other films, other cultural referents.

As a cautious theorist Leitch indicates that he drew his categories from precise examples, and that he remains doubtful whether they can be of any use on any other films. However he then carries out a brilliant analysis of Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet* showing how the film does indeed correspond to each of the 10 categories he suggests, implying categories are here not so much to label or tag a given film, but rather to throw light on *some* of its dimensions revealing *some* of the adapter's strategies and, or so he hopes, each time adding *some* contribution to the work in progress that theory should be.

In an even more recent essay published in 2008, "Adaptation studies at a crossroads," Leitch lists again, comments on and answers 15 questions that were asked by others in contemporary research, so as to assess the state of theory today and come up with new suggestions: Does the movie betray its literary source (and if it does, so what?)? Does a given adaptation seek to establish itself as a transcription or an interpretation of its source? Does the film depart from its literary source because of new cultural or historical contexts it addresses? If the movie transcends its original literary source, does that source, however fairly eclipsed by the movie, deserve closer consideration as interesting in its own right? Is it possible for a film to recreate what might be assumed to be specifically literary aspects of its source that challenge medium-specific models of adaptation by indicating unexpected resources the cinema brings to matters once thought the exclusive province of literature? Are the movie as well as its source subject to cultural and historical contextualization? What questions about different kinds of fidelity do adaptations of other sorts than canonical literary works raise? How do television adaptations challenge assumptions about the formal and institutional differences between verbal and audio-visual texts that might be overlooked in discussions only about literature and cinema? How do adaptations based on non-literary or non-fictional source-texts enlarge the range of adaptation studies? How are models of adaptation that assume the primacy of literary texts challenged by the phenomenon

of novelizations based on cinematic source-texts? How must theory be modified to account for movies that draw on other sources than their putative source-texts? When films self-consciously raise questions about their own status as adaptations, what general implications do they offer? What implications do characteristic features frequently found in adaptations carry for more general theories of intertextuality? How do concepts commonly treated by adaptation theorists as universal change when they cross national and cultural borders? How must theory change to accommodate novels (such as *Harry Potter*) that formally and economically usurp the place traditionally accorded movies?

In another essay yet unpublished, “Twelve fallacies in contemporary adaptation theory,” Leitch moves down to twelve fallacies, which he then contradicts in order to go on theorising. He writes that: there is *no* such thing as contemporary adaptation theory; that differences between literary and cinematic texts *are not* rooted in essential properties of their respective media; that literary texts *are not* verbal, and films *not* visual; that novels *are not* better than films; that novels *do not* deal in concepts, nor films in percepts; that novels *do not* create more complex characters than movies because they offer more immediate and complete access to their psychological states; that cinema’s visual specification *does not* usurp its audience’s imagination; that fidelity *is not* the most appropriate criterion to use in analysing adaptation; that source-texts *are not* more original than adaptations; that adaptations *are not* adapting exactly one text apiece; that adaptations *are not* intertexts, nor their precursor texts simply texts; that adaptation study *is not* a marginal enterprise.

In his book he often mentions Kamilla Elliott and her study *Rethinking the Novel/Film Debate*. Her own categories clearly influenced Leitch. Rather than six types or kinds of adaptation, Elliott writes about six possible *concepts* of adaptation, which seems much more appropriate for the whole of film adaptation theory, aiming indeed at theorising on and from films rather than at defining and circumscribing each one of them—from practice to theory:

- *the psychic concept of adaptation*: keeping “the spirit of the text,” perhaps Elliott’s less convincing and far-reaching category.

- *the ventriloquist concept of adaptation*: “It blatantly empties out the novel’s signs and fills them with filmic spirits. [...] The adaptation, like a ventriloquist, props up the dead novel, throwing its voice onto the silent corpse” (Elliott 143). Leitch’s “colonization” would further this idea, and Elliott insists on its aesthetic implications: What is added or omitted does not point at any impoverishment of the source-text but rather builds up some aesthetics specific to adaptations.

- *the genetic concept of adaptation*: using the tools of narratology to analyse the links between text and film.

- *the de(re)composing concept of adaptation*: (leading to the “neoclassic imitation” for Leitch) Here Elliott also provides a cunning definition of fidelity, or rather why it should not be called so nor used at all, since to her it merely refers to choice and de(re)composing:

The adaptation is a composite of textual and filmic signs merging in audience consciousness together with other cultural narratives and often leads to confusion as to which is novel and which is film. [...] What one discovers is that many so-called ‘unfaithful’ adaptations are operating under a de(re)composing model. They are condemned as unfaithful because critics read only one way—from novel to film—and find that the film has made changes. But if one reads in both directions—from novel to film and then from film back to novel—one often finds the alleged infidelities clearly in the text. These ‘infidelities’ represent rejections of certain parts of the novel in favor of others, not total departures from the novel. (157)

- *the incarnational concept of adaptation*: Elliott refers to the Victorian *tableaux vivants* and the way they might still be at the heart of any adaptation process, therefore related to the enduring belief that the cinema is the most realistic form of art.

- *the trumping concept of adaptation*: As then with Leitch’s “curatorial” mode, films here claim to trump or celebrate the novels they adapt.

New perspectives?

We also find other new perspectives in her book, for instance, when Elliott surprisingly acknowledges that categories, hers and others, rest on the rather scandalous idea that it is possible, and even desirable when adapting, to set apart form and content, manner and matter, expression and ideas.

Theory today also owes much to the work of Robert Stam, who has written *Film Theory—An Introduction*, and edited *A Companion to Literature and Film*, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, and *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. It is in his introduction to the second volume that we find his main contribution to the debate and, first, another list of the “eight sources of hostility,” in other words the eight reasons why adaptations always appear inferior to the novels they are after: what is older is always better; some rivalry between film and literature is always presumed; iconophobia has us think that writing is always better; some valorisation of the verbal (the word comes first); some anti-corporeality, the seen soon

becomes obscene and superficial; myth of facility for films/class prejudice: the cinema is only popular for mass audiences; parasitism: it only spoils the original. Stam then lists the critical movements that have challenged those sources of hostility, including (post)structuralism, cultural studies, narratology, reception theory, before he opts for Genette and tries to prove how the theoretical gist of adaptation lies in one specific type of transtextuality—hypertextuality, the film working as a sort of hypertext that transforms, modifies and elaborates on the hypotext, here the source-text. He even goes further in this palimpsest viewpoint:

Filmic adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin. (*Literature and Film* 31)

Yet with Stam, theory sometimes merely turns back to old *literary* models for fresh thought. Hypertextuality does not sound, that innovative, nor do Stam's other suggestions to resort to Genette for a better understanding adaptation theory and practice: He then writes about the promises contained in notions such as focalisation and point of view, and, in Genette's trio, order/duration/frequency, without really convincing his readers that they do not in fact focus above all on the textual qualities of films (thereby taking us decades back in film studies), nor that the conclusions they would reach have anything new to prove about adaptation specific aesthetics. Hence this observation that theory now most of the time is at a loss for new perspectives, following literary paths, just as it did originally.

Much more fruitful was the indirect answer to Stam provided by Leitch, once more, in the paper he delivered for The Association of Literature on Screen Conference in Amsterdam in 2008. In his talk, entitled "Adaptation and intertextuality, or what isn't an adaptation and what does it matter?", Leitch could not have been more theoretically up in the air when first acknowledging to being addicted to lists and categories, and formulating seven major differences between adaptation and other forms of intertextuality, mainly to prove that adaptation is more than that, or why it has nothing to do with interior hypertextuality. Some of the reasons were: the dualism literary-cinematic elements will always be present; this type of intertextuality is a transfer between two different media, and there just *must* be some kind of transformation, not just a copresence of two texts; we think it is some kind of reversed *ekphrasis*, but it is not—there is no "embedded" representation in a film, which does not try to paint the text in its own way. By questioning the specificities of adaptation in its opposition to set literary models, Leitch definitely helps theory move forward much more than when these models are referred to as models only.

In *A Theory of Adaptation* Linda Hutcheon constantly shows how adaptation, as an aesthetic and stylistic process, was already at work in the arts before the invention of cinema, and, by the same token, is prominent today in many fields other than films. In *The Cambridge Companion to Literature on Screen* several essays grapple with those new forms of adaptation we find with television, the Internet, adaptation of comics and the new craze for novelisation. Here is a real challenge for theory, all the more so, as once again, practical experimentation on the Web and in adaptations themselves, from films to new texts etc., comes first and calls for innovative theory. And theory might be lagging behind films themselves, effectively grappling as they are with new media and unexpected twists in what it now means to adapt from one medium to another, and not necessarily from text to image. More than ever, practice and creation come first, and from them only should theory move on—and it might be that it still has to do so. “The adapter, it seems, can never win” (Stam, *Literature and Film* 8), Stam claims. If the adapter wants to win, surely he must do away with fidelity. If theory wants not so much to win but to catch up with new media and the stylistic evolution of adaptations themselves, surely it must do away with categories—however helpful they may (and surely can) be at first.

Laurent Mellet is a Senior Lecturer in 20th-century British Literature at the University of Burgundy (Bourgogne) in Dijon, where he teaches literature and film. He has written several papers on modernist and contemporary literature, and film aesthetics. He published in 2010 a book with Shannon Wells-Lassagne entitled *Étudier l'adaptation filmique – Cinéma anglais, cinéma américain* (PUR). His major research interests include contemporary British fiction, adaptation theory, phenomenology and literature, film adaptations of 20th-century novels.

WORKS CITED

- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BALÁZS, Béla. *Theory of Film: Character and Growth of a New Art*. 1952. New York: Dover, 1970.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. 1957. Berkeley: University of California Press, 1971.
- CARTMELL, Deborah, and Imelda WHELEHAN, eds. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- CONRAD, Joseph. *The Nigger of the 'Narcissus.'* 1897. London: Dent, 1945.
- DESMOND, John M., and Peter HAWKES. *Adaptation—Studying Film and Literature*. New York: McGrawHill, 2006.
- ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Figures*. 1966-1972. Paris: Seuil, 1972-1979.
- GRIFFITH, James. *Adaptations as Imitations—Films from Novels*. Newark: University of Delaware Press, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JACOBS, Lewis. *The Rise of the American Film*. New York: Harcourt Brace, 1939.
- JOST, François. *L'Œil-caméra: Entre film et roman*. 1987. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents—From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- . “Adaptation studies at a crossroads.” *Adaptation—The Journal of Literature on Screen Studies* Vol. 1 Issue 1 (2008): 63-77.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MELLET, Laurent, and Shannon WELLS-LASSAGNE. *Étudier l'adaptation filmique—Cinéma anglais, cinéma américain*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- NAREMORE, James, ed. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma*. Paris: Armand Colin, 1970.
- . *Écraniques—Le film du texte*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- SERCEAU, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires—Théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal, 1999.
- SINYARD, Neil. “‘Lids tend to come off’: David Lean’s Film of E. M. Forster’s *A Passage to India*.” *The Classic Novel—From Page to Screen*. Eds. Robert Giddings and Erica Sheen. Manchester: Manchester University Press, 2000. 147-162.

- eds. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

TOWARD MULTIMODAL NARRATOLOGY¹

Grzegorz Maziarczyk

John Paul II Catholic University of Lublin, Poland

Even though narratology was initially, at least in theory, conceived as a field of study that transcends disciplines and genres, for a long time it was concerned almost exclusively with verbal narratives and assumed the verbal message's independence from the material medium of transmission. It is only recently that numerous attempts have been made to return narratology to the transmedial and cross-disciplinary track. This transmedial re-orientation of contemporary, post-classical narratology has led, on the one hand, to the development of universal, medium-independent narratological categories, and, on the other hand, to the exploration of the narrative affordances and limitations of particular media. By bringing into focus the narrative potential of non-verbal means of expression, transmedial studies by Marie-Laure Ryan, David Herman, Wendy Steiner and Werner Wolf, to mention a few names, have prepared the ground for the tendency which is currently emerging in narrative studies and which I have called in the title of my essay multimodal narratology. Both schools extend the narratological project beyond the verbal realm; however, they differ in their focus. Transmedial narratology assumes that a narrative can be conveyed by means other than language, but it retains a monomedial perspective as it analyses the narrative affordances and limitations of a single medium, be it language, image or even music. Multimodal narratology, in contrast, assumes that the act of storytelling involves the use of more than one semiotic channel and that this multiplicity requires a re-orientation of narrative studies. In her introduction to a recently published collection of essays, staking out the new multimodal territory for narrative studies, Ruth Page writes: "we need to reconfigure narrative theory and analysis in such a way that verbal resources are understood as *only one* of many semiotic elements integrated together in the process of storytelling" (3).

The category of multimodality has been "imported" into narratology from the field of social semiotics, in which it is employed to denote "the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event" (Kress and van Leeuwen 20). As might be expected, a large number of narrative forms are actually multimodal: the examples adduced in the essays collected by Page range

¹ This article is based on research funded by the Polish Ministry of Science and Higher Education, grant no. NN103 225838.

from word/image, utterance/gesture combinations through the opera and TV series to new media narratives. Naturally, it is impossible to discuss all these forms of narrative multimodality in a single essay, so I will just focus on the co-deployment of the verbal and the visual in the narrative genre which is perhaps least expected to display multimodal characteristics, that is print fiction. Its canonical status in classical narratology and allegedly purely verbal nature make it an especially fitting point of reference for a discussion of the multimodal re-orientation of contemporary narratology.

Multimodality of print is readily recognized in multimodal discourse analysis. Anthony Baldry and Paul J. Thibault point out that the basic unit of a printed text, a page, “cannot create a meaning through the use of language alone but relies instead on a combination of several meaning-making resources: linguistic, graphic and spatial at the very least” (58). They go on to observe that the multimodality of a given page is a gradable property, and that it is especially visible in contemporary printed materials: “while all pages are by definition *multimodal*, some are more obviously multimodal than others, combining *traditional* semiotic resources such as language and layout with more ‘modern’ resources such as colour or photography” (58).

These modern manifestations of multimodality appear to have inspired the recent recognition of the multimodal potential of the novel. In his ground-breaking application of multimodal discourse analysis to the novelistic discourse Wolfgang Hallet argues that the integration of various semiotic resources is particularly noticeable in contemporary fiction and proposes that the category of the multimodal novel should be added to narrative poetics as a designation for a new type of novel:

It denotes a type of novel that seems to have emerged visibly over the last twenty years and that is substantially different from the traditional novel which relies totally on the written word in printed form. While still relying to a considerable extent on the traditional language of the novel, multimodal novels incorporate a whole range of non-verbal symbolic representations and non-narrative semiotic modes. (129)

Indeed, a vast majority of novels rely almost exclusively on verbal resources; however, the use of graphic and typographic devices in the novel is far from being an exclusively modern literary phenomenon and has its own history, dating back at least to the 18th century.² Thus, it would transpire that Hallet’s category should be construed as a general designation for a certain type of novel rather than a diachronic label referring only to recently published texts. At the same time, his observation

² One could wonder to what extent Hallet’s conviction that the traditional novel relies solely on words is related to modern editorial practice, 18th- and 19th-century multimodal novels being usually published without the graphic elements they originally contained.

on the popularity of multimodal devices in contemporary fiction ties in with Baldry and Thibault's general remarks on the evolution of the printed page toward heightened multimodality and seems to be confirmed by a number of multimodal novels that have been recently published. At the turn of the 20th and 21st centuries the use of graphic and typographic devices appears to be much more popular than, say, 50 years earlier, the engagement with the materiality of print and the ostentatious employment of non-verbal semiotic resources being observable not only in the literary avant-garde but also in mainstream fiction.³ As these recently published novels exploit the whole spectrum of non-verbal means of expression and use not only the devices available to earlier novelists but also those made possible by modern printing technology, I will draw on examples from works by such contemporary authors as Mark Z. Danielewski, Graham Rawle, Steve Tomasula, Salvador Plascencia, Jonathan Safran Foer and Reif Larsen in my discussion of major premises of multimodal narratology. Furthermore, the theory of multimodality provides only a general framework for Hallet's overview of contemporary multimodal novels; the aim of my essay is to go a step further and to assess the extent to which specific categories of multimodal discourse analysis can be systematically applied to them and thus contribute to the development of a poetics which would recognise the multimodal potential of narrative fiction.

Key categories of multimodal discourse analysis are the mode and the medium, two notoriously slippery terms. In *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, the founding study of multimodal theory, Gunther Kress and Leo van Leeuwen define modes as "semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action" (21). Media are, in turn, "the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the material used;" consequently, "modes can be realised in more than one production medium" (Kress and van Leeuwen 22). Very broadly defined, the mode turns out to be a rather nebulous term, as Kress and van Leeuwen's application of this category is far from being systematic: they simply mention at various points narrative, colour, architecture, image, model, gesture, writing, speech and the speaker's body as examples of semiotic modes (e.g., Kress and van Leeuwen 51). By doing so, they emphasize that what counts as a mode depends on the communicative conventions operating in a given

³ A discussion of why a significant number of contemporary novels use graphic and typographic devices would go far beyond the scope of the present article. I have argued elsewhere that this (re-)turn to the materiality of print, related to its growing marginalisation in contemporary culture, can be construed as an element of what Werner Wolf has called the metareferential turn in contemporary culture: in response to the challenge of other media, especially digital, many contemporary writers self-consciously exploit the potential of the printed novel in a manner allowing it to retain its unique identity in the media system. For a detailed discussion of these issues see my essay "Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction as a Contribution to the Metareferential Turn."

social group. However, this fluidity of the mode can also render this notion completely inoperative, as it would appear that almost anything can theoretically be considered a mode. For instance, Page goes even further than Kress and van Leeuwen and extends the list of modes to include dress, perfume and cuisine (Page 6). The dangers of such multimodal imperialism seem to have been noticed by Kress in his most recent publication, in which he defines the mode as “a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning” and lists “image, writing, layout, gesture, speech, moving image, soundtrack and 3D objects” (79) as examples of semiotic modes used in representation and communication. He then goes on to notice that furniture, clothing and food “have” meaning, but their primary function is not that of representation and communication, and concludes that perhaps they should not be considered modes.

Even more pressing, from the narratological point of view, is the question of why narrative should be included in the same set of categories as colour, architecture or gesture. Strangely enough, this problem is not noticed by Page, who simply follows Kress and van Leeuwen and ascertains that “narrative is only one mode amongst many” (Page 6). If this is so, then the whole project of multimodal narrative analysis which Page advocates is an internally inconsistent enterprise: we cannot assume that the narrative, which itself is a mode, can be a combination of other modes. The narrative would need to be considered as one of many modes which can be integrated in semiotic categories of a higher level, such as genres. Actually, in the lists of possible modes provided by Kress, van Leeuwen and Page, narrative appears to be the odd one out. Image, gesture or speech are semiotic means through which meaning can be articulated and which are materially or physically actualized, whereas narrative is a more abstract category, a genre or perhaps even a supra-genre. Of course, narrative has been variously defined, with most classical definitions assuming its verbal nature. It is only in transmedial narratology that the narrative is explicitly defined as a category transcending the verbal realm. In her project for multimodal narrative analysis, Page does not present her own understanding of this category, apart from claiming that it is one of many semiotic modes, but multimodal narratology, which construes verbal resources as one of many elements used in the act of storytelling, cannot but assume a broad, transmedial definition, applicable to verbal as well as non-verbal aspects of narrative. Such a definition has been proposed, for instance, by Ryan, who defines a narrative as a semiotic artefact able to evoke in the mind of a cognising subject a certain universe, a so-called storyworld, which is populated by individuated existents and which undergoes significant transformations caused by the purposeful actions of these individuals (Ryan 7-9). In her definition of narrative Ryan extends beyond the traditionally verbal realm the standard narratological assumption that the narrative is a dyadic category, a combination of story and discourse. In her understanding of these two terms, story is “a

cognitive construct that concerns certain entities and relations between these entities,” while narrative discourse is “a representation encoded in material signs” (Ryan 7). The modes of multimodal theory need to be located on the level of the narrative discourse; in other words, the story can be conveyed by means of words, images, sounds, gestures or their combinations, which are embodied in the material form of what Kress and van Leeuwen call the medium.

Which modes can be employed in a given multimodal artefact is determined by the medium. Thus, in the case of print narratives, it is the material medium of the printed codex that limits the choice of modes which can be integrated in the narrative discourse. In multimodal theory the framework for a systematic analysis of printed multimodal texts has recently been proposed by John A. Bateman. He introduces the term “multimodal documents” to denote static multimodal artefacts which “combine at least textual, graphical and pictorial information in single composite *layouts*” (Bateman 9) and in which a single page constitutes a basic unit. Bateman notices that the multimodal page can be either construed as a text-centred structure or as a visual entity and argues that only the latter approach allows a systematic decomposition of a page into basic units. In other words, the page needs to be first decomposed visually and only then can we analyse the interactions between verbal and visual components of a given document. Consequently, in Bateman’s model the page as a visual entity is a site of co-operation and integration of four basic semiotic modes: spatial representational resources, text-typographic resources, pictorial representational resources and diagrammatic representational resources (Bateman 106). The first three of Bateman’s categories can be treated as more general equivalents of the three non-verbal modes distinguished by Nina Nørgaard in her analysis of multimodality and literary texts based on the example of Jonathan Safran Foer’s novel *Extremely Loud and Incredibly Close*: layout, typography and photographic images. Nørgaard does not include diagrams in her discussion for the simple reason that there are not any in Foer’s novel and, as might be expected, they do not appear very often in narrative fiction. On the other hand, they play an important role in many types of non-literary documents with which Bateman is concerned.

Naturally, Bateman’s theory of multimodal documents is not automatically applicable to every single novel. He himself places the novel at the non-visually informative extreme of the continuum of visual-textual deployment. This is the result of his conviction that the novel is a purely verbal genre, for which print is merely a transparent medium. However, even novels which supposedly are purely verbal do employ, for instance, typographic resources to signal the beginning of a new chapter, etc. So, just as in the case of printed materials in general, we should rather talk about the continuum of visual-textual deployment in the novel as a genre. On the one hand, the majority of print novels need to be located fairly close to the textual or verbal pole. On the other hand, photo-novels like Marie-Françoise

Plissart's *Droit de regards* demonstrate that novels can employ almost exclusively visual means of expression. Multimodal novels need obviously to be located somewhere between these two extremes. In these novels the semiotic visual resources identified by Bateman and Nørgaard are combined with the verbal component. Thus, we can talk about two basic classes of semiotic modes—the verbal and the visual—which are integrated in the narrative discourse of the multimodal novel. The visual mode can be further sub-divided into layout, typography and images. These categories, used by Nørgaard in her discussion of multimodality, have the virtue of being immediately recognisable, in contrast to Bateman's more technical categories. It should also be noted that multimodal novels, contrary to the documents analysed by Bateman, do not need to combine different modes on every single page. It is rather the novel as book that should be construed as a multimodal semiotic object, in which, for instance, a single page can contain just an image, which is combined with verbal passages on the pages coming before or after it.

Only by locating the modes on the level of narrative discourse and dividing them into two basic groups can we try to develop a systematic poetics of multimodal print narratives and avoid simple listing of elements which might be considered as modes but which actually belong to different aspects of the novel or to different classes of semiotic resources. In his pioneering essay on multimodal novels Hallet, for instance, merely offers a list of seven modes and media that may occur in them: they are verbal narrative discourse, photographs, graphics, documents, works of art and physical objects, formal language and typography. Even though he refers to Kress and van Leeuwen's differentiation between media and modes, he seems to consider them as categories of the same type and does not even try to group what he considers modes and media into some classes of higher order or distinguish between elements belonging to different levels of narrative. Hallet justifies, for example, the inclusion of documents as one of the modes observable in contemporary novels by pointing out that "literary characters in multimodal novels are occupied (if not obsessed) with documentation, mostly through photographs or film (e.g., in Danielewski's *House of Leaves*)" (136). Indeed, the film, entitled *The Navidson Record*, is the central element in Danielewski's novel. Equally important are various typographic devices, which I will discuss in more detail below. The only problem is that the reader obviously does not have direct access to the film which was supposedly made by a fictional character and which belongs to the level of the story: he/she can only learn about it from verbal, ekphrastic descriptions provided by the narrator. The film does constitute an important point of reference in Danielewski's novel, but it is not a mode employed in it. By contrast, typography is a semiotic resource which is very skilfully exploited by Danielewski in his representation of the film-maker's story and which is directly accessible to the reader. It can thus be considered as one of the modes by means of which the story of *House of Leaves* is conveyed, in other words an element of the narrative discourse.

Actually, Hallet's examples of modes and media integrated in a multimodal novel could fairly easily be divided into the two general groups of the verbal and the visual modes. The former would include verbal narrative discourse, formal language and documents which are incorporated into the verbal narrative discourse by way of quotation. The latter would comprise graphics, pseudo-facsimiles of documents, typography and photographs, including photographs of works of art and physical objects, which Hallet himself admits can only be incorporated in this form in the novel and which should not perhaps constitute a separate visual mode at all.

Obviously, the main objective of multimodal narratology is not simply to identify various modes operating on the level of the narrative discourse, but to analyse how they contribute to the representation of the storyworld. Especially important is the question of the representational potential of the combinations of different modes. Bateman emphasizes that the basic assumption of multimodal analysis is that "combinations of elements are meaningful" (143) and proposes that the relations arising between different parts of a multimodal document, whether verbal or visual, should be analysed in terms derived from Rhetorical Structure Theory, a linguistic theory developed mainly by William Mann and Sandra Thompson. He does demonstrate that such relations as Background, Elaboration, Contrast or Identification, to mention a few examples from his long list of about 30 possible rhetorical relations, can be applied to the non-literary multimodal documents he discusses. However, as might be expected, these categories have only limited applicability in the analysis of multimodal novels, the aim of which should rather be to relate three basic visual modes—typography, layout and images—to the elements traditionally recognised in narratological studies, such as narration, characters or events. In the case of multimodal novels rhetorical relations are just one group of meaning-generating structures, not least because the narrative is not a rhetorical structure proper.

The most striking property of contemporary multimodal novels is that visual elements are frequently a fully integrated element of narration. Consider the use of images. Usually, illustrations are an element of the text which is beyond the narrator's control: they are added by the author and/or graphic designer to reinforce visually what is otherwise described in the narrative content. By contrast, in contemporary multimodal novels they often belong to the narrator's discourse. For instance, the homodiegetic narration of Mark Haddon's novel *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* is punctuated with the phrase, "it looked like this" (35), which signals transition to an image (see Fig. 1). Reif Larsen's *The Selected Works of T. S. Spivet* employs, in turn, the device of the callout, typical of such non-literary multimodal documents as guidebooks or textbooks, to relate graphic elements to the verbal component of the narrative discourse. Thus, on page 6 of this novel the narrator's discussion of the continental divide is accompanied by an arrow pointing to an appropriate diagram.

Naturally, the relationship between the verbal and the visual elements is frequently merely implied. Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* contains a number of black-and-white photographic images, which are neither directly referred to in the verbal sections nor captioned. The text only implies that many of the images are photographs that Oskar Schell, the narrator-protagonist of the novel, has taken himself or has found on the Internet and included in his scrapbook. For instance, when Oskar narrates how he tried to fight insomnia by flipping through his scrapbook, the next few pages contain just images, presumably coming from this very scrapbook.

It is on the level of this multimodal narration that Bateman's rhetorical relations can be observed between visual elements and the verbal text in whose vicinity they appear. Thus, in the first example we can probably talk about the image as Elaboration of the sentence saying, "The card had pictures of cars on the front" (Haddon 35); in Larsen's novel the diagram is a visual Restatement of the verbal description of the continental divide; finally, the example of Foer's novel seems to illustrate the relation of Sequence. Of course, in the case of many novels the use of images does not correspond to the rhetorical categories described by Bateman. The documents that he analyses seek, at least in theory, to be immediately accessible and easily interpretable. Multimodal novels, in contrast, often intentionally alienate the reader. Steve Tomasula's *VAS* contains a staggering variety of graphic elements, ranging from simple black-and-white illustrations, through pedigree trees and chromosome maps to dense collages, in which words and images are inextricably interwoven (see Fig. 2). All the apparently randomly collected visual bits and pieces appearing in *VAS* are related to its major thematic concern, self-consciously introduced in the novel thus: "He could see what was happening, this transubstantiation of being his body into having his body" (Tomasula 315). However, they do not directly refer to the content of the verbal component, but rather explore, in their own terms, so to speak, the expanding ramifications of recent developments in biotechnology and medicine through numerous parallels, contrasts and interrelations, which could not be easily described in the terms proposed by Bateman, not least because they seem to interact with each other not only on the level of a single page or page spread but also throughout the book.

Furthermore, the identification of rhetorical relations is just the first step in the narratological analysis of multimodal novels. The incorporation of images into the narrative discourse has a number of other consequences for our understanding of how a storyworld can be represented in print fiction. First of all, the novels mentioned above demonstrate that the category of the narrator needs to be re-defined. As Hallet points out, in the case of multimodal novels he/she should be construed as a narrator-presenter, who employs a variety of semiotic modes to create the story (150). Obviously, the characteristics of the narrator-presenter are equally determined by the words and images that he/she

uses to convey his/her story. In the case of first-person narration, employed in Haddon's, Larsen's and Foer's novels, the combination of words and images thus represents the narrator's mode of thinking and his equal reliance on visualisation and verbalisation.

Furthermore, images can be employed, as might be expected, to contextualise the story and construct a storyworld. Thus, in Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*, a number of images seem to depict the locations in which the events take place. More importantly perhaps, the combination of words and images can "represent a whole culture, along with its many practices" (Hallet 145), as happens in *VAS*, for instance. As already mentioned, all the elements of this novel are combined to represent a certain ideological environment in which Tomasula locates the protagonists of his story.

Two other visual modes, typography and layout, can also perform a number of narrative functions. Alterations in font are usually employed to signal the change in the narrative voice or level. For instance, in Danielewski's *House of Leaves* the typeface, frequently in combination with the spatial organisation of the page, indicates which of the two major narrators a given passage should be attributed to. Manipulation of the typeface is pushed to the extreme in Graham Rawle's *Woman's World*. The whole book, which is constructed from cut-out phrases and images, uses a huge variety of fonts and looks like a 437-page-long ransom note (see Fig. 3). The choice of women's magazines as the source of the raw material ties in with the thematic concerns of the novel. Its narrator and main protagonist is a transvestite, Roy Little, or rather Norma Fontaine, as he/she prefers to call him/herself. The novel is narrated by Norma, and she consistently refers to Roy in the third-person, claiming that he is her brother. Norma's numerous references to women's magazines, *Woman's Own* being apparently her favourite, indicate that on the level of the presented world her knowledge of a woman's world, derived from these magazines, determines how she perceives the world and what language she uses. The collage-like graphic design is thus the key element of characterization as it represents the sources on the basis of which the character of Norma is projected by Roy and created by Rawle, his creative use of typography going far beyond the categories proposed by Bateman in his analysis of multimodal documents.

By the same token, the layout, probably the visual mode most frequently used in contemporary novels, cannot be easily described in standard terms of either classical narratology or multimodal theory. It is rather the theory of iconicity—that is, the motivated relationship between signifier and signified (see, e. g., Fischer and Nänny)—that should be employed in the analysis of this mode, as in the majority of cases the material configuration of graphic signifiers imitates and comments on the meaning they are merely supposed to convey. For instance, in Danielewski's *House of Leaves*, the

text describing the character pushing through a narrower and narrower corridor takes the form of a diminishing rectangle ‘squeezed,’ as it were, into the middle of the page. In a similar vein, on page 281 of Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close* the lines are crunched closer and closer together to express the weight of the character’s emotions. In Salvador Plascencia’s *The People of Paper* the page layout is, in turn, employed to signal the way in which the plot develops. Its major storyline is the metaleptic war which Federico de la Fe—who comes to realize that he is a fictional character—wages against the author, known to the characters as Saturn. Not only do the characters turn against the author but they also appear to be paradoxically capable of shaping the typography of his novel. Federico de la Fe’s stratagem of “crowding into the page, pushing and trying to press Saturn further and further to the margin” (Plascencia 208) finds its reflection in the sequence of pages containing multiple paragraphs oriented both horizontally and vertically, with Saturn’s sections getting smaller and smaller on left-hand pages and being absent on right-hand ones. Of course, in all these cases the visual organization of the text reinforces the meaning already conveyed or just implied by verbal means, which would suggest that Bateman’s list of rhetorical relations should perhaps be extended to contain the category of Recursive Reinforcement in the case of multimodal fiction. By using the adjective “recursive” I want to point out that it denotes the relation between the verbal elements and their spatial organization rather than two discrete elements of the page.

As can be seen, theories of multimodality can provide only a general theoretical framework for the analysis of interactions between the verbal and the visual in multimodal fiction, which needs to be explored on its own terms, so to speak. On the one hand, the medium of print limits the range of modes available to the novelist to static visual elements and verbal resources only. On the other hand, typography, layout and images can be employed to represent virtually any element of a storyworld and more research is needed to systematise their narrative functions. Hopefully, by moving into the multimodal direction narratology will provide further tools whereby the visual/verbal interactions in narrative fiction can be analysed and thus contribute to the development of word/image theory in the 21st century.

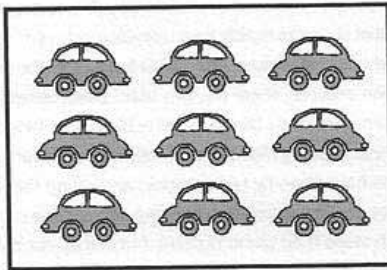
Grzegorz Maziarczyk is Assistant Professor at the Institute of English Studies at John Paul II Catholic University of Lublin. He is the author of *The Narratee in Contemporary British Fiction* and has published articles on such topics as narrative communication, iconicity and self-reference, and on such writers as Martin Amis, J. M. Coetzee and Kazuo Ishiguro. He is currently working on typographic experiments in contemporary English-language fiction.

53

Mother died two weeks later.

I had not been into hospital to see her but Father had taken in lots of food from Marks and Spencer's. He said that she had been looking OK and seemed to be getting better. She had sent me lots of love and had my Get Well card on the table beside her bed. Father said that she liked it very much.

The card had pictures of cars on the front. It looked like this.



I did it with Mrs Peters at school who does art, and it was a lino cut, which is when you draw a picture on a piece of lino and Mrs Peters cuts round the picture with a Stanley knife and then you put ink on the lino and press it onto the paper, which is why all the cars looked the same because I did one car and pressed it onto the paper 9 times. And it was Mrs Peters' idea to do lots of cars, which I liked. And I coloured all the cars in with red paint to make it a **Super Super Good Day** for Mother.

Fig. 1 Page 35 of *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* by Mark Haddon.

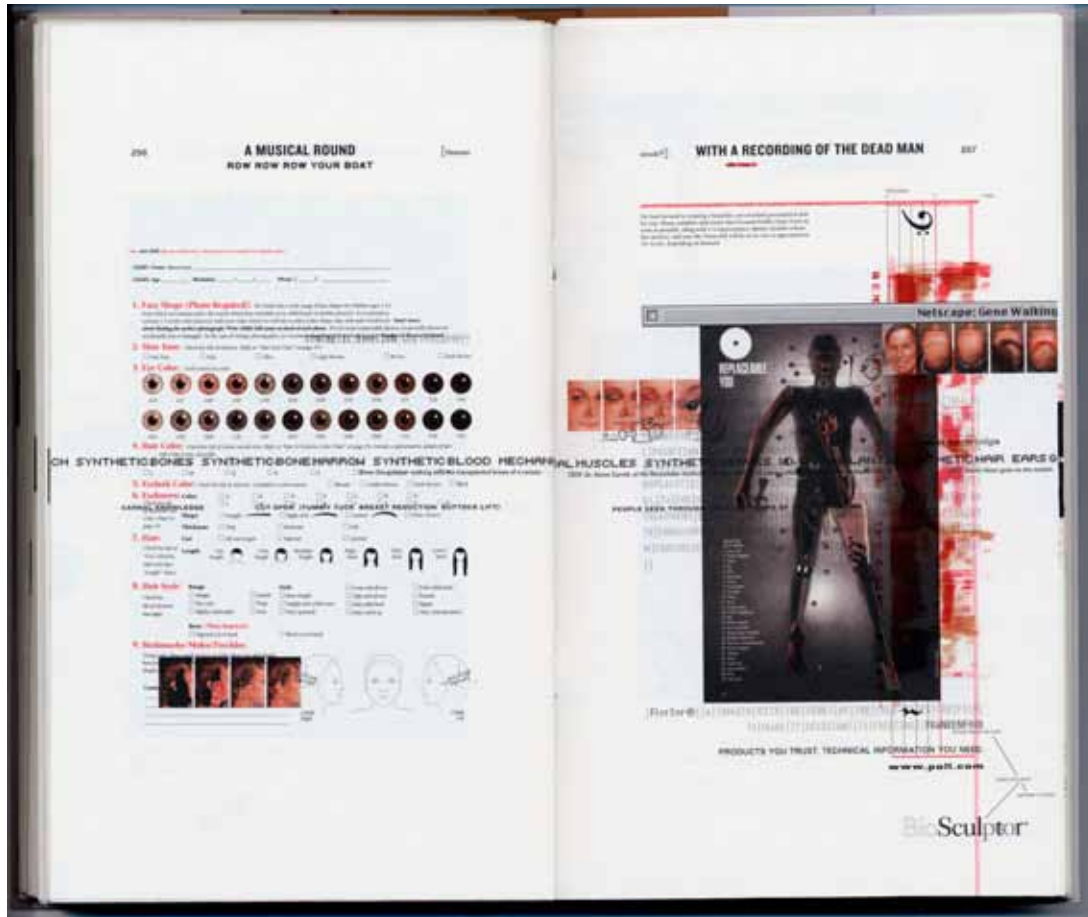


Fig. 2 Pages 256-57 of *VAS: An Opera in Flatland* by Steve Tomasula.

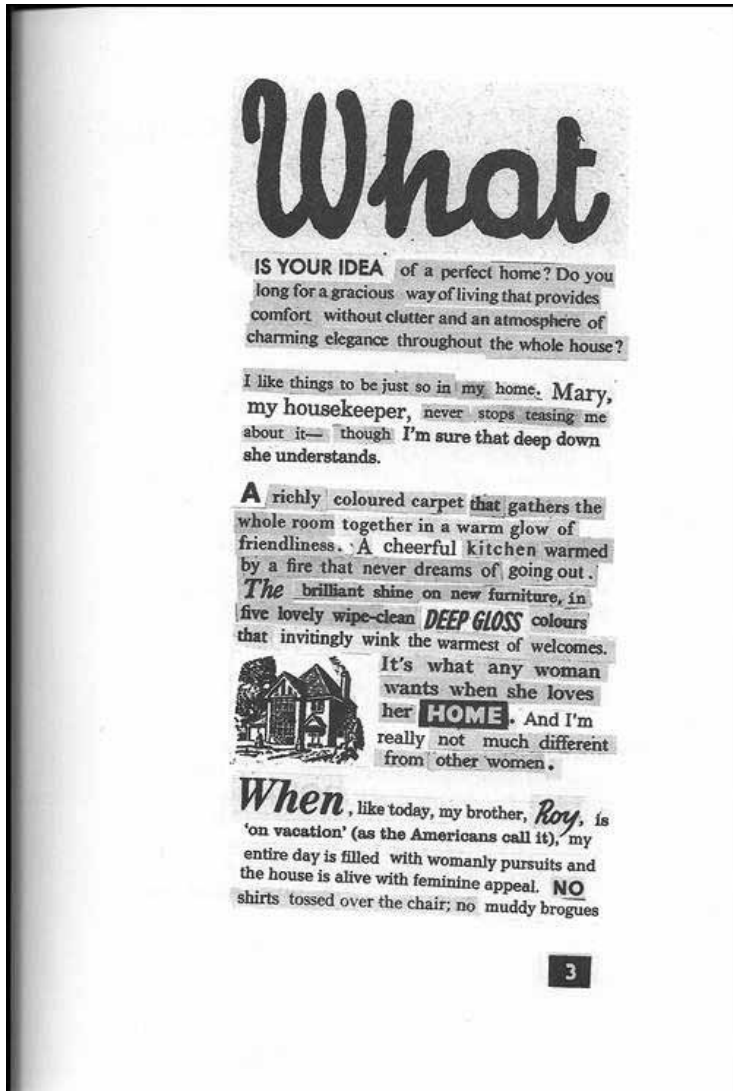


Fig. 3 Page 3 of *Woman's World* by Graham Rawle.

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Page 35 of *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* by Mark Haddon.
Fig. 2 Pages 256-57 of *VAS: An Opera in Flatland* by Steve Tomasula.
Fig. 3 Page 3 of *Woman's World* by Graham Rawle.

WORKS CITED

- BATEMAN, John A. *Multimodality and Genre: A Foundation for Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.
- BALDRY, Anthony and Paul J. THIBAUT. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. 2006. London, Oakville: Equinox, 2010.
- DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon, 2000.
- FISCHER, Olga and Max NÄNNY. "Introduction: Iconicity and Nature." *European Journal of English Studies* 5.1 (2001): 3-16.
- FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. 2005. Boston: Mariner Books, 2006.
- HADDON, Mark. *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*. 2003. London: Vintage 2004.
- HALLET, Wolfgang. "The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Discourse." *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen and Roy Sommer. Narratologia 20. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009.
- KRESS, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London and New York: Routledge, 2010.
- KRESS, Gunther and Theo van LEEUWEN. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Education, 2001.
- LARSEN, Reif. *The Selected Works of T. S. Spivet*. New York: The Penguin Press, 2009.
- MANN, William and Sandra THOMPSON. "Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization." *Text* 8.3 (1988): 243–281.
- MAZIARCZYK, Grzegorz. "Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction as a Contribution to the Metareferential Turn." *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, and Attempts at Explanation*. Ed. Werner Wolf. Amsterdam, New York: Rodopi, forthcoming.
- NØRGAARD, Nina. "Multimodality and the Literary Text: Making Sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*." *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Ed. Ruth Page. New York and London: Routledge, 2010. 115-126.
- PAGE, Ruth, ed. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. New York and London: Routledge, 2010.
- PLASCENCIA, Salvador. *The People of Paper*. 2005. Orlando: Harcourt, 2006.
- PLISSART, Marie-François. *Droit de regards*. Paris: Minuit, 1985.
- RAWLE, Graham. *Woman's World*. 2005. London: Atlantic Books, 2006.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Electronic Mediations, vol. 17. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006.
- TOMASULA, Steve. *VAS: An Opera in Flatland*. 2002. Art design, Stephen Farrell. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

VERS UNE NOUVELLE ICONOGRAPHIE DE LA CULTURE POSTMODERNE

Laurence Petit

Université Paul Valéry-Montpellier 3

“Nothing since the invention of Photography has had a greater impact on artistic practice than the emergence of digital technology,” declared the curator Lawrence Rinder in the catalogue to “BitStreams,” an exhibition of American digital art held at the Whitney Museum in 2001. [...] Indeed, it can be argued that the new digital media have brought into sight the kind of universal language of which the avant-garde once dreamed, a language based on the fusion of words and images into a sign system that one enthusiast has called ‘iconographics’.

Simon Morley, “Epilogue: Hypertexts and Future Words”¹

Dans les toutes dernières lignes de son livre *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, Simon Morley voit dans l’avènement de la technologie digitale la révolution qui va mettre fin à l’écrit dans la culture occidentale post-Renaissance et permettre la fusion du texte et de l’image en un « langage iconographique » universel. Cette révolution technologique est comparée en magnitude à une autre révolution, antérieure, qui avait amené un autre type de langage iconographique, « l’écriture de la lumière » ou « photo-graphie », au milieu du XIXème siècle. Si Morley choisit la photographie comme point de départ de sa fascinante étude diachronique « de la façon dont les mots ont été utilisés dans l’art moderne des Impressionnistes à nos jours », c’est parce que la photographie ne se contente pas d’annoncer un monde fait d’images. Elle participe également, à travers le développement rapide des publicités et des médias de masse, à l’avènement de ce que Morley appelle un nouveau « paysage de mots », dans lequel l’écrit « parcourt sans entraves le champ visuel vertical, sur les murs, les vitrines, les panneaux publicitaires, les colonnes publicitaires, les panneaux de signalisation, les véhicules de la circulation et même les individus », transformant la ville en un « fabuleux spectacle », une « cacophonie

¹ Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2003. 203.

visuelle de mots et d'images »². La photographie n'est donc pas seulement une forme d'écriture, comme le suggère son étymologie ; elle est également source d'écriture. En tant que telle, la nouvelle « littératie »³ visuelle qu'elle engendre, c'est-à-dire cette capacité de créer et de communiquer du sens, est aussi à entendre au sens littéral comme « marquée par les lettres », c'est-à-dire liée au « monde des lettres » ou de la « littérature », au sens le plus large ou le plus strict. D'où le commentaire suivant de Marsha Bryant, qui figure dans l'introduction de son livre *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature* :

Literature and photography have been crossing each other's representational borders ever since Edgar Poe acclaimed the invention of the daguerreotype in his essay of 1840. Their imbrications occur even in the language we use – from the etymology of the word *photography* (writing with light) to the current term *visual literacy*. (Bryant 11)

La pertinence de la photographie comme facteur de « littératie » visuelle est particulièrement intéressante dans le contexte de ce que W.J.T. Mitchell appelle « le tournant pictural », cette prolifération d'images qui caractérise la deuxième moitié du XX^e siècle, annonçant la fin de la domination traditionnelle du mot sur l'image. Si, en effet, le début du XXI^e siècle marque le triomphe d'une « culture visuelle » et, comme l'affirme Morley, une « remise en cause fondamentale du pouvoir du langage »⁴, que devons-nous penser du nombre croissant de textes qui combinent mots et images, ou plus spécifiquement mots et photographies ? Comment devons-nous « lire » — ou peut-être plutôt « voir » — ces textes ? Que nous disent-ils de la « littératie » verbale et visuelle de la première décennie du XXI^e siècle ? Ou bien peut-être encore, qu'est-ce que cette nouvelle forme d'« iconographie », combinant des modes d'expression visuel et verbal, nous dit justement du XXI^e siècle ?

Trois ouvrages récents, l'un canadien, l'autre anglais, et le troisième américain, *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions* (2000), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* (2003), et *Photography and Writing in*

² a new “word-scape” in which written words “roam uncontrollably within the vertical visual field – on walls, shopfronts, billboards, advertising pillars, street signs, passing vehicles, even people,” turning the city into a “fabulous spectacle,” a “visual cacophony of word and image” (Morley 19).

³ Selon l'Organisation de Coopération et de Développement Économiques (OCDE), la littératie est « l'aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante, à la maison, au travail et dans la collectivité en vue d'atteindre des buts personnels et d'étendre ses connaissances et ses capacités. » (dans le rapport publié le 14 juin 2000 : “La littératie à l'ère de l'information”, OCDE)

⁴ a “fundamental undermining of faith in the power of language” (Morley 205)

Latin America: Double Exposures (2006) — tous publiés depuis le début du nouveau siècle — nous proposent une exploration temporelle et spatiale des relations entre photographie et écriture en Europe et dans les différentes Amériques depuis les années 1840, époque à laquelle fut inventée la photographie, jusqu'à nos jours. Ce faisant, ces ouvrages ne nous offrent pas seulement un large panorama des multiples combinaisons de mots et de photographies que l'on peut trouver dans les textes littéraires et non-littéraires. Ils soulignent également le tournant majeur qui s'est opéré dans l'approche critique de la photographie depuis la révolution sémiotique des années 1980, en réponse à ce qu'Alex Hughes et Andrea Noble dans leur ouvrage *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* considèrent comme une « curieuse forme de stase »⁵ de la théorie de la photographie depuis l'ouvrage séminal de Victor Burgin, *Thinking Photography*, en 1982. Ce que tous ces auteurs semblent avoir en commun, c'est le désir de dépasser l'approche sémiotique centrée sur la textualité et la réception de la photographie — la photographie comme « texte » capable d'être lu et verbalisé — afin de promouvoir à la place une approche socio-culturelle réhabilitant les notions de lieu géographique, d'auteur, d'identité, de spécificité culturelle et de mémoire comme étant au cœur même de la production tant des textes que des images. Ce qui ressort de ce débat, c'est un discours sur l'interaction entre les photographies et les textes qui est à la fois « global » en termes de champ théorique et de lectorat, et « local » dans ses spécificités « nationales », comme en témoignent clairement les deux ouvrages *PhotoGraphic Encounters* et *Photography and Writing in Latin America*, centrés respectivement sur le Canada et l'Amérique latine. Dans un contexte postcolonial où s'imposent la contestation des hégémonies et l'affirmation de « voix » spécifiques, la photographie, traditionnellement vue comme le parent pauvre du mot tout-puissant, mais aussi comme un instrument ambivalent de pouvoir et de résistance, devient, pour les écrivains et les artistes, le médium parfait pour exprimer des préoccupations personnelles, nationales et globales.

Il est intéressant d'analyser ce glissement théorique dans la façon d'appréhender les photographies et les textes en comparant dans un premier temps *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* de Simon Morley, et *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* de Alex Hughes and Andrea Noble. Que les deux ouvrages aient été publiés la même année, en 2003, qu'ils couvrent la même période — du XIX^{ème} siècle à nos jours —, et qu'ils étudient tous deux les interactions entre texte et image — l'inclusion de mots écrits dans les arts visuels, dans le cas de Morley, et les intersections entre photographies et récits, dans le cas de Hughes et Noble —, suffirait déjà à rendre légitime toute étude comparative de ces deux textes. Ce qui rend la juxtaposition de ces deux ouvrages particulièrement fascinante, néanmoins, c'est la façon dont le discours de Morley sur la

⁵ “curious kind of stasis” (Hughes and Noble, footnote 5, 16)

nature changeante de l'avant-garde avec le temps dans sa dépendance croissante des mots trouve des échos dans la nature et la fonction tout aussi changeantes et subversives des photographies dans les récits, ou en tant que récits, pendant la même période.

La thèse de Morley est la suivante : l'histoire de l'art moderne est caractérisée par ce qu'il qualifie, pour reprendre les termes du philosophe Richard Rorty, de « tournant linguistique »⁶, marqué par la pénétration croissante de l'écrit dans les arts visuels, mais ce « tournant linguistique » s'accompagne dans le même temps d'un doute sur la capacité du langage à refléter la réalité, ce qui a pour effet de déplacer le centre d'intérêt du sens du mot à sa « textualité » physique, en d'autres termes à sa matérialité visuelle en tant que marque graphique :

In a culture that has been dominated by the segregation of word from image, by the devaluing of the image as a source of information, and in which the use of verbal language is often characterized by harsh and anonymous regiments of printed letters held within the constraining structure of the folio book, artists have mixed up words and images, infusing text with vibrant colours, confusing customary relationships. They have re-introduced the sign-making spaces of the tablet, the scroll and the manuscript, which demand very different kinds of writing and reading action and different modes of visual scanning. To a far greater extent than at any time since the invention of printing artists now emphasize the *textuality* of writing itself, that is, of writing as a visible form functioning within a specific space, rather than merely the transparent vessel for speech and the preservation of memories. This foregrounding of textuality resists the inclination to read words for their linguistic meaning, and instead makes us prone to experience them both as spatial figures and as forms with their own intrinsic history – the history carried in typography. (Morley 205)

D'où l'évolution de l'art « perceptuel » à l'impressionnisme, qui privilégie les perceptions pures et les impressions instantanées, puis à « l'art conceptuel » des années 1970, période pendant laquelle « il

⁶ Jusqu'à ce que cette notion soit contestée par W.T.J. Mitchell, le « tournant linguistique », selon Richard Rorty, correspondait au stade final de l'histoire de la philosophie, stade qui se caractérisait par l'avènement et la prédominance de la linguistique, puis de la sémiotique, dans les sciences humaines. Voir à ce sujet Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). Lorsqu'en 1994, W.T.J. Mitchell forge à son tour l'expression « le tournant pictural » dans son ouvrage *Picture Theory*, pour décrire la pensée moderne dans la seconde moitié du XXème siècle, il essaie de rendre compte de ce qu'il perçoit comme un nouveau tournant dans l'histoire de la philosophie, introduisant l'image, et plus généralement, le visuel, comme nouveau paradigme. Voir W.T.J. Mitchell, "The Pictorial Turn" in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1994), 15.

devient possible de parler non seulement des mots *dans* l'art, mais des mots *comme* art »⁷. Toutefois, ce que montre cette évolution, ce sont les efforts que font les artistes modernes pour retrouver « une intimité entre le mot et l'image qui n'existait plus depuis le Moyen Âge »⁸, ou peut-être même depuis les pictogrammes pré-alphabétiques. La numérisation, conclut Morley, marquerait peut-être enfin la fusion tant recherchée entre le mot et l'image : « En effet, la vision qu'avait Richard Wagner au milieu du XIX^e siècle d'une 'œuvre d'art totale' semble désormais envisageable à court terme »⁹.

L'histoire de la photographie au croisement de l'histoire des mots et des images connaît une évolution semblable depuis ce que Morley appelle le « trans-medial » – par lequel un medium est dans un rapport de nature hiérarchique avec un autre medium (l'image étant subordonnée au texte et vice-versa) – jusqu'à « l'inter-médial », « où la distinction entre texte et image n'opère plus, produisant une forme hybride »¹⁰. Si, pendant très longtemps, les photographies ont été maintenues dans la position subalterne de simples illustrations ou de documents à valeur de témoignage par rapport à l'écrit, une tendance allant dans le sens d'une intermédialité croissante entre photographies et mots se fait sentir dans l'art, la fiction, l'autobiographie, le cinéma, l'histoire, et l'étude des médias, comme en attestent les nombreux exemples que fournissent Hughes et Noble dans leur ouvrage *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Ce que révèlent ces collaborations, c'est la force subversive des photographies, dont la présence (ou, à l'inverse, l'absence volontaire) dans un texte, loin d'être un gage de véracité, d'immédiateté, et d'authenticité du fait de l'indexicalité des photographies (une photographie, dit Barthes, est une « trace du réel »), contribue au contraire à déstabiliser le récit, à en interroger la sincérité, et à en souligner le côté construit et médiatisé. C'est précisément ce qui est en jeu dans *L'Image fantôme*, d'Hervé Guibert, « autobiographie photographique » dans laquelle la photographie, comme l'affirme Alex Hughes, est « un artefact offrant une trace du référent spectrale et ténébreuse, une empreinte qui n'en est en aucun cas une représentation fidèle »¹¹. On attend donc du lecteur/spectateur postmoderne confronté à ces récits intermédiaires éminemment trompeurs de faire preuve, comme le souligne Johnnie Gratton dans son étude de l'ouvrage *Histoires vraies*, de

⁷ “it became possible to speak not simply of words *in* art, but of words *as* art” (Morley 139)

⁸ “an intimacy between word and image not seen since the Middle Ages” (Morley 23)

⁹ “Indeed, Richard Wagner’s mid-nineteenth-century vision of the ‘total work of art’ now seems to be within reach” (Morley 207).

¹⁰ “where the distinction between word and image breaks down, and a hybrid form is produced” (Morley 12).

¹¹ “an artifact that offers a shadowy, spectral trace of the referent: an imprint that is in no way a faithful representation” (Hughes and Noble 176).

l'artiste française Sophie Calle, d'un « scepticisme bien légitime quant à la capacité de la représentation photographique et autobiographique à saisir quoi que ce soit d'aussi irréfutable que la 'vérité', voire 'une' vérité, du sujet représenté »¹². Les photographies et les mots fonctionnent ainsi ensemble, ou les uns contre les autres, afin de produire du sens et de le masquer dans des formes d'art hybride invitant la pleine participation du lecteur/spectateur attentif sur un mode interactif.

Nous observons donc un parallèle intéressant entre la façon dont les mots sont utilisés de manière de plus en plus subversive dans l'art moderne par les différents mouvements d'avant-garde (tous ces « -ismes » que Morley décrit fidèlement, impressionisme, symbolisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, constructivisme, surréalisme, gesturalisme, conceptualisme, et postmodernisme), et la façon dont les photographies, réelles ou fictives, sont incorporées dans les textes de fiction ou de non-fiction à des fins transgressives semblables. Cependant, le rapprochement entre l'ouvrage de Morley et celui de Hughes et Noble nous montre que la photographie partage avec l'avant-garde bien plus que la capacité de subvertir ou de questionner le pouvoir du langage, ainsi que d'impliquer la participation du spectateur dans la genèse de l'œuvre. Tout comme les expérimentations de l'avant-garde, la photographie implique et encourage un glissement dans l'équilibre des pouvoirs de la culture des élites à la culture de masse, de l'exclusif au démocratique, de la sphère publique à la sphère privée, du domaine intellectuel au domaine corporel. En tant que technique et forme d'art pouvant être à la fois élitiste et populaire — Bourdieu la qualifie « d'art moyen » — la photographie incarne le « démocratique » ou encore, comme le dit Morley, le « demotic »¹³, représentant par là-même l'authentique, le personnel, le vernaculaire. Nous avons donc un paradoxe par lequel une photographie peut révéler la disjonction fondamentale entre un corps et son image photographique tout en établissant une relation étroite de nature indicielle avec ce même corps du fait de la « nature irrévocablement référentielle » de la photographie et de son « lien matériel inextricable à la réalité »¹⁴, pour reprendre les expressions de Hughes et Noble dans *Phototextualities*. C'est ainsi que de la même façon que l'histoire de l'avant-garde semble osciller entre deux extrêmes — d'un côté le désir d'atteindre une dématérialisation totale, un anonymat complet, et une pure médiation (comme le montrent les reproductions infinies du Pop Art ou l'accent mis sur les idées par l'art conceptuel), et, de l'autre, un désir récurrent pour le gestuel, le somatique, le primitif (à la manière du surréalisme ou de l'action-painting) —, l'histoire de la photographie est marquée par

¹² “healthy skepticism about the capacity of photographic and autobiographical representation to pin down anything as definitive as ‘the’ truth, or even ‘a’ truth, of the represented subject” (Hughes and Noble 184).

¹³ the “demotic” (Morley 110)

¹⁴ the photograph’s “unassailably referential nature,” its “inextricable, material link to reality” (Hughes and Noble 4)

une tension entre ce que Hughes et Noble appellent « la nature culturellement fabriquée de l’artefact photographique » et son « indicialité fondamentale »¹⁵.

Et pourtant, c’est précisément cette tension qui a permis le tournant socio-culturel récemment pris, semble-t-il, par la critique photographique. Tout en reconnaissant constamment ce qu’ils doivent à la sémiotique et à ses pères fondateurs — Barthes, Sontag, Burgin, et Berger, pour n’en citer que quelques uns —, les auteurs de *Phototextualities*, *PhotoGraphic Encounters* et de *Photography and Writing in Latin America* semblent tous explorer d’un point de vue différent cette relation paradoxale entre la photographie et son référent. Ce qui compte, ce n’est plus la textualité de la photographie ou la nature ontologique du lien qui l’unit physiquement à son référent, mais les conditions de production de la photographie, c’est-à-dire les contextes géographique, temporel et politique, les circonstances présidant à la prise de la photographie, la subjectivité et la spécificité culturelle du photographe comme de l’individu photographié, et enfin la charge émotionnelle ou affect à l’œuvre dans cet acte photographique particulier. La photographie n’est donc pas seulement envisagée comme une construction narrative, mais comme une entité textuelle ancrée dans un « lieu géographique, culturel, historique, physique, et personnel », comme le soulignent Hughes et Noble dans *Phototextualities*¹⁶. C’est pourquoi une telle approche, contextualisée, s’intéresse aux récits photographiques « liés aux lieux et aux réponses viscérales »¹⁷, tels que les autobiographies, les albums de famille, les essais photographiques, les romans-photos publiés dans les magazines, les documentaires, les travelogues, et les montages multi-médias, qui favorisent des débats sur la mémoire, l’identité, le lieu et l’affect, et « s’opposent ainsi au primat de l’intellect sur l’émotion, de l’esprit sur le corps »¹⁸. *Phototextualities* se divise ainsi en chapitres qui examinent les intersections entre, d’un côté, les récits-photos et la mémoire, à la fois collective et individuelle, sous la forme de témoignages, de commémorations, de documentaires et de journaux intimes, et, de l’autre, les récits-photos et l’identité, s’attaquant aux problèmes de différences sexuelles et raciales, ainsi qu’aux représentations familiales dans les « auto-fictions » et les albums de famille.

Toutefois, ce qui est peut-être le plus frappant lorsque l’on met en regard ces trois ouvrages, c’est de voir à quel point cette primauté de l’affect et de l’intime que décèlent les critiques dans ces

¹⁵ “the culturally fabricated nature of the photographic artifact” and its “fundamental indexicality” (Hughes and Noble)

¹⁶ in a “geographic, cultural, historical, physical, and personal place” (Hughes and Noble 6)

¹⁷ “related to visceral response and to place” (Hughes and Noble 6)

¹⁸ “work against the consecrated primacy of intellect over emotion, of mind over body” (Hughes and Noble 6)

récits-photos est liée à notre environnement postcolonial et multiculturel. Tout fonctionne comme si la photographie, longtemps considérée comme un art mineur subordonné à l'écrit, était devenue l'emblème de toutes sortes d'oppressions et de répressions de nature historique, politique, culturelle, sociale et sexuelle. En tant que telle, sa présence dans un texte devient le support de multiples stratégies visant à présenter, critiquer et attaquer cette domination. Ce phénomène est particulièrement frappant dans *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures* et *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions*, deux ouvrages qui analysent les interactions entre textes écrits et photographies dans deux pays ou groupes de pays — l'Amérique latine et le Canada respectivement — qui ont été, et sont toujours, profondément touchés par des formes d'impérialisme et d'hégémonie. C'est pourquoi les récits hybrides que présentent ces deux ouvrages peuvent être considérés comme des phénomènes culturels illustrant le combat que mènent ces pays afin d'affirmer leur identité propre et de se positionner vis-à-vis de l'ancien colonisateur, l'Europe, et du voisin immédiat impérialiste, les États-Unis. Ces négociations nationales, historiques, et culturelles sont aussi, au niveau esthétique, le reflet d'un autre combat, celui qui oppose l'art élitiste, traditionnellement vu comme importé d'Europe, et la culture populaire de masse, communément associée aux États-Unis.

Photography and Writing in Latin America: Double Exposures, présentés par les deux directeurs d'édition, Schwartz et Tierney-Tello, comme « le premier ouvrage à documenter l'intense collaboration entre écrivains et photographes en Amérique latine de la révolution mexicaine tout au long du vingtième siècle »¹⁹, explore la spécificité historique, régionale, et culturelle de l'Amérique latine dans la relation qu'elle entretient avec les récits hybrides visuels et verbaux qui l'ont façonnée depuis l'époque de la conquête espagnole. Parmi ces textes intermédiaires, les récits-photos revêtent une importance particulière en raison de l'ubiquité et de la versatilité de la photographie en Amérique latine à la fois comme outil de domination, de surveillance, et d'oppression aux mains des colonisateurs, et comme outil de résistance, de contestation, et de dénonciation aux mains des colonisés. La photographie est donc l'expression de préoccupations ethnographiques et de préoccupations culturelles qui expliquent sa valeur fondamentale de documentaire et de témoignage. Schwartz et Tierney-Tello formulent cette idée de la façon suivante : « Transformée en médium à forte capacité idéologique, la photographie projette le désir d'altérité ressenti par les autres pays, fixe sur l'objectif les combats liés à l'indépendance et à la révolution politiques, et enregistre la progression vers l'autonomie culturelle »²⁰.

¹⁹ “the first book to document the extensive collaboration between writers and photographers in Latin America from the Mexican Revolution through the twentieth century” (Schwartz and Tierney-Tello 1)

²⁰ “Transformed into a medium with potent ideological capacities, photography projects the desire for otherness

La spécificité documentaire de la photographie et des récits-photos d'Amérique latine s'impose comme une évidence dans la sélection d'essais choisis pour le recueil par Schwartz et Tierney-Tello. Dans les trois parties principales consacrées dans un premier temps à la révolution et à la résistance politiques, puis au monde urbain comme phénomène socio-culturel, et finalement aux constructions photographiques en littérature, la plupart des essais traitent de « photo-histoires », comme ces « histoires graphiques » mexicaines qu'analyse John Mraz, de « photo-essais », comme ces récits visuels de Susan Meisela centrés sur le Nicaragua, de « romans documentaires », comme *Fuegia* d'Eduardo Belgrano Rawson, de « métafictions historiographiques », pour reprendre l'expression de Linda Hutcheon, comme *La Novela de Perón*, qui « exploite les limites floues entre l'écriture littéraire, le journalisme d'investigation, et la connaissance historique »²¹. Quant à la dernière partie du livre, qui se compose d'entretiens avec d'éminents photographes, écrivains, journalistes, et essayistes latino-américains — moyen inhabituel mais particulièrement efficace fournissant un cadre historique et conceptuel pour les divers récits-photos étudiés plus bas—, sa propre valeur de documentaire et de témoignage en fait une mise en abyme intéressante et pertinente de l'ouvrage dans son ensemble. L'essayiste chilienne Nelly Richard voit dans cette utilisation de la photographie et du montage photographique par l'*avanzada*, l'avant-garde chilienne de la fin des années 1970, après le coup d'État, comme un moyen de souligner une « culture de fragments » :

The recourse to photography granted the *avanzada* certain operative keys to break the illusion of the organic totality of the form that used to sustain representational discourses. The photographic grammar of collage and montage (with techniques for cutting, fragmenting, juxtaposing, dissociating) emphasized fission and syntactic disconnection. This language allowed the *avanzada* to underscore the material violence of the fractures proper to a culture of fragments. The use of these techniques questioned very strongly the academicism of painting as its contemplative rites, steeped in the aristocratic tradition of the fine arts. It is true that forerunners of this use of photography in the 1960s, such as Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, and José Balmes, already linked art to the informative context of social and political news, for example, in the use of newspaper cutouts that intervened in the image. But it is only with the *avanzada* that photography undergoes the change from *technical recourse to theoretical figure*. This occurred thanks to works and texts that placed the question

from abroad, captures the struggles of political independence and revolution, and records the progression towards cultural autonomy" (Schwartz and Tierney-Tello 3).

²¹ which "exploits the fuzzy limits between literary writing, journalistic research, and historical knowledge" (Schwartz and Tierney-Tello 181)

of photography at the centre of the debate on history and memory, on trauma, drama, and experience. (Schwartz and Tierney-Tello 261)

Et tout en expliquant comment la photographie avant l'*avanzada* avait déjà des implications politiques et sociales, Richard affirme que la photographie avec l'*avanzada* est devenue une « figure théorique », en d'autres termes une métaphore pour penser la condition fragmentée du Chili. Dans une large mesure, si l'on considère la collection d'essais dans son ensemble, cet argument semble s'appliquer non seulement au Chili, mais à l'Amérique latine en général, une « culture en fragments » représentée par des collages photographiques et des récits-photos et en proie à ce que Schwartz et Tierney-Tello appellent « la quête perpétuelle d'une identité culturelle propre dans un contexte postcolonial »²².

De façon similaire, *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions* explore l'intersection entre les mots et les photographies dans un pays, le Canada, lui aussi aux prises avec des questions de colonisation — ou l'héritage de cette colonisation —, d'hégémonie, d'impérialisme linguistique, de vernacularisme, et de marginalisation. Si le Canada est en effet la scène où se font entendre « de multiples (et souvent discordantes) voix »²³ et la zone frontière entre l'Europe et les États-Unis d'un point de vue politique, social, et culturel, il est par conséquent tout à fait normal, comme l'affirment les deux auteurs, Garrett-Petts et Lawrence, qu'au sein de la guerre qui oppose les modes d'expression, qu'ils soient visuels ou verbaux, un « nouveau langage vernaculaire fait d'images en prose et de fictions visuelles »²⁴, s'inspirant à la fois du visible et du lisible, fasse son apparition en tant que « troisième texte » ou « troisième espace », pour reprendre l'expression de Homi Bhabha, fournissant ainsi les « causes d'une rébellion épistémologique »²⁵. Ce nouveau langage vernaculaire, qui tente de répondre à la question « Y a-t-il une manière canadienne de penser le Canada ? »²⁶, représente un mode d'expression indigène et personnel particulièrement bien adapté à la condition postmoderne du Canada, condition qui, selon Garrett-Petts et Lawrence (se référant eux-mêmes au « moment de culture » de Bhabha), est « toujours *in medias res* »²⁷, dans l'entre-deux. Et si l'intime,

²² a “continuing quest for autonomous cultural identification in a postcolonial context” (Schwartz and Tierney-Tello 2)

²³ “multiple (and often competing) voices” (Garrett-Petts and Lawrence 14)

²⁴ a “new vernacular of prose pictures and visual fictions” (Garrett-Petts and Lawrence 103)

²⁵ “ground for an epistemological rebellion” (Garrett-Petts and Lawrence 30)

²⁶ “Is there a Canadian way to think about Canada?” (Garrett-Petts and Lawrence 103)

²⁷ “always *in medias res*” (Garrett-Petts and Lawrence 141)

pour eux, est à chercher « dans les sites liminaux de la diversité et de la rivalité narratives »²⁸, les textes « photoGraphiques » qui s’inspirent de la photographie, cet « art de l’entre-deux »²⁹, deviennent la meilleure façon d’exprimer l’intime, l’authentique, le cohérent, ainsi que l’instrument de « nouvelles littératies inter-nationales »³⁰, seules « littératies » valides dans notre culture visuelle postmoderne. D’où l’orthographe de « PhotoGraphique », soulignant la combinaison et l’égale importance des deux « littératies » visuelle et verbale. En tant que tel, ce nouveau langage vernaculaire est aussi, pour nos deux auteurs, une « nouvelle rhétorique » qu’ils définissent, en s’inspirant de Kenneth Burke, comme « l’étude des relations humaines et des moyens d’identification et de consubstantiation »³¹. Dans cette perspective, cette nouvelle rhétorique caractérise des auteurs et des artistes créant « des œuvres qui mettent en scène la notion d’art à la fois comme transaction et comme événement »³². Après cette longue mais stimulante présentation théorique, Garrett-Petts et Lawrence poursuivent leur propos en donnant de nombreux exemples d’auteurs et d’artistes canadiens, tels que Margaret Atwood, George Bowering, Robert Kroetsch, Michael Ondaatje, Fred Douglas, Ernie Kroeger, et Michael Snow, pour ne citer que ceux-là, dont l’utilisation de photographies et de textes fournissent « des récits de littératie sur la rhétorique de la lecture de textes visuels et verbaux »³³. Et pourtant, pour affirmer que les textes photoGraphiques représentent « l’esthétique vernaculaire postmoderne »³⁴ qui exprime le mieux la spécificité historique et culturelle du Canada, c’est la métaphore employée par Kroetsch du « dégel de l’Image/Texte gelé »³⁵ qu’ils choisissent, car, d’après eux, cette métaphore rend compte à la fois de la dynamique du climat et de la géographie canadiennes, et de la dynamique des récits hybrides. En effet, si le Saint-Laurent et, par métonymie, le Canada lui-même, sont gouvernés de manière ontologique par ces processus de gel et de dégel, c’est aussi le cas des textes photoGraphiques dans lesquels la photographie comme forme figée, « gelée », entraîne le dégel du flux narratif de l’histoire, qui lui-même fige ou « gèle » le parler oral dans une forme littéraire (Garrett-Petts and Lawrence 247). Le

²⁸ “in liminal sites of narrative diversity and contest” (Garrett-Petts and Lawrence 141)

²⁹ “in-between art” (Garrett-Petts and Lawrence 3)

³⁰ “border-crossing literacies” (Garrett-Petts and Lawrence 9)

³¹ “the study of human relations, of the means of identification and consubstantiation” (Garrett-Petts and Lawrence 43)

³² “works that dramatize the notion of art as both transaction and event” (Garrett-Petts and Lawrence 65)

³³ “literacy narratives on the rhetoric of reading visual and verbal texts” (Garrett-Petts and Lawrence 69)

³⁴ the “vernacular postmodern aesthetics” (Garrett-Petts and Lawrence 217)

³⁵ the “thawing of the Frozen Image/Word” (Garrett-Petts and Lawrence 217)

cliché photographique « en tant que moment figé *et* invitation au récit »³⁶ et les textes photoGraphiques qui se nourrissent de ce processus constant de gel et de dégel sont donc les plus aptes à exprimer ce que Garrett-Petts et Lawrence considèrent comme « une esthétique postmoderne émergente, esthétique qui unit la présence matérielle du langage à la fois au moment figé de la représentation visuelle et au flux de l'expression vernaculaire »³⁷.

Dix ans après le début du XXIème siècle, il est donc intéressant de considérer ces quatre ouvrages sur l'interaction entre mots et images, ou plus exactement entre mots et photographies, comme de possibles repères dessinant les contours d'une nouvelle « cartographie » de la culture visuelle postmoderne. Si, comme l'artiste digital qui, selon Simon Morley, est un « cartographe de tous les médias »³⁸, nous essayons en tant que critiques de tracer une nouvelle cartographie, ou tout du moins les contours d'une nouvelle cartographie des rapports texte/image dans le nouveau millénaire, nous constatons une évolution incontestable vers une interaction entre les deux qui tendrait à une véritable fusion, que ce soit sous la forme de cette « œuvre d'art totale », comme dirait Wagner, qu'est la numérisation, ou par ce processus de « gel et de dégel » typique du parler vernaculaire canadien. Quelle que soit la métaphore, le « paragone » ou rivalité entre les arts « sœurs » semble bel et bien dépassé alors que nous entrons dans une ère où les « littératies » verbale et visuelle ne sont plus en concurrence, mais fonctionnent ensemble dans une véritable alchimie du mot et de l'image.

Laurence Petit is an Associate Professor of English at Université Paul Valéry-Montpellier 3, France. She has published several articles on text and image in contemporary British fiction. She has just completed *Poetics of the Iconotext*, a translation of two major theoretical studies on text and image - *L'Œil du texte* and *Texte/Image : Images à lire, textes à voir* - by French Professor Liliane Louvel, to be published by Ashgate, UK, in 2011. She is also co-translator, with Professor Pascal Bataillard, of A.S. Byatt's latest novel, *The Children's Book*, to be published by Flammarion, France, in 2011.

³⁶ “as both frozen moment *and* an invitation to narrative” (Garrett-Petts and Lawrence 225)

³⁷ “an emerging postmodern aesthetic, one that conjoins the material presence of language with both the arrested moment of visual representation and the flow of vernacular expression” (Garrett-Petts and Lawrence 219)

³⁸ “a cartographer of all media” (Morley 208)

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980. Traduit en anglais par Richard Howard. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York : Hill & Wang, Noondy Press, 1981.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York : Routledge, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*. Traduction de Shaun Whiteside. Stanford, CA. : Stanford University Press, 1990.
- BRYANT, Marsha. *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Newark, Del. : University of Delaware Press, 1996.
- BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres : MacMillan, 1982.
- BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1969.
- GARRETT-PETTS, W.F., and Donald LAWRENCE, eds. *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading Prose Pictures and Visual Fictions*. Edmonton, Alberta : University of Alberta Press, 2000.
- HUGHES, Alex, and Andrea NOBLE, eds. *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres et New York : Routledge, 1989.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.
- MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley : University of California Press, 2003.
- RORTY Richard. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago : University of Chicago Press, 1967.
- SCHWARTZ, Marcy E., and Mary Beth TIERNEY-TELLO, eds. *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2006.

ROBERT SMITHSON : CECI N'EST PAS UN SITE

Anaël Lejeune

Université Catholique de Louvain

Le rapport à l'écrit et au langage qu'a entretenu l'artiste américain Robert Smithson est très tôt devenu un enjeu majeur de sa pratique au point qu'il ne soit bientôt plus possible de tenir cet aspect en marge de sa création visuelle. Auteur de critiques d'expositions, d'articles et de réflexions esthétiques tout au long des années 1960, l'artiste allait pousser plus avant encore l'importance de l'écriture dans son travail. En publiant des récits illustrés de voyage narrant, comme dans *The monument of Passaic* ou *Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*, les pérégrinations de l'artiste dans le New Jersey et au Mexique¹, Smithson rédigeaient des textes tenant eux mêmes place d'œuvres en tant qu'unique trace subsistant d'actions éphémères, le texte constituant à la fois le supplément d'une activité artistique et sa seule modalité d'expression publique, comme l'écrit Claude Gintz (Gintz, 161).

Sans entrer ici en détail dans les enjeux artistiques complexes de l'époque, il convient de souligner que l'un des motifs ayant présidé chez Smithson à une telle attitude est un souhait, partagé à l'époque avec d'autres, de mettre en crise la théorie moderniste dominant la création artistique de l'époque. Cette dernière fondait son programme sur une (ré)partition somme toute classique des différentes formes d'expression artistique en fonction des sens auxquels leur expérience esthétique respective aurait été essentiellement liée. Ainsi, une œuvre d'art plastique devait faire l'objet d'une expérience exclusivement visuelle, c'est-à-dire une expérience qui ne devait rien à la littérature ou au verbal et à la temporalité dans laquelle ceux-ci se déploient. Diverses stratégies critiques visant alors à interroger et à inquiéter la limite de ces domaines respectifs devaient bientôt se développer.

C'est le critique d'art Craig Owens qui, le premier sans doute, souligna le caractère précurseur du travail de Robert Smithson quant à ce mouvement. Il insista sur l'équivalence dans laquelle tombaient désormais tous les moyens d'expression à la disposition de l'artiste – textes et diagrammes autant que les éléments visuels –, lesquels moyens se référaient sans cesse les uns aux autres, interposant entre le spectateur et le contenu artistique tout un réseau complexe de modes d'appréhension divers. Cette abolition de la hiérarchie entre ces différents modes conduisit le critique à parler de la « réciprocité » entre les phénomènes verbal et visuel, voire de la possible « traduction » de l'un vers l'autre et inversement (Owens, 120-130). Cette attitude nouvelle vis-à-vis du langage devait même conduire à l'émergence

¹ Récits qui ont paru dans la revue d'art *Artforum* respectivement en 1967 et 1969 (Smithson, 68-74 et 119-133).

d'une tendance quelque peu radicale, l'art conceptuel, dont Smithson apparaissait dorénavant comme l'une des figures instigatrices majeures. L'art conceptuel repose en son fond sur le postulat que l'idée ou le concept constitue l'aspect le plus important de l'œuvre d'art, et se caractérise principalement par la volonté de substituer une proposition langagière à l'objet d'une expérience sensible.

Cependant, l'attitude de Smithson vis-à-vis du rapport du visuel au verbal se veut plus subtile et complexe. Car cette irruption du langage dans le domaine des arts visuels ne semble pas avoir mené chez Smithson à la substitution ou même à l'équivalence du visuel et du verbal. Davantage s'est-il agi pour ce dernier, et ce jusqu'au dernier moment de sa courte carrière, de confronter ces deux modes, de les faire se travailler l'un l'autre. Aussi, en nous intéressant ici à la célèbre invention du non-site – une installation renvoyant depuis l'espace intérieur d'un musée à un lieu qui lui est extérieur – nous souhaiterions indiquer comment l'artiste a su tirer parti de la mise en tension de l'image et du texte afin d'engendrer un pouvoir d'évocation ou de représentation que l'un et l'autre ne pouvaient posséder individuellement. Pour ce faire, nous prendrons appui sur certaines réflexions consacrées par Michel Foucault à ce rapport texte-image.

En effet, l'attitude de Robert Smithson vis-à-vis du langage est remarquable. Une brève citation éclairera celle-ci :

Je m'intéressais au langage comme à une entité matérielle à l'époque, c'est-à-dire comme quelque chose qui n'était pas pétri de valeurs idéelles, à l'instar de beaucoup d'artistes conceptuels. (Smithson, 294)

Par « matérielle » précisait-il alors, il faut entendre « une information qui pour moi possède une sorte de présence physique. Ceci me conduisait à élaborer mes articles comme je construisais mes œuvres » (Smithson, 294). Appréhendant donc le langage comme quelque chose de substantiel au même titre qu'un élément plastique, Smithson entendait le soumettre à un même type de traitement et de procédure afin de faire se nouer entre les deux un dialogue étroit. On trouve une illustration parfaite de cette disposition à l'égard du langage dans l'article, intitulé « Strata », consacré à la géologie et à la paléontologie. Les lignes de texte, composées d'informations et de citations se succédant dans un style télégraphique faisant fi de la syntaxe, s'amoncellent en couches sédimentaires prises entre des strates photographiques de dépôts fossiles. Un processus général d'accumulation de matériaux conduit ici le texte à apparaître, par l'aspect de sa disposition, comme un redoublement visuel de ce dont il

parle. L'écrit devient un matériau visuel². Si « Strata » est une création quelque peu plus tardive, cette préoccupation pour la dimension visuelle du langage est attestée chez l'artiste dès 1966 par un dessin intitulé *A heap of language* (Smithson, 61 ; Sieburth, 218-223). Il s'agit d'un poème consistant en une liste de 152 mots disposés sur 21 lignes de manière à former une pyramide visuelle dont le premier mot est *language*. Les mots suivants, *phraseology, speech, tongue, lingo, vernacular...* jusque *cipher*, y apparaissent comme l'explicitation, les dérivés ou les attributs du premier terme de la pyramide, paradigme de tous ces mots affinitaires qui viennent en étoffer le champ sémantique. Un tas, un amoncellement de langage donc. Le poème montre ce qu'il dit et dit ce qu'il montre. Il est l'image de cela qu'il nomme. C'est un calligramme. Les mots y sont convoqués autant pour leur valeur matérielle ou graphique que pour leur contenu linguistique, et renvoient, selon deux modalités différentes que sont le visible et le lisible, à un signifié unique. Mais pas aussitôt, pas en même temps. Car le calligramme ne se regarde et ne se lit jamais au même moment. Le dessin regardé, les mots ne sont plus que des traits qui ombragent la figure, mais dont les frémissements restent néanmoins visibles ; les mots lus, la figure se détricote, sans que leur trame s'estompe tout à fait. Et c'est finalement et peut-être surtout cette façon qu'ont le verbal et le visuel, ainsi mis étroitement en présence, de se mettre mutuellement en tension qui intéresserait Smithson, plutôt que leur collaboration sereine (et peut-être inoffensive). Ainsi en attesterait le titre de l'exposition, organisée en 1967, pour laquelle ce poème-dessin servit de communiqué de presse : « *Language to be looked at and/or things to be read* ». Ce chiasme, qui exigeait l'inversion des modes d'appréhension respectifs du texte et de l'image, vient insinuer l'un dans l'autre et les fait de la sorte s'inquiéter mutuellement.

À voir alors cette thématique du calligramme, et donc celle du travail de l'image par les mots à l'œuvre dans la création de Smithson, nous souhaiterions suggérer comment cet artiste aura su tirer parti de ce dialogue tendu à l'occasion d'une autre de ses inventions singulières qu'est le non-site. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les réflexions consacrées par le philosophe Michel Foucault au calligramme.

² Dans un texte non publié de 1969, probablement destiné à une publication dans un magazine d'art, Smithson décrit ce passage de la lecture à la vision de la matérialité : « Si vous lisez ce pavé de magazine suffisamment longtemps, vous allez bientôt découvrir une circularité qui se propage sur une carte dépourvue de destinations, mais avec des masses territoriales d'imprimé (appelée critique) et des petites océans à angles droits (appelés des photographies). Sa pliure est un axe et ses couvertures des hémisphères. Tournez n'importe quelle page entre ces hémisphères et vous serez transporté, comme Gulliver et Ulysse, dans un monde de pièges et de merveilles. L'axe se divise en un gouffre dans vos mains, de sorte que vous commencez votre périple en étant immédiatement égaré. Dans ce magazine, il y a une série de pages qui s'ouvrent sur un double territoire, parce qu'"on voit toujours deux pages à la fois" (Michel Butor). L'écriture s'amoncèle en strates, et devient un langage enseveli » (Smithson, 366).

Dans son texte « Ceci n'est pas une pipe », dont une première version parut en 1968, Michel Foucault souligna le pouvoir de cette forme particulière de poème d'unir le visible et le dicible de manière à capturer leur référent commun. Par suppléance mutuelle, la figure conjure l'absence dont les mots n'arrivent pas à se rendre maîtres, alors que les mots apportent leur concours à cette figure qui ne peut prétendre conférer à la chose qu'une pâle et immobile présence. La stratégie calligraphique permettrait donc de désigner ou de signifier proprement ce que l'on dit, en assurant aux mots de recevoir une figure et aux images d'entrer dans l'ordre du lexique (Foucault, 22-23 et 34)³. Au cours de ses réflexions sur les rapports des mots aux images, W.J.T. Mitchell, qui envisage les remarques de Foucault à l'aune de l'ensemble du travail du philosophe, ira même jusqu'à faire du calligramme la figure fondamentale d'un régime de connaissance et de vérité. C'est-à-dire un régime où chaque chose peut être désignée par un mot, et à ce titre nommée, décrite et classée, contribuant de la sorte à la formation d'un dispositif de pouvoir (Mitchell, 69-72)⁴. Or, Foucault, on s'en souvient, avait proposé de comprendre la peinture de Magritte comme venant déjouer cette logique du calligramme. L'hypothèse de Foucault reposait sur l'interprétation de la célèbre composition du peintre René Magritte, « Ceci n'est pas une pipe » dans *La trahison des images* (1929) ou *Les deux mystères* (1966), comme un calligramme ayant préalablement été formé pour être ensuite défait, décomposé. Seule cette opération de dénouement du calligramme, qui désigne deux fois la même chose, mais jamais simultanément, était-elle à même selon Foucault de rendre compte de l'étrangeté de cette composition qui, au moment de donner son nom à la chose représentée, la nie. Aussi, en désarticulant l'image et le texte qui avaient été précédemment scellés, Magritte aurait dérobé ce « lieu commun », ce terrain d'entente où tous deux pouvaient capturer la chose. Le peintre déstabilisait ainsi ce régime idéal de représentation où la chose pouvait être captée dans sa forme et sa signification, c'est-à-dire où son identité et la possibilité de la désigner étaient garanties, la laissant finalement s'échapper.

Nous souhaiterions alors envisager comment l'une des créations majeures de Smithson, le dispositif du non-site, pourrait ressortir peu ou prou à cette même opération décelée par Foucault dans

³ Ce texte, qui a paru à l'origine en 1968, fut publié dans sa traduction anglaise dans le premier numéro de la revue *October* fondée par Rosalind Krauss et Annette Michelson en 1976, haut lieu de la théorisation du post-modernisme en art. Rosalind Krauss avait suggéré à John Coplans, éditeur d'*Artforum*, de traduire ce texte dès 1972 au moment où elle préparait l'exposition consacrée à Juan Miro au Guggenheim, *Magnetic Fields*. Sur ceci et sur l'importance de ce texte vis-à-vis de cette réflexion sur le rapport du visuel au langage poursuivie au sein de la revue *October*, voir Muir, 419-441.

⁴ Mitchell avoue sans fard que ses propres remarques trouvent leur origine dans le texte de Gilles Deleuze, dans lequel l'énonçable et le visible sont envisagés comme des catégories constitutives de la démarche épistémologique de Foucault (Deleuze, 55-75).

la peinture de Magritte, et en éprouver un moment le parallèle. Smithson, nous en posons l'hypothèse, aurait lui aussi tiré parti des tensions entre mots et images pour déjouer les rapports entre une chose et sa représentation, tout en inquiétant au passage l'évidence positive de l'objet artistique dont le modernisme, postulant à l'époque l'autonomie formelle et l'autoréférence de l'œuvre d'art, nourrissait alors l'illusion.

Le non-site, conceptualisé par Smithson entre 1967 et 1968, instaure matériellement une relation entre un site que visite dans un premier temps l'artiste et une installation qui y renvoie, réalisée dans un second temps pour la galerie ou le musée⁵. Cette installation se compose de divers éléments, parmi lesquels on trouve le plus souvent : un élément sculptural géométrique constitué d'un ou de plusieurs réceptacles de bois ou de métal remplis d'échantillons de sol prélevés sur le site, une carte ou une photographie aérienne, et enfin un texte. À titre d'exemple, on peut détailler le tout premier non-site, intitulé *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, qui fut réalisé à partir du site d'un petit aéroport du New Jersey, et exposé en mars de l'année 1968. L'élément sculptural épouse une forme hexagonale qui fut dictée directement par la disposition concentrique des pistes d'atterrissage du champ d'aviation, formant une sorte d'étoile à six branches rayonnant autour d'un espace central et déterminant une vaste zone hexagonale bordée de sapins. Sur chacun des six segments triangulaires du socle sont disposées cinq boîtes trapézoïdales décroissant vers le centre, centre où est logée une boîte hexagonale. Cette forme hexagonale structure également les bords de la carte accrochée au mur, dont le site de l'aéroport de Pine Barrens marque le centre visuel.

Notons que Smithson précisa l'origine des segments triangulaires dans un article publié quelques mois seulement après l'exposition de ce premier non-site :

⁵ Entre juillet 1966 et juin 1967, Robert Smithson occupa un poste de consultant artistique pour le compte d'un bureau d'architectes et d'ingénieurs new-yorkais en charge du projet de construction du futur terminal du Dallas Fort-Worth Regional Airport au Texas. Il s'agissait pour Smithson de réfléchir, en artiste, à ce que sont un aéroport et un terminal, aux implications et aux potentialités de leurs usages. Cette réflexion mena dans un premier temps l'artiste à imaginer une forme d'art qui puisse être rendue visible pour les passagers à bords des avions décollant ou atterrissant. Il proposa donc de concevoir à l'abord des pistes d'atterrissage, le plus souvent à partir de relevés cartographiques et de photos aériennes, des œuvres de grande ampleur, visibles depuis les airs : des *earthworks*. Soucieux alors de permettre aux passagers d'en *prolonger l'expérience au sol*, Smithson travailla dans un second temps à la création d'un lien entre ces œuvres réalisées à l'abord des pistes et le voyageur à l'intérieur du terminal. Il imagina donc un système vidéo par lequel les *earthworks* seraient filmés et leurs images retransmises à l'intérieur du bâtiment via des écrans placés dans le terminal. C'est donc dans ce travail de médiatisation dans un espace intérieur d'une œuvre construite à l'extérieur, en bordure de pistes d'aviation, que le couple conceptuel site/non-site trouve son origine.

La carte de mon *Non-Site #1 (an indoor earthwork)* présente six points de fuite qui vont se perdre à l'endroit d'une butte de terre préexistante située au centre du champ d'aviation hexagonal de la plaine de Pine Barrens au sud du New Jersey. Six pistes rayonnent depuis un axe central. Ces pistes soutiennent mes 31 subdivisions. (Smithson, 111)

Si l'élément sculptural correspond à une vue en plan du site, au même titre que la carte dont il partage la forme, parler en outre de points de fuite, c'est nécessairement faire allusion à la convention picturale de la perspective linéaire – la pyramide visuelle –, dont les conteneurs trapézoïdaux décroissant doivent être interprétés comme la matérialisation en trois dimensions⁶. Intégrant dans son non-site le dispositif technique utilisé en peinture pour représenter le point de vue d'un sujet sur le monde, Smithson associait à son non-site la vue ou la perspective du site s'offrant sur place au visiteur, comme s'il cherchait à représenter au plus près l'expérience qu'il peut être faite du site⁷.

Enfin, apposé au bas de la carte hexagonale accrochée au mur, figure un texte tapuscrit qui fournit le titre, le nom du site, les matériaux et la mise en forme :

A NONSITE (an indoor earthwork). 31 subdivisions basées sur un "champ d'aviation" hexagonal dans le Woodmansie Quadrangle – carte (topographique) du New Jersey. Chaque subdivision du *Nonsite* contient du sable provenant du site montré sur la carte. Des visites entre le *Nonsite* et le *site* sont possibles. Le point rouge sur la carte indique le lieu où le sable a été collecté. (Hobbs, 102)

La plupart des commentateurs ont alors souligné comment le non-site renvoyait au site sur base d'un ensemble d'informations, en partie visuelles et en partie verbales, qui s'adressent diversement à ses caractéristiques géographiques, topographiques, pétrographiques, etc. : c'est-à-dire à ses signes distinctifs (Owens, 127 ; Shapiro, 173). Certains auteurs ont d'ailleurs inventorié les catégories peirciennes du signe dont use le non-site pour renvoyer au site ; catégories ou fonctions que nous ne mentionnerons ici que très brièvement. On retrouve la fonction *iconique* qui s'établit par la relation de ressemblance voire d'isomorphisme entre le territoire du site et son relevé cartographique ou sa

⁶ D'ailleurs, Smithson déclarait l'année suivante : « Et les lignes convergentes [dans les non-sites], les polarités correspondaient à un intérêt pour la perspective physique tridimensionnelle » (Smithson, 211-212).

⁷ Cette perspective est d'ailleurs attestée par la série de photographies prises en 1968 par l'artiste des pistes d'atterrissage de l'aéroport de Pine Barrens depuis le dégagement central. Celles-ci sont reproduites dans Sobieszek, 74-75.

photographie aérienne exposé au mur ; la fonction *indicielle* qui tient au rapport physique qu'instaurent le prélèvement d'échantillons arrachés au sol et leur recueillement dans les containers disposés dans la galerie ; et enfin la fonction *symbolique* qu'instaure la forme des containers ainsi que le langage⁸.

Mais il convient surtout selon nous d'être attentif au fait que ces relations s'établissent au sein du dispositif lui-même, entre ses éléments. Et ceci, en raison notamment de l'identité formelle de l'élément sculptural et de la carte ou de la photographie, de leur différence d'échelle, et enfin en raison du fait que la légende dactylographiée fournit une description du non-site lui-même dont elle est un élément constitutif, sans apport particulier d'information qui ne soit déjà présente dans l'installation.

Pour donner un autre exemple, on lit dans le second non-site réalisé en 1968 par Smithson, intitulé *A Nonsite (Franklin, New Jersey)* :

Les 5 subdivisions basées sur les gisements de minerais des environs des Franklin Furace Mines sont montrées sur la carte aérienne (Robinson Aerial Surveys) qui est à une échelle de 1 pouce = 200 pieds. Parmi plus de 140 minerais trouvés sur le site, au moins 120 se trouvent dans des gisements de minerais de zinc, et 100 environ ne se trouvent que dans ces gisements. Les 5 parties subdivisées du *Nonsite* contiennent des minerais bruts des sites 1.A, 2.B, 3.C, 4.D, 5.E – les sites sont marqués sur la carte. Les dimensions des containers en pouces sont les suivantes: 1. 12 x (11½ x 20½) x 8, 2. 15 x (20½ x 32½) x 10, 3. 18 x (32½ x 46½) x 12, 4. 21 x (46½ x 63½) x 14, 5. 24 x (63½ x 82½) x 16. La carte est trois fois plus petite que le *Nonsite*. [...] Le *Nonsite* et la carte du site exposés dans la pièce sont contenus dans l'angle de 70° formé par deux lignes en perspective sans point central. (Hobbs, 106)

Ce jeu d'isomorphie des éléments visuels, auxquels est adjointe une légende venant redoubler ce qui est montré, fait donc se nouer un dialogue interne entre ces divers éléments. Le non-site expose bien, dans son fonctionnement, une redondance d'ordre tautologique, au même titre que le calligramme selon Foucault. Pour autant, en dépit de ce réseau de relations, les éléments du non-site peinent à s'agencer parfaitement entre eux afin de constituer une « conception unifiée de ce qui est vu », comme l'écrit Ann Reynolds (Reynolds, 115).

C'est que la désarticulation à laquelle Smithson voue les attributs du site, le matériau visuel et verbal, en appellerait selon nous à l'espace entre les éléments du non-site – à leurs écarts (sol et

⁸ Notons d'ailleurs que Smithson lui-même se réfère au non-site comme à « un réseau de signes » (Smithson, 153). Pour une analyse du non-site en termes sémiotiques, voir à nouveau le texte incontournable de Owens, 127-128 ; et Poinot, 281-282.

mur) –, comme à l'espace entre le texte et l'image que dévoile selon Foucault le calligramme défait de Magritte. Foucault parle en effet de ce « petit espace blanc » qui sur la page d'un livre illustré se loge entre les mots et les dessins et leur sert de frontière commune. C'est là, note le philosophe, « sur ces quelques millimètres de blancheur, sur le sable calme de la page, que se nouent entre les mots et les formes tous les rapports de désignation, de nomination, de description, de classification » (Foucault, 33-35). Et si le calligramme « résorbe cet interstice » afin de garantir la maîtrise et le savoir de la chose par la réunion du discours et de la représentation, une fois défait il ne le restitue pas (Foucault, 33-35). Or, si le non-site ne constitue pas à proprement parler un calligramme défait ou dénoué, c'est bien pourtant une fonction similaire qui y semble à l'œuvre. Car sous une apparente complétude analytique, rassemblant les caractéristiques qui le singularisent, le réduisant à sa substance pourrait-on dire, le non-site n'est pas le site. C'en est même le titre, afin d'éviter tout malentendu : « non-site », autrement dit : ceci n'est pas le site. Il n'est pas ce qu'il prétend représenter au plus près.

Car, ainsi que l'expliqua lui-même Smithson, « La forme réelle du Nonsite est plus ou moins déterminée par ma réponse au phénomène du site et à la façon dont il heurte mon tempérament [...] » (Baker, 149). Or précisément, aucune forme ne peut venir résumer le site ou le circonscrire. Les témoignages de Smithson qui en attestent sont légion. Deux exemples, datant respectivement de 1970 et 1969, suffiront ici à en prendre la mesure. Il déclare :

[...] le site est la lisière floue où tout repère intellectuel est aboli et où, métaphoriquement parlant, domine une impression de gouffre océanique. [...] Ce qui est intéressant dans le site c'est que, à l'inverse du non-site, il vous repousse vers les marges. En d'autres termes, on n'a rien d'autre à quoi se raccrocher que des scories, rien de particulier sur quoi poser le regard. On pourrait même dire que le lieu s'est enfui, ou qu'il s'est perdu. (Smithson, 249)

Et encore :

Dans le nom même de “nonsite”, il est fait référence à un site particulier, mais ce site particulier s'esquive, ou se rend incognito. Vous êtes seul. Là bas, vous hésitez. Il n'y a aucun moyen de découvrir ce qu'il y a là-bas. Pourtant vous y êtes dirigé. L'endroit est tenu en suspens. Le nonsite lui-même tend à neutraliser le site. Bien qu'il fasse partie du monde physique, il n'est pas là. (Smithson, 218)

Par ailleurs, il n'est pas davantage possible selon l'artiste de concevoir ou nommer ce qui se peut éprouver à la rencontre du site lors de sa visite effective. Smithson en donna un éloquent témoignage à propos du site de Rozel Point, en bordure du Great Salt Lake, Utah, lieu d'un autre projet fameux de l'artiste :

Aucune idée, aucun concept, aucun système, aucune structure, aucune abstraction ne pouvait tenir face à la réalité de cette évidence. Ma dialectique du site et du non-site tournoya dans un état indéterminé, où solides et liquides se perdaient l'un dans l'autre. [...] Il était inutile de spéculer sur des classifications et des catégories, il n'y en avait aucune. (Smithson, 146)

Autrement dit, entre la représentation plastique et le signe verbal, entre le visible et le dicible, une hésitation advient au moment de la médiatisation de l'expérience vécue. Et c'est précisément cette tension éprouvée par Smithson (ou par toute autre personne) au moment de *se* représenter lui-même le site lors de son appréhension, dont chercherait à témoigner le non-site.

Nulle part pareille tension – cette absence d'espace ou de lieu commun – n'apparaît avec plus de force que dans l'élément photographique du second non-site *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. La photographie aérienne, qui s'est substituée à la carte du premier non-site, épouse ici aussi la forme des éléments sculpturaux : cinq trapèzes aux bords convergents. Or, sur la carte, l'agencement des cinq trapèzes, dont les bords marquent deux lignes convergeant du bas vers le haut, respecte en fait la convention perspective au point de pouvoir induire un effet de creusement en profondeur de cette masse noirâtre sur un fond blanc pour le spectateur encore éloigné. Cependant, cet effet de perspective, quoique hiératique sans doute, se trouvera bientôt bouleversé par le déchiffrement des indications topographiques de la photo aérienne, conduisant à un rabattement frontal de la composition. Une tension ou instabilité visuelle est donc éprouvée au sein de ce dispositif entre l'illusion de la profondeur, le creusement perspectif, et la planéité du support. Or, au moment du déchiffrement des informations topographiques, ce support disparaît en tant que fond, c'est-à-dire en tant qu'élément de composition de l'image, pour devenir la page blanche où est couché le texte de la légende décrivant et donnant les mesures de l'installation. Comme pour le calligramme, on ne regarde et on ne lit pas cette composition au même moment. L'espace ménagé ici entre l'image et le texte est un lieu de tensions (plastiques), où se disputent les modes de l'écrit et de l'image.

Smithson exploite donc les écarts entre les éléments du non-site à l'inverse de ce « petit espace blanc », de ce « lieu commun » entre le texte et l'image qu'assurait le calligramme, ce piège que le calligramme tendait à la chose pour la saisir. C'est que si ce « petit espace » dont parlait Foucault est celui de la synergie, voire de la coïncidence de la multitude des modes de représentation ou, pour le dire autrement, le lieu où se nouent entre eux les différents types de renvoi du signe à la chose, à chercher alors à l'effacer plutôt qu'à le résorber en conférant à la forme une unité « calligraphique », on viendrait inquiéter cette fonction d'évocation ou de députation. Le non-site serait alors comme

un espace de représentation qui se serait ouvert ou fracturé. L'espace tridimensionnel situé entre les différents éléments qui caractérisent le site et en symbolisent les dimensions de l'expérience (localisation, perception au sol, plan inféré mentalement, matérialité, physionomie du relief, etc. – c'est-à-dire ses signes distinctifs), cet espace ne s'édifie plus en un lieu commun où puisse se constituer, par interférence et intégration, l'unité de l'image et du mot. Et c'est la tension qu'induit pour le spectateur le déploiement d'un jeu interne de relations entre les éléments constitutifs qui donne à prendre la mesure des accidents ou des fissures qui se sont immiscés dans l'unité de la représentation sculpturale du site. L'espace entre les composants désigne donc ce qui ne peut être montré ni écrit. Le non-site est la figure de cette impossibilité. Aussi est-ce en jouant sur la confrontation de l'image et du texte que Smithson dévoile les limites respectives de l'un et l'autre de même que leur irréductibilité. Cependant, peut-on avancer, la tension plastique ou visuelle engendrée grâce à leur mise en présence, grâce à la friction de leurs limites respectives, offre une dimension supplémentaire qu'ils étaient incapables d'engendrer individuellement. Se produit un événement inassimilable qui, d'une certaine manière, provoque quelque chose de l'expérience réelle qui ne pouvait trouver à s'exprimer par l'image seule ou le texte seul. Le non-site dans son ensemble ne constituerait donc pas une représentation accomplie renvoyant à l'expérience du site. Il ne la signifie pas à proprement parler mais la *signale* ou la *manifeste*. Car, ainsi que l'affirmait Smithson, si le non-site ne donne pas ou ne « traduit » pas le sens de cette expérience, laquelle reste irréductible à la représentation, à une image ou à une description, l'artiste donne néanmoins à comprendre, mais également proprement à *sentir*, une partie de ce qui se joue au moment de l'expérience concrète du site lui-même. Le non-site conduit le spectateur à éprouver physiquement quelque chose de ce qui est manqué dans l'expérience réelle.

En conclusion donc, texte et image ne sont pas équivalents pour Smithson et ne peuvent se substituer l'un à l'autre. Cependant leur confrontation, en renvoyant à leur limites respectives, est à même d'engendrer une dimension supplémentaire. C'est que, ainsi que l'écrivit Gilles Deleuze dans un texte consacré à cette question de l'irréductibilité du visible et de l'énonçable chez Foucault, les limites respectives qui séparent la figure du texte représentent aussi la limite commune qui les rapporte l'un à l'autre (Deleuze, 72-73).

Anaël Lejeune is a doctor in Art History. His doctoral dissertation was dedicated to the study of the sculpture as place in the work of Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra and Robert Smithson between 1966 and 1973. He has published a number of articles on Robert Morris, Richard Serra and Robert Smithson. He is the co-editor of (*SIC*) magazine, a Belgian magazine dedicated to the history of modern and contemporary art. He has also curated various exhibitions dedicated to Belgian contemporary artists.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKER, Kenneth. « Talking with Robert Smithson ». 1971.
- COOKE, Lynne, Karen KELLY, Bettina FUNCKE, and Barbara SCHRÖDER eds. *Robert Smithson: Spiral Jetty. True fictions, false realities*. Berkeley-Los Angeles-Londres : University of California Press, 2005. 147-162.
- DELEUZE, Gilles. « Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable (savoir) ». *Foucault*. 1986. Paris : Minuit, 2004. 55-75.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier : Fata Morgana, 1973.
- GINTZ, Claude. « La place de l'écrit dans l'œuvre de Robert Smithson ». *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique. 1960-1973*. Marseille-Paris : Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, 1993. 161-162.
- HOBBS, Robert, ed. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca-Londres : Cornell University Press, 1981.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago-Londres : University of Chicago Press, 1994.
- Muir, Peter. « October: La Glace sans tain ». *Cultural Values: Journal for Cultural Research*, vol. 6, n° 4, 2002: 419-441.
- OWENS, Craig. "Earthwords". *October*, vol. 10, Autumn 1979 : 120-130.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco/Les Presses du Réel, 2008.
- Reynolds, Ann. « Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite ». *October*, vol. 45, Summer 1988 : 109-127.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*. Berkeley-Los Angeles-Londres : University of California Press, 1995.
- SIEBURTH, Richard. « *A heap of language: Robert Smithson and American hieroglyphics* ». TSAI, Eugenie, and BUTLER, Cornelia, eds. *Robert Smithson*. Berkeley-Los Angeles-Londres : Museum of Contemporary Art, Los Angeles-University of California Press, 2004. 218-223.
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley-Los Angeles-Londres : University of California Press, 1996.
- SOBIESZEK, Robert A. *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles-Albuquerque: Los Angeles County Museum of Art-University of New Mexico Press, 1993.

**ART ET LANGAGE : CONTRE LA SÉMIOLOGIE, UNE SÉMANTIQUE, DE L'ART
RETOUR SUR LA "RELATION D'INTERPRÉTANCE" POUR UNE PENSÉE DE
L'ART PRENANT EN COMPTE LA PENSÉE DU LANGAGE EN DEHORS D'UNE
SUBORDINATION À LA LINGUISTIQUE**

Isabelle Davy

Esthétique des nouveaux médias/Laboratoire Arts des images et art contemporain
EA4010/Université Paris 8

Dans le contexte de l'*Iconic Turn* se fait entendre le refus de la subordination de la théorie de l'art à la linguistique qui, tout en étant légitime, tend à rejeter dans le même geste toute considération de la dimension langagière dans le processus signifiant des œuvres d'art. Ce refus se cristallise autour de la « relation d'interprétance », concept d'Émile Benveniste désignant l'activité du langage par laquelle toutes les activités humaines prennent sens. Il s'avère que le regard porté sur la sémiologie d'inspiration linguistique ne prend pas toujours en compte la complexité de la théorie de Benveniste et l'inscription de l'hypothèse sémiologique dans une anthropologie de la culture. Dénommée « paradigme sémiotique » ou « paradigme linguistique », cette hypothèse est en effet rapportée à l'idée que la langue est « l'interprétant universel » de tous les systèmes sémiotiques, en vertu d'« un principe interne de hiérarchie » (Morizot, 115). La revendication d'autonomie de la discipline de l'art s'accompagne ainsi d'une conception restrictive de la linguistique, d'une conception réductrice du langage, et donc d'une compréhension lacunaire de l'hypothèse sémiologique. Et le problème n'intéresse pas seulement la sémiotique comme orientation de la théorie de l'art, qui prend historiquement sa source dans les recherches structuralistes, il concerne l'ensemble des études en art, de par la question du sens. La non-prise en compte de la question du langage dans la question de l'art, qui participe de l'opposition traditionnelle du visuel et du langagier, contribue à une rationalité d'ordre sémiotique (logique courante du signe mise en évidence par Henri Meschonnic). C'est la raison pour laquelle nous souhaitons revenir sur le concept d'« interprétance » dans une mise en regard de sa lecture courante et du texte dont il est issu, « Sémiologie de la langue » (1969).

Le concept d'interprétance pour le domaine de l'art est à relier à un autre concept, celui de « sémantique sans sémiotique » définissant la signifiante unidimensionnelle, sémantique des expressions plastiques, par opposition à la signifiante du langage, à la fois sémiotique et sémantique, des signes et de l'énonciation. Le « sémantique sans sémiotique », qui renvoie à la question de l'« unité » de sens

en art, retentit en particulier sur la notion de ‘constituants’ d’une œuvre d’art. Dans cet article, nous commençons donc par confronter la lecture de la relation d’interprétance faite par Hubert Damisch au texte d’Émile Benveniste, pour tenter d’apprécier le concept dans l’enjeu de l’hypothèse sémiologique et dans son indissociabilité avec le concept de « sémantique sans sémiotique ». Hubert Damisch entend travailler une signifiante de la peinture à partir des moyens propres de celle-ci tout en considérant la pensée du langage de Benveniste, plus précisément refuse « le truchement de la langue » dans le ‘faire sens’ de l’art mais relève la distinction des modes sémiotique et sémantique de signifiante pour théoriser un système historique de la peinture (*L’Origine de la perspective*, 305). Son opposition du mode sémantique de la peinture et du mode sémiotique dont relèverait l’unité de l’œuvre selon Benveniste nous amène à revenir sur les dimensions sémiotique et sémantique du langage, à souligner une approche sémantique du discours et une approche sémantique de l’œuvre d’art. Le « sémantique sans sémiotique » permet en effet de dégager des paradigmes pour une pensée de l’art : une sémiotique *versus* une sémantique, de l’art. Nous pouvons alors entendre une interprétance en art comme rapport entre un système de signes de l’art et le plan sémantique du langage, c’est-à-dire comme rapport épistémologiquement interne et indéterminé de l’art et du langage.

L’inscription de l’interprétance dans l’ordre du sémantique (incluant le pragmatique) incite alors à réévaluer la question des constituants de l’œuvre d’art. C’est au contact d’une œuvre, l’art n’étant fait que d’œuvres particulières, que nous mettons en évidence, par le changement de point de vue d’une sémiotique à une sémantique, le passage théorique des composants d’un travail plastique aux ‘constituants valeurs’ d’une ‘œuvre unité’. Une poétique de l’œuvre de Bill Viola, étude de deux installations dans une sémantique de l’art passant par une sémantique des discours, permet d’accompagner l’œuvre, en dehors des dualismes qui lui sont couramment appliqués, dans l’imprévisibilité de sa signifiante.

1. Une relation d’interprétance comme rapport interne et indéterminé de l’art et du langage

L’historien Hubert Damisch travaille ensemble la question de la spécificité de la peinture et celle du sens en art, et prend en compte les avancées de la linguistique à l’époque dite structuraliste. Se penchant sur le mode de « signifiante » (selon la formulation de Benveniste) de la peinture considérée comme système sémiotique, il oppose deux attitudes qui conduiraient à une aporie : d’un côté, l’estimation « qu’il n’y a de système que de la “langue”, ou du “code” », de l’autre, l’idée que la signifiante de l’œuvre ne relève pas d’« une convention identiquement reçue entre partenaires » mais est à découvrir « dans l’œuvre elle-même, considérée à part de toute autre » (*L’Origine de la perspective*, 304) ; c’est-à-dire l’option d’une décomposition du tableau en unités discrètes par analogie

Retour sur la "relation d'interprétation" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

avec la langue, ou l'hypothèse de l'œuvre comme unité selon Benveniste. Pour dépasser ce dilemme qu'il désigne comme celui du système de la langue et du système du tableau, de la convention et de « l'unicité » (« l'*unicum* du tableau »), Damisch propose un système historique de la peinture comme « jeu de questions et de réponses, de répliques » entre plusieurs tableaux (305).

Apparaît un problème : dans son texte sur la « Sémiologie de la langue », Benveniste ne parle pas d'une œuvre « unique » mais d'une œuvre « particulière » :

L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art toujours particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de "réponse" à attendre, ni de contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer, selon des critères, conscients ou non, dont la composition entière porte témoignage et devient manifestation. (Benveniste, 59)

Sorti de son contexte, ce passage peut sembler évoquer la particularité d'une œuvre selon le point de vue du processus de création, par la notion de « vision » de l'artiste, vision dont on peut se demander si elle n'est pas détachée de toute relation à d'autres œuvres ; Damisch y voit une considération de l'œuvre dans son fonctionnement interne, en dehors de tout rapport au système global de la peinture. Il présente l'alternative convention/unicité comme participant de « la même limitation que la linguistique de tradition saussurienne, laquelle veut que l'analyse porte sur les seuls énoncés et ne puisse s'élever au-dessus du niveau de la phrase » (304-305). Ainsi, alors que l'hypothèse de Benveniste en resterait au plan sémiotique de l'énoncé, l'approche de Damisch permettrait d'inscrire la signifiante de la peinture sur le plan de l'énonciation (459-460). L'historien entend dépasser le plan sémiotique en proposant des « modalités de signifiante qui ne relèvent pas du niveau de la compétence, mais de celui de la performance » et « un travail du sens qui suppose [...] que l'artiste ait plus, et autre chose à faire, qu'à "exprimer" une vision » (305), c'est-à-dire en proposant contre ce qu'il juge être une approche réductrice, confinée aux plans de la psychologie individuelle et de la technique, une dimension pragmatique. Or, en rapportant la question de la « particularité » de l'œuvre (énoncée par Benveniste) à la notion d'« unicité », n'est-ce pas Damisch lui-même qui l'inscrit dans une dimension sémiotique ? Une attention à la spécificité d'une œuvre n'implique pas un isolement de celle-ci du système socioculturel et historique de l'art ; une pensée du particulier n'équivaut pas nécessairement à une non-pensée du global. L'inscription par Benveniste du rapport de la sémiologie et de la linguistique dans une anthropologie de la culture incite justement à regarder à la fois de plus près et plus globalement son texte.

Des dimensions sémiotique et sémantique du langage à une sémantique du discours et une sémantique de l'œuvre d'art

Dans « Sémiologie de la langue » (1969), Benveniste propose de « dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendrait à la fois la structure et le fonctionnement de la langue » (2, 66). Il définit dans la langue, à côté du sémiotique, domaine des unités signifiantes, le sémantique, domaine du fonctionnement discursif. Le passage du registre de l'énoncé à celui de l'énonciation, du registre du « signe » à celui de la « phrase », rend compte non d'une transition mais d'un changement de dimension, de point de vue. Dans ce cas, la phrase n'est pas la phrase grammaticale mais la phrase rythmique, celle de l'énonciation et non celle de l'énoncé, elle est « la première unité du discours et non la dernière unité de la langue », elle est « un “événement évanouissant”, radicalement contextuelle et historique » (Dessons et Meschonnic, 204)¹. Pour Benveniste, l'œuvre d'art, tout comme la phrase, est particulière.

Le passage cité par Damisch est précédé par ce propos : « Les relations signifiantes du “langage” artistique sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition. » (2 :59) Et un peu plus avant dans le texte, on lit que si l'artiste dispose des couleurs, « c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une “signification”, par la sélection et l'arrangement. L'artiste crée ainsi sa propre sémiotique » (58). La « particularité » de l'œuvre relève déjà du concept de « sémantique sans sémiotique » (65). La « composition » de peinture mentionnée par Benveniste dans ce texte est une composition déjà passée par la « relation d'interprétance », une *sémantique de la composition*. Il n'y a pas une composition technique qui livrerait sa signification, il y a une signification de composition qui se fait par un travail du « langage artistique » dans le langage. La relation d'interprétance est à relier à la notion d'appropriation du langage comme processus imprévisible d'adaptation et de construction du sens qui se fait dans et par l'énonciation. La « propre sémiotique » d'un artiste est déjà de l'ordre d'une sémantique, valeur œuvre dans et par le langage, dans l'altérité. De même le terme d'« artiste » désigne moins une individualité productrice d'un objet qu'il ne renvoie à un processus d'individuation par lequel s'engendrent mutuellement un sujet et une œuvre.²

¹ Voir également l'article de G. Dessons, « La phrase comme phrasé », dans un numéro spécial de *La Licorne* sur « La phrase », n°42, 1997.

² Nous avons déjà mentionné cette lecture dans une intervention au Colloque annuel SHESL-HTL de 2010 portant sur « La disciplinarisation des savoirs linguistiques... », titrée : « Du rapport de la sémiologie de l'art et de la linguistique ». Article à paraître dans *Les dossiers de HEL* [Supplément électronique de la revue *Histoire Épistémologie Langage*], Paris, SHESL, n°4.

Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

Si la signifiante de l'art est à découvrir à l'intérieur des œuvres, l'intérieur des œuvres est aussi à découvrir. Des œuvres, écrit en effet Benveniste quelques lignes plus loin, « il faut [...] découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer en une institution » (59-60). L'œuvre approchée dans sa spécificité n'est pas pour autant présentée comme une production isolée. L'art est dans chaque œuvre, dans le 'faire sens' de chaque œuvre comme travail d'interprétance, lequel s'effectue par la dynamique des énonciations. L'œuvre comme unité n'est pas la production technique d'un individu (système de l'objet tableau) mais une valeur de l'art s'inventant dans et par les discours. L'« unité œuvre » relève ainsi d'une dimension pragmatique³.

Ainsi, par le concept de « sémantique sans sémiotique », Benveniste souligne la particularité de l'œuvre d'art non comme unicité dans l'ordre du sémiotique mais comme unité dans l'ordre du sémantique, lequel inclut le pragmatique.

Remarquons que Damisch ne distingue pas la singularité et l'individualité en art qu'il oppose à la généralité ou « structure fondamentale »⁴. Il inscrit la question d'un système de la peinture dans l'Histoire de l'art selon la vision d'une Histoire qui englobe l'art et non celle des œuvres qui feraient

³ Une remarque sur les usages terminologiques dans l'approche du fonctionnement du langage. Lorsqu'il réfléchit sur le langage à partir de l'histoire de sa discipline, un philosophe tend à distinguer entre syntaxe (« propriétés morphologiques et combinatoires »), sémantique (« domaine d'extension ») et pragmatique (« relation avec le locuteur et le contexte ») (Morizot, 60), « l'ensemble » étant « appelé sémiotique » (Perelman, *in* Benveniste, 232). Or, ces trois ordres de notions ne coïncident pas avec la bipartition de Benveniste, ils appartiennent au domaine de ce qu'il nomme le « sémantique » (233). Alors que le philosophe conçoit d'un côté « l'ordre sémantique » comme « le rapport entre la langue et les choses » et de l'autre « l'ordre pragmatique » comme « le rapport entre la langue et ceux que la langue implique dans son jeu, ceux qui se servent de la langue », pour le linguiste, cette distinction de principe n'est pas nécessaire. Car « à partir du moment où la langue est considérée comme action, comme réalisation, elle suppose nécessairement un locuteur et elle suppose la situation de ce locuteur dans le monde » (234). Et Benveniste de souligner que les usages terminologiques ne sont pas seulement des questions de terminologie mais « impliquent justement telle ou telle conception d'ensemble » (233). On imagine aisément l'ampleur des difficultés que philosophes et linguistes sont susceptibles de rencontrer dans une réflexion commune sur le fonctionnement du langage, et celui de l'image. La lecture de Damisch ne prend pas en compte la composante pragmatique du sémantique tel que Benveniste le définit.

⁴ *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, 143 : « Le problème, pour la théorie, est de ne pas céder à la tyrannie d'un humanisme qui ne voudrait connaître des produits et des époques de l'art – comme de tout autre fait humain – que dans leur singularité, leur individualité, et qui tiendrait pour illégitime, voire inadmissible, la recherche des invariants, des constantes historiques et/ou transhistoriques à partir desquelles le fait plastique se laisserait définir dans sa généralité, sa structure fondamentale, et dont la production théorique apparaît comme la condition d'une histoire de l'art rigoureuse, sinon scientifique ».

l'histoire. Attaché à un système historique général de la peinture, il ne conçoit pas la possibilité pour une œuvre de prendre en charge la dimension socioculturelle de l'intérieur même de sa particularité puisqu'il ramène celle-ci à une individualité, laquelle se trouve face à la dimension générale des constantes historiques et des invariants. La pensée de l'art de Damisch s'inscrit dans la critique structuraliste de l'humanisme qui, dans son refus du subjectivisme, tend à occulter la question de la subjectivité. La confusion de l'unité et de l'unicité opérée par l'historien dans sa lecture de Benveniste émane de cette dualité entre l'individuel et le général.

On ne peut pas attribuer à Benveniste l'opposition du plan général de la convention imposée par le langage et d'une nature unique de l'objet d'art. Ce qu'il oppose, c'est la dimension sémiotique que comporte la langue et la dimension sémantique que nécessite une appréhension de l'œuvre d'art dans sa particularité et son processus global de signification, c'est-à-dire deux univers conceptuels différents. Par là même, il incite à distinguer deux paradigmes du sens en art : une sémiotique *versus* une sémantique, de l'art.

Interprétence comme rapport interne et indéterminé de l'art et du langage

Hubert Damisch ne semble pas entendre l'ordre sémiotique du concept d'« interprétence » du langage. Il critique chez son auteur la volonté de faire de la langue « l'interprétant *unique* de tous les autres systèmes sémiotiques » (457. Je souligne). Pour Benveniste, « la langue est l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques » (61) dans le sens où elle peut interpréter les systèmes non linguistiques et les systèmes linguistiques. Là encore, il n'est pas question d'unicité. Le fait que la langue puisse s'interpréter « elle-même », c'est-à-dire offre l'interprétation de la langue aussi bien que celle des autres systèmes fait penser que, chez Benveniste, la dénomination « la langue » renferme plusieurs valeurs et que la relation d'interprétence ménage la particularité des systèmes.

On comprend bien le refus d'une interprétation par la langue qui constituerait une formulation préalablement orientée, régie par des règles et procédures de signification, c'est-à-dire qui ne tiendrait pas compte des modes spécifiques d'organisation des systèmes. Mais il y a la langue et la langue. Benveniste a souligné le paradoxe de la langue, à la fois « structure formelle de base », « condition première de la communication » et assurant « le double fonctionnement, subjectif et référentiel, du discours », « idiome empirique, historique », c'est-à-dire à la fois « transcendante à la société » et « immanente à l'individu » (« Structure de la langue et structure de la société », 2 : 94-99). Il y a le sémiotique comme « propriété de la langue » et il y a le sémantique émanant de l'« activité du locuteur qui met en action la langue » (« La forme et le sens dans le langage », 2 : 225) ; il y a « pour la langue deux manières d'être langue [...] la langue comme sémiotique [...] la langue comme sémantique » (2 : 224)).

Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

Ce n'est pas parce que la langue est qualifiée d'interprétant de la société que lui est attribué un statut de supériorité signifiante. Benveniste l'a précisé : elle a une « prééminence comme système signifiant » et en conséquence une « situation privilégiée » dans « l'ordre pragmatique » (63), mais elle n'a aucune supériorité intrinsèque. Et si Benveniste mentionne que la distinction entre systèmes qui articulent et systèmes articulés, systèmes interprétants et systèmes interprétés, existe du « point de vue de la langue » (geste qui étonne Damisch, 457), c'est peut-être parce qu'il conçoit que l'articulation entre un système de signes et le langage n'est pas préorienté.

Le discours de Benveniste permet de conclure que tout comme la signifiante des œuvres de langage n'est pas réductible au mode sémiotique de la langue, la signifiante des œuvres dites plastiques ne peut être atteinte par l'intermédiaire de celui-ci : toutes deux nécessitent l'ordre du sémantique. On aperçoit ainsi que si on se place au point de vue de la langue comme sémiotique, il y a effectivement de l'articulé et de l'articulant, mais que si on se place au point de vue de la langue comme sémantique (lequel englobe le sémiotique), il n'y a plus d'articulation orientée, il y a de l'interprétance comme processus du sens qui construit indissociablement dans le champ du système étudié et dans le champ du langage.

La critique du paradigme linguistique situe souvent la « fonction d'interprétance » du langage sur le plan de la langue comme sémiotique, dans une sémiotique de la langue. Et assimile logiquement le geste de considération de cet espace-temps de production du sens que constitue le processus d'interprétance à l'attribution d'une supériorité du langage sur l'image. Il semble que ne soient pas perçues ou prises en compte les différentes dimensions du langage : le langage comme système sémiotique et le langage comme lieu de lisibilité de la signifiante du rapport entre le système étudié et le langage, *ce rapport n'étant pas prédéterminé*.

La non-considération du plan sémantique de l'interprétance (qui va de paire avec la non-distinction des plans sémiotique et sémantique du langage) fait voir en Henri Meschonnic un admirateur du silence de l'image, conduit à lui attribuer l'idée d'« un autre sens, peu saisissable par le langage, à peine un sens, plutôt une valeur » (Chézaud, 54). La citation d'un propos du linguiste hors contexte, « la peinture montre que le langage empêche de voir », oriente le rapport entre image et texte vers « un problème de traduction, de trans-codage », amenant à constater l'existence d'un indicible. Or, si Henri Meschonnic aime le silence en art, il n'oppose pas le silence de l'image au langage : son travail de théoricien et de poète fait entendre le silence du langage. Ses écrits ne cessent de souligner la nécessaire distinction entre indicible et innommable. Si on ne peut pas toujours nommer, on peut toujours dire.

Reprenons *Le Rythme et la lumière* : « La peinture fait quelque chose que non seulement le langage ne peut pas dire, mais qu'il nous empêche de voir. La peinture montre que le langage empêche de voir. Le paradoxe est que cette situation est voisine de celle du poème. » (Meschonnic, 26-27) Le propos s'inscrit dans une poétique du « faire » qui passe par une opposition entre « faire » et « dire » : « Un poème ne dit pas, il fait. Une peinture ne dit pas, elle fait. » (26) Le paragraphe suivant celui où figure ce « langage » qui « empêche de voir » souligne la généralisation d'une logique du signe (dualisme du signifié et du signifiant) par laquelle « le sens continue de cacher le langage, de cacher le rythme, l'historicité » (27) : Meschonnic impute à l'approche sémiotique courante d'occulter justement la question du voir en art, à la fois dans la littérature et dans la peinture. La suite de ce paragraphe dit : « Le signe empêche de voir que l'opposition classique entre représentation et non-représentation du monde est à la fois la même dans le langage et dans la peinture, et dans les deux cas ne dit rien de ce que fait l'art, spécifiquement, comme invention du monde. » C'est bien le signe qui empêche de voir, *le langage du signe, la langue comme réduction sémiotique du langage*. Meschonnic opère ainsi la critique du discours tenu *sur* les œuvres comme langage d'une sémiotique de l'art, ou la critique, comme il le dit plus loin, du « langage-signe » (65). Sa poétique montre un langage qui n'est pas le dire d'une herméneutique mais un dire comme mouvement d'implication réciproque d'une œuvre suscitant des discours et de discours inventant des valeurs artistiques et anthropologiques (valeurs de l'art, d'un art, d'une œuvre, valeurs de société, d'histoire, de sujet)⁵.

Meschonnic s'oppose donc à la sémiotique de la peinture, non en évoquant une non-correspondance du langage et de la peinture mais en critiquant la logique même de transposition (« trans-codage ») issue de l'opposition traditionnelle du visuel et du langagier, qui participe d'une logique sémiotique, c'est-à-dire le rapport externe de l'art et du langage, la conception du langage ou de l'art reposant sur la notion courante de signe.

2. La question des constituants de l'œuvre d'art

Ni composants unités, ni unicité d'une expression plastique dans une sémiotique, mais 'constituants valeurs' d'une 'œuvre unité' dans une sémantique

⁵ Voir également l'« écrire à partir de et vers » les œuvres théorisées par Gérard Dessons (*L'art et la manière*, 378-379). On pourra se reporter à notre thèse, « Art et langage : une poétique de l'art vers un "rythme des œuvres" » (soutenue fin 2009 à l'Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis) : dans un continu avec la critique du dualisme du visuel et du langagier menée par Henri Meschonnic et Gérard Dessons, nous travaillons un « dire *de* l'art » selon un 'rythme' comme point de vue d'une anthropologie historique de l'art passant par une anthropologie historique du langage et fonctionnement global et spécifique de toute œuvre d'art.

Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

La reformulation de la notion d'interprétance du point de vue d'une sémantique nous engage à une réévaluation de la notion de 'constituants' d'une œuvre.

Tenant compte de l'évolution de la linguistique, la philosophie de l'art a entendu dans la dimension pragmatique le fait que « le sens d'un énoncé n'est plus intégralement dérivable de celui de ses composants, [...] fait intervenir des propriétés relationnelles qui peuvent modifier son identité sans affecter aucun de ses constituants » (Morizot, 60). Un problème réside précisément dans les dits « constituants » du langage, comme énoncé *ou* comme énonciation. Le problème se retrouve pour les « constituants » de l'œuvre d'art, approchée comme sémiotique *ou* comme sémantique. La revendication de la dimension pragmatique par la théorie de l'art s'appuie souvent sur une conception sémiotique du langage : la séparation des « constituants » et de l'« identité » est celle des éléments formels et de la totalité de sens, du signifiant et du signifié.

Ce qui n'est pas pris en compte, c'est la notion de valeur en système du signe, énoncée par Saussure, et reformulée par Benveniste : « ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens, c'est au contraire le sens (l'"intenté"), conçu globalement, qui se réalise et se divise en "signes" particuliers, qui sont les mots » (64). Si des mots composent un discours, c'est le discours qui fait les mots, donne leur valeur aux mots. Cependant, les « signes » du langage ne sont pas les signes de la langue, les signes ne sont pas nécessairement des mots. Certes, un mot peut être un « signe » comme valeur d'un texte, passant de l'ordre du mot à l'ordre de la phrase (le mot-phrase), mais un « signe » comme valeur particulière d'un discours est construit par la globalité de fonctionnement de ce discours. Dans un processus de répétition, si les mots sont identiques, les phrases ne le sont pas, et même le tout forme globalement une phrase rythmique dont ne peut rendre compte une sémiotique (attachée à reconnaître les constituants de l'énoncé) mais qui pourra être étudiée dans une sémantique (appréhension de l'inconnu par lequel on pourra comprendre les constituants de l'énonciation).

Ainsi, dans l'ordre sémantique, les éléments constituants d'une œuvre, littéraire ou plastique, ne sont jamais prédéterminés, adviennent en même temps que la signifiante. D'où l'importance de la distinction des paradigmes du sémiotique et du sémantique pour une pensée du sens en art comme pour une pensée du sens dans le langage. Les constituants comme valeurs ne sont donc pas repérables d'emblée, reconnaissables, ils sont appréhendables, compréhensibles dans le sens où ils relèvent d'une compréhension non de « signification » mais de « signifiante » comme accompagnement de l'imprévisible. C'est la relation à l'œuvre qui produit des valeurs de signifiante. Relation à l'œuvre et non « usage », ce registre dans lequel la dimension pragmatique est souvent inscrite (Morizot, 60), car qui dit usage dit sujet aux commandes et langage instrument, c'est-à-dire ne permet pas l'accueil d'un processus sujet et d'un processus langage.

L'approche en terme d'énonciation ne se fait donc pas ici par analogie de signification de l'image et du texte mais dans un rapport interne de l'art et du langage. L'unité n'est pas un système objet mais un 'système œuvre' contextuel, historique *et* spécifique, dont la spécificité fait l'historicité.

L'œuvre pensée globalement construit les valeurs en même temps que leurs rapports mais 'l'œuvre' n'est pas donnée, elle est à découvrir. Une poétique de l'art en tant qu'approche des œuvres dans le rapport interne art et langage travaille à partir de 'l'œuvre', dans et par un réseau discursif (textes théoriques, entretiens d'artistes, critique d'art...) auquel ne sont attribués ni fonction explicative, ni statut d'autorité. La relation à l'œuvre peut être entendue comme une relation d'interprétance non orientée, qui s'effectue dans la transsubjectivité des discours incluant la subjectivité (non le subjectivisme) du discours du chercheur, et par laquelle se produisent sémantisation et subjectivation, par laquelle s'inventent 'l'œuvre' et son public. Les valeurs constituent alors des signes non linguistiques mais pas extra-linguistiques.

En évoquant deux installations vidéo, *Passage* (1987) et *He Weeps for You* (1976), nous espérons montrer combien le changement de paradigme d'une sémiotique à une sémantique permet d'approcher les œuvres dans une attention à la particularité qu'elles constituent, le langagier n'étant pas le supérieur hiérarchique de l'artistique mais se trouvant lui-même remis perpétuellement en question par l'œuvre. Nous essaierons de ne pas souscrire à une lecture qui s'appuierait sur la détermination préalable d'éléments constituants pour en déchiffrer le sens, de travailler dans l'efficacité de la relation d'interprétance par laquelle sont susceptibles d'advenir les constituants. La démarche suppose de lutter contre le réflexe rassurant de la nomination, de laisser au langage son potentiel de langage, en tant qu'il est d'abord un potentiel de l'œuvre d'art.

Il ne s'agit donc pas de substituer au mode d'organisation du système artistique une procédure de signification de la langue mais de permettre au système artistique d'affleurer dans sa signification propre par 'un langage' qu'il produit autant que ce 'langage' met au jour le système artistique, ce 'langage' interprétant également le langage de la langue (ou système sémiotique du langage). Nous tenterons une approche de l'œuvre par ce que nous appelons *son rythme*, approche à la fois globale et spécifique, approche d'une spécificité œuvre en système ou unité œuvre dans une anthropologie historique de l'art⁶.

⁶ L'analyse qui suit constitue une reprise de l'étude de l'œuvre de Bill Viola faite dans notre thèse, dans l'enjeu d'une poétique de l'installation (vol. 2, chap. III « Le geste installation vidéo ou le rythme de Viola », 873-1004).

Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

Bill Viola est connu pour ses installations vidéo aux images très fluides de paysages et de corps humains ainsi que pour ses références multiples aux traditions de pensée de l'Asie et des mystiques. Les commentaires prêtent volontiers à cette œuvre un questionnement sur l'« identité », les « préoccupations d'ordre spirituel dans le monde moderne » (Rush, 141), sur « la lutte de l'individu avec l'ordre social et politique » ou les « tensions entre la vision intérieure et l'environnement » (Duguet, 62). Elle est ainsi présentée comme un travail qui « déränge » par des « questions existentielles » mais qui suscite un « engouement » par des « qualités formelles » (Brisebois, 9) lui valant parfois l'attribut stylistique de « tendance lyrique » des installations vidéo (Rush, 141). Sont pointées les « situations archétypales » construites à partir de « symboles archaïques comme la montagne, le poisson, l'eau, l'arbre », sont distingués des signes élémentaires, des métaphores et « quelques énigmes » (Duguet, 45) – le dernier terme semblant indiquer les limites de l'approche sémiotique qui repose sur la reconnaissance de constituants présupposés. Dans une sémantique, on pourrait se demander ce que l'œuvre produit comme symbolique ou sémantique spécifique. Les discours interrogent finalement moins la spécificité de l'œuvre qu'ils ne propagent, au travers d'appréciations assez générales, les dualismes courants – de la thématique et de la forme, de l'esprit et du corps, du sujet et de l'objet, de l'individuel et du collectif, du réel et du virtuel... – c'est-à-dire participent d'une sémiotique de l'art que l'œuvre incite justement à remettre en cause.

Dans l'installation vidéo *Passage* (1987), le spectateur emprunte un couloir de plusieurs mètres de long pour arriver sur les lieux d'une fête d'anniversaire d'enfant. La scène est filmée au ralenti (de 26 minutes, elle est étirée sur 6 heures et demi) et se déploie sur un écran aux dimensions imposantes (plus de 4 mètres de large et de 3 mètres de haut). Si cette œuvre fait intervenir un « temps de l'enfance », ce n'est pas nécessairement comme un renvoi aux « dispositions psychiques de l'artiste à un moment de sa vie » (Parfait, 161). La force de l'art n'est-elle pas de dépasser les attendus de la « petite vie » autobiographique, comme le soulignait Deleuze après Proust ? Nous pensons que cette installation de Viola n'opère pas nécessairement une remontée dans le passé de l'individu, un retour sur un âge antérieur, soit la période de l'enfance. En effet, incitant à voir, comme l'écrivait Maeterlinck, cet « infini qui déplace une paupière qui s'ouvre, une tête qui s'incline, une main qui se ferme », *Passage* propose un cheminement vers un inconnu de l'ordinaire de la vie (102). Dans ses écrits, l'artiste évoque la conscience humaine comme un « territoire inconnu » qu'il inscrit à la fois « de l'autre côté de la montagne, de la mer » et « au coin de la rue » (« *The unknown place on the other side of the mountain, across the sea, around the corner [...]* », *Writings* 219). Et mentionne un « monde crépusculaire aux confins de la perception et de la conscience humaine, là où se confondent les vies multiples de l'esprit » (Brisebois, 45). Le « passage » dans l'œuvre de Viola nous semble exister comme un cheminement

obscur permettant d'accéder à un monde *à côté du monde*, à une conscience *à côté de* la conscience, à un sujet *à côté du sujet*. Celui qui fait l'expérience du « passage » ferait l'aventure des sujets qui sont à la fois au plus près de lui et en dehors ou loin de lui, inconnu par lequel il devient.

L'image étire un visage, allonge la surprise d'un regard, suspend la levée d'un bras dans une attention pleine d'espoir : elle étend le geste de l'enfant vers une enfance du geste, fait passer du mouvement de l'enfant à un potentiel de mouvement en 'pays enfant', qui n'est pas le monde de l'enfance mais un monde pensé par la question de l'enfance. Le visage filmé en gros plan et présenté au ralenti produit, plutôt qu'un suspens de l'individuation comme l'énonçait Deleuze dans *L'Image-mouvement* (140-141), un suspens de l'individualisation. C'est le visage d'un enfant mais c'est le visage enfant de l'inconnu; c'est le geste d'un enfant mais c'est le geste de l'enfance comme accueil de l'énigme; c'est un enfant à la fête mais c'est la fête d'un 'temps de l'enfant' comme enfance de mondes insoupçonnés.

Françoise Parfait a remarqué que l'image vidéo a dans cette installation une épaisseur toute particulière : elle est « rendue visqueuse par la vision trop rapprochée, et donc hallucinée, du ralenti » (161). L'œuvre montre par là les limites de la lecture instrumentaliste qui, réduisant le médium d'une œuvre à des caractéristiques techniques générales, oppose la frontalité de la vidéo à la profondeur du film. Et en produisant une valeur médium vidéo, elle prouve que le *médium d'une œuvre* n'est pas le médium employé pour fabriquer l'objet. Cette épaisseur de la vidéo est aussi une lumière, une lumière qui baigne les enfants, les enveloppe, lumière-glu ou lumière-peau. Mais on ne peut pas dire que quelque chose leur « colle à la peau », c'est l'ensemble de l'image qui fait la colle – autant la nôtre que la leur – par laquelle l'enfance ne renvoie pas seulement à notre enfance mais devient une incitation à regarder vers ce que nous pouvons apprendre de nous-même, à faire geste dans l'inconnaissance de soi.

Les photographies de l'installation reproduites dans les catalogues montrent l'artiste de profil à côté de l'image. Non l'homme face à l'enfant mais l'homme à côté de, en prise avec l'enfant qu'il est quand il devient. Cette lumière-glu oriente vers un potentiel enfant comme mouvement de l'homme vers ce qu'il ne sait pas, vers l'espace-temps de « l'enfant plus homme que l'homme » (Michaux, 35). La viscosité, le ralenti et le plan rapproché de l'image produisent une zone d'adhérence, de frottement de l'humain avec l'enfance, cette dimension de sujet comme devenir.

L'installation, qui permet à l'homme de voir l'enfant comme il ne l'avait jamais vu, montre donc l'enfant qui regarde l'homme. Elle offre le déplacement de la lecture courante du rapport entre l'enfance et l'âge adulte au rapport de l'homme à son altérité constitutive, elle fait penser une enfance de l'homme à côté ou au coin de l'homme.

Retour sur la "relation d'interprétation" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

He Weeps for You est une installation vidéo datant de 1976, montrée cette année au Fresnoy (Studio national des arts contemporains, Tourcoing) dans un rapprochement des œuvres de Bill Viola et de Thierry Kuntzel comme « Deux éternités proches ». Dans le coin d'une pièce sombre et spacieuse descend du plafond un fin tuyau de cuivre au bout duquel émerge lentement une goutte d'eau. Celle-ci est filmée par une caméra vidéo couleur en plan très serré et projetée sur un écran situé de l'autre côté de la pièce. La goutte dans laquelle le visiteur peut voir son reflet gonfle progressivement jusqu'au moment où elle se détache et vient frapper la surface d'un tambour avec résonance. Une nouvelle goutte aussitôt apparaît.

Les discours sur le médium vidéo se rejoignent souvent dans l'appréciation d'une fluidité comme « implosion de l'image », « défiguration » ou « désintégration du réel », par opposition à une image « fortement organisée » de la peinture, de la photographie ou du cinéma (Mèredieu, 247). En alimentant le dualisme de la figuration et de l'abstraction, ils participent d'une sémiotique de la représentation. Nous pouvons choisir de ne pas soumettre *He Weeps for You* à la logique dualiste d'un temps de formation de la goutte, temps visuel de représentation, et d'un temps de déformation de la goutte, temps sonore de déconstruction ou de dé-représentation, et de laisser le rythme de l'œuvre nous montrer la voie et orienter nos voix. Lorsqu'il évoque « un système dynamique interactif [...] dans lequel tous les éléments (la goutte d'eau, l'image vidéo, le son, le spectateur et la pièce) fonctionnent ensemble de manière réflexive et unifiée comme un seul instrument » (Bellour, 42), Viola nous invite d'ailleurs à considérer de manière indissociable le son et l'image. Et vers une sémantique de l'œuvre, nous regarderons l'« instrument » qui produit les 'éléments' en tant que valeurs particulières de l'œuvre. Si le son de la goutte d'eau sur le tambour est, sur un plan technique qui serait séparé du plan spirituel, toujours le même, il est globalement et pour chaque visiteur le son de l'image de soi comme individuation, toujours particulier. Et pour le même visiteur, les sons des gouttes successives ne sont peut-être pas identiques, ce sujet n'étant pas nécessairement le même tout au long de l'expérience du goutte à goutte. Il ne s'agit pas de considérer l'installation comme un « dispositif » dans le sens qu'a pris ce terme depuis une vingtaine d'années, dans un élargissement de la notion de matériau cautionnant le dualisme de la forme et du sens⁷⁶. Les constituants de l'œuvre dans une sémantique ne sont pas les objets composant l'installation.

Il existe une forte symbolique de l'eau dans toute l'œuvre, que l'artiste évoque notamment à propos de la vidéo *The Reflecting Pool* (1977-1980), émergence d'un personnage solitaire comme « processus

⁷⁶ Le lecteur pourra consulter notre article « Le médium d'un rythme », *Proteus, Cahiers des Théories de l'art*, 1, « Médium dans l'ère des médias, 2011. <http://www.revue-proteus.com>

de différenciation ou d'individuation à partir de la nature indifférenciée » (Viola, « La sculpture du temps », 35-42). Cette symbolique est liée à la pensée du Vide comme fonds indifférencié, fonds de latence des choses grâce auquel chaque élément n'est pas enfermé dans sa singularité mais peut communiquer avec les autres et découvrir sa virtualité. La pensée chinoise a fait de l'eau le lieu par excellence de l'efficiencia du potentiel de situation (voir Jullien). La symbolique se nourrit également du soufisme. Dans une note de 1976, l'artiste cite le poète perse Djalâl Al-Dîn Rûmi (XIII^e s.) : « *With every moment a world is born and dies,/And know that for you, with every moment come death and renewal.* » (*Writings*, 42) « À chaque instant un monde naît et meurt,/Sache que toi, tu meurs et renais à chaque instant de ta vie » (trad. fr. Association Atlas, Université de Grenoble, voir Bellour, 18). On peut dire que toute l'œuvre de Viola participe d'une interrogation sur des passages du sujet à d'autres modes sujets ou formes sujets. Si elle puise dans ces symboliques culturelles de l'impermanence et de l'indifférencié, l'œuvre construit une symbolique ou sémantique particulière.

Dans *He Weeps for You*, l'image devient « virtualité de l'espace sonore dont la vibration est porteuse » (Buci-Glucksmann, 154). La résonance amplifie la portée impersonnelle du reflet : l'image de l'individu tombe. C'est bien sûr la goutte d'eau qui tombe et non l'image, mais la représentation courante de l'homme individuel, qui vacille déjà par le reflet lointain, inversé et obscur de la personne sur l'écran, finit sa chute dans la révélation d'une image sonore. Le spectateur s'éprouve dans le silence de la représentation qu'il construit avec lui-même, sujet sonore en tant qu'il est de silence, sujet dans sa voix intérieure ou plutôt dans une voix intérieure qui est l'expérience de son altérité. Il se trouve face à ce qui se passe dans l'image de soi qu'il ne peut pas voir mais qu'il peut essayer d'entendre dans son langage, face à la résonance de soi comme conscience de soi s'éprouvant dans l'image de soi autre.

« *He Weeps for You* » : « Il pleure pour vous » ou « Il pleure à votre place ». Le dispositif offre la possibilité d'être autre. Mais si le visiteur est « tour à tour acteur et spectateur de l'autre » (Bellour, 7), l'autre n'est pas seulement autrui, un autre visiteur ; il est cet autre de chez soi qui se forme lentement dans l'épaisseur spatio-temporelle d'une goutte d'eau, non pas seulement dans le grossissement de la goutte mais dans le continuum de l'image et du son qui, s'ils sont physiquement séparés dans la pièce et semblent intervenir dans des temps différents, sont dans une interaction réciproque. Reflet et résonance s'entretiennent mutuellement, entraînant le visiteur dans l'écoute de son altérité. Remarquons que l'on peut être deux dans la goutte. L'œuvre renforce ainsi la négation de l'individualité, souligne le passage d'une pluralité d'individus à un sujet pluriel. Elle déploie un corps de l'humain, qui n'est pas le corps de la personne, vers un corps-sujet indifférencié comme potentiel d'individuation.

Retour sur la "relation d'interprétance" pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique

Cette question de l'individuation peut ne pas être considérée comme un thème exploré au moyen d'un médium mais être envisagée comme une valeur du 'système œuvre' auquel participe le médium vidéo. Par ses écrits et entretiens, l'artiste nous fait sentir l'existence de ce système. Un texte intitulé « *Video Black – The Mortality of the Image* » (*Writings*, 197-209) construit le voir d'un « avant et après l'image » (« *the place before and after the image* », 207), fondement de toute image comme présent de l'image dans l'inconnu de son devenir. Il évoque l'espace d'un noir vidéo comme espace de la voix dans son rapport au silence (« *silent dialogue with the darkness* », 209). Le corps d'un homme dans le noir devient un corps dans une voix de l'obscur : la physique d'un corps dans l'obscurité fait place à la sémantique d'un corps de l'obscur. Le 'continuum vidéo' chez Viola, branchement continu de la caméra sur le présent de la mémoire, ouvre sur un corps-vidéo de l'obscur indissociable de la voix.

Dans une proximité avec la pensée mystique de la Nuit noire de l'âme (évoquée en particulier dans l'installation *Room for Saint-John of the cross*, 1983), l'œuvre de Viola construit ainsi un voir vidéo comme fond sombre de l'image ou inconnissance de l'image. L'inconnissance est de l'humain comme de l'image. La 'membrane visuelle-sonore' de ce corps-goutte montre qu'il faut passer par le non-savoir de ce qu'on voit pour voir, par le non-savoir de ce qu'on entend pour entendre, fait réfléchir sur la possibilité d'un voir dans l'entendre et d'un entendre dans le voir, où le voir et l'entendre ne sont plus les dimensions respectives de l'image et du son mais contribuent à un 'faire sens' de l'installation vidéo à construire autant qu'à découvrir.

Par l'invention d'un 'coin de l'humain' (« à côté et au-delà de » nous), corps-coin ou corps-grain vidéo de l'obscur, à la fois sujet, corps, médium, *l'œuvre de Viola* participe à une critique des représentations positivistes du corps et du sujet et à une critique de l'instrumentalisation de la technique.

Nous espérons avoir montré combien une appréhension des œuvres ne considérant pas l'interprétance comme une opération de subordination de l'art au langage mais l'accueillant comme processus double de l'artistique et du langagier ménage la possibilité de faire advenir la signifiante en dehors des attendus tout en construisant cette signifiante comme spécificité en système de l'œuvre, valeur artistique et anthropologique de l'art. La démarche consiste à accompagner, dans une transsubjectivité des discours, la globalité de fonctionnement de l'œuvre, à découvrir-construire, par un subjectif collectif de l'énonciation, l'unité de l'œuvre en même temps que ses constituants.

La critique du *Linguistic Turn* effectuée par l'*Iconic Turn* revendique pour l'image une « logique propre liée à l'indéterminé », par opposition à la « logique de la prédication » attribuée au langage (voir Boehm). Mais c'est seulement une certaine conception du langage qui nie l'inconnu, l'imprévisible. Le mouvement d'ensemble formé par le *Linguistic Turn* et l'*Iconic Turn*, tel qu'il est

défini à partir de l'interprétation courante du paradigme linguistique, relève d'une sémiotique de l'art comme du langage, reposant sur le dualisme du visuel et du langagier. La non-considération de la dimension langagière de la signifiante en art ne voit pas nécessairement la dimension sémiotique de son geste, qui consiste à intégrer par défaut la conception du langage la plus pauvre et donc à s'imposer la grille de la logique courante du signe, alors même que l'enjeu est une théorie de l'art critique de l'application d'une grille interprétative.

Benveniste a montré que le langage n'est pas un domaine de connaissance comme un autre mais un nœud épistémologique pour les sciences humaines. L'interprétante comme rapport interne et indéterminé entre l'art et le langage offre une plus grande liberté dans l'appréhension d'une œuvre que la liberté présumée dans le rapport externe de l'art et du langage. Non seulement il est possible d'étudier la spécificité de l'art en intégrant la réflexion sur la dimension langagière de la signifiante artistique, mais le geste est souhaitable dans la mesure où, permettant de travailler la signifiante des œuvres dans le potentiel anthropologique, il renferme une véritable efficacité pour une pensée du sens en art, et plus globalement pour une pensée de l'art.

Dr. Isabelle Davy completed post-graduate studies at Le Fresnoy (Studio National des Arts Contemporains) and she received her PhD from Université de Paris 8 in «Esthétique, Science et Technologie des Arts». She is a member of the research centre «Esthétique des Nouveaux Médias» at the Université Paris 8 and her current research in art, literature and linguistics focuses on the role of rhythm in installation art to define a general poetics of art. She has published essays in *Proteus*, *Cahiers des Théories de l'art* and *Histoire Epistémologie Langage*.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLOUR, Raymond. *Thierry Kuntzel - Bill Viola / Deux éternités proches*. Catalogue de l'exposition tenue au Fresnoy du 26 février au 25 avril 2010, commissaire invité : Raymond Bellour, scénographe : Christophe Boulanger, Le Fresnoy, 2010.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale* (t. 2). 1974. Paris : Gallimard, 1998.
- BOEHM, Gottfried. « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images ». *Trivium* 1. 2008. <http://trivium.revues.org/index252.html>
- (Denis Trieweler trad. / « *Jenseits der Sprache ? Anmerkungen zur Logik der Bilder* », *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*. Cologne: Dumont, 2004).
- BRISEBOIS, Marcel. *Bill Viola*. Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'art contemporain de Montréal, 21 janvier-14 mars 1993. Textes de Bill Viola. Musée d'art contemporain de Montréal, 1993.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Galilée, 1996.
- CHÉZAUD, Patrick. « L'image pré-texte ». *Texte/Image : nouveaux problèmes*. Ed. Liliane Louvel et Henri Scepi. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005. 53-66.
- DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. 1987. Paris : Flammarion, 1993.
- *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'Image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.
- DESSONS, Gérard. *L'art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004
- « La phrase comme phrasé ». *La Licorne*. Ed. Catherine Rannoux et Jacques Dürrenmatt. Poitiers : Presses Universitaires de Rennes, 1997. 41-53.
- DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.
- DUGUET, Anne-Marie. « Une poétique de l'espace-temps/Les vidéos de Bill Viola ». *Déjouer l'image/Créations électroniques et numériques*. Paris : Ed. Jacqueline Chambon, 2002. 43-62.
- JULLIEN, François. *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset, 1996.
- MAETERLINCK, Maurice. *Le trésor des humbles*. Paris : Mercure de France, 1949.
- MÈREDIEU, Florence de. « L'imlosion dans le champ de couleur », *Trafic*, 1993 : 247-259.
- MESCHONNIC, Henri. *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- MICHAUX, Henri. *Passages (1937-1963)*. Paris : Gallimard, 1998.
- MORIZOT, Jacques. *Interfaces : texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- PARFAIT, Française. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Ed. du Regard, 2001.
- RUSH, Michael. *Les Nouveaux Médias dans l'art*. Trad. de l'anglais par Christian-Martin Diebold. Paris : Ed. Thames & Hudson SARL, 2000.
- VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Ed. Robert Violette en collaboration avec l'auteur. Londres : Thames & Hudson et Anthony d'Offay Galery London, 1995.
- « La sculpture du temps », entretien par Raymond Bellour, trad. par Francine Arakelian, *Cahiers du cinéma* 379 (janv. 1986) : 35-42.

- « Le noir vidéo – mortalité de l’image », trad. de l’anglais par Cécile Wajsbrot, *Trafic* 33 (printemps 2000) : 63-72.
- « Perception, technologie, imagination et paysage », trad. de l’anglais par Cécile Wajsbrot, *Trafic* 3 (été 1992) : 77-82.
- *He Weeps for You*. Video/sound installation. 1976. Edition 1, Nationalgalerie, Berlin ; édition 2, Pamela and Dick Kramlich, Museum of Modern Art, San Francisco.
- *The Reflecting Pool*. Bande vidéo. 1977-1979.
- *Passage*. Video/sound installation. 1987. Edition 1, Museum of Modern Art, San Francisco; édition 2, Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Room for Saint John of the Cross. Video/sound installation. 1983. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

LES *SUBALTERN STUDIES* SONT-ELLES PERTINENTES POUR RELIRE L'HISTOIRE DE L'ART OCCIDENTAL ?

Nella Arambasin

Université de Franche-Comté

« [...] le pinceau animé de désir, agissant ça et là, la conquérant [la toile] peu à peu avec toute l'énergie particulière à cette activité, pareil à un colonisateur européen. »

Kandinsky cité par Max Kozloff. «The Authoritarian Personality in Modern Art». *Artforum*. New York, mai 1974.46.

Dans le cadre des théories postcoloniales, les *Subaltern Studies* se sont étendues à plusieurs champs disciplinaires ; venant de l'Inde au début des années 1980 pour interroger l'historiographie universitaire occidentale, elles furent recyclées aux Etats-Unis dans une problématique postmoderniste puis absorbées par les *Cultural Studies*, devenues également attractives en Europe pour les anthropologues comme pour les héritiers d'Edward Said (Amselle 29, 132-165). On peut donc se demander si elles n'auraient pas encore une nouvelle application à défendre en Occident dans un autre champ du savoir, l'historiographie de l'art notamment, dont elles seraient à même de réévaluer le paradigme cognitif.

C'est la méthodologie de Gayatri Chakravorty Spivak qui pourra être retenue, en tant que pratique culturelle qui « nous conseille de procéder [...] par bricolage, de 'reconstituer' des items culturels en les déformant par rapport à la fonction qui leur est assignée » (Spivak 1987, 307). C'est en reconfigurant la fonction assignée par la culture occidentale à l'histoire de l'art que peut commencer la déconstruction d'une discipline autant que d'une institution dont l'idéologie produit ses « instruments effectifs de formation et de cumul du savoir » (Foucault 184). Il faut donc d'abord trouver le moyen de se détourner radicalement du cumul des connaissances historiographiques légitimes de l'art, en cherchant comment un item culturel peut-être bricolé « en dehors » de ses modes de formation et de production institutionnels.

En affirmant que « le pouvoir de l'*oikos*, l'économie domestique, peut être utilisé comme le modèle du corps étranger involontairement nourri par la *polis* » (Spivak 1987, 162), Spivak nomme explicitement le sujet frappé d'extériorité au sein même de la culture occidentale. Ce corps étranger

constituera pour nous le point de vue d'une théorie du changement capable de renverser « les hiérarchies du genre 'esthétique-cognitif' » et de lui substituer « un certain *type* d'être-au-monde » (196, 198). Or tant que la question esthétique de la cognition, perception ou volition demeure « plus politiquement signifiante pour le producteur/auteur que le consommateur/lecteur », le renversement n'a pas lieu et le type d'être-au-monde relève d'une « avant-garde restreinte au sein du système universitaire actuel, [qui] ne conduit guère qu'à un empilement d'exégèses » (260). En revanche, le point de vue bricolé à partir d'un corps étranger inhérent à l'économie domestique privilégie l'exégèse de l'*autre* de l'Occident qui nous regarde, celui qui dans la proximité d'un vis-à-vis reste néanmoins éloigné de la fonction productrice et formatrice du savoir. Il faut se demander comment nommer cet autre et comment il est nommé dans notre culture (273), parce qu'alors seulement il sera possible de comprendre « quels effets-sujets ont été systématiquement effacés et formés à s'effacer eux-mêmes pour qu'une norme canonique puisse émerger » (281). Nous sommes donc amené à considérer ce battement entre l'émergence d'une norme culturelle et l'immersion d'une altérité, à la manière d'une brèche où s'exprime non seulement la violence épistémique de la mémoire occidentale de l'art, mais sa relecture aussi.

A priori la théoricienne G. S. Spivak, marxiste, féministe, traductrice et médiatrice de Derrida aux Etats-Unis, se préoccupe de critique littéraire anglaise et comparée, ayant élaboré « une méthode de lecture sensible au genre, à la race et à la classe » (Spivak 1987, 158). Or si l'histoire de l'art mérite à son tour d'être intégrée dans sa théorie déconstructiviste, c'est surtout parce que les écrivains contemporains occidentaux ont développé une littérature qui s'y prête. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle la préoccupation des écrivains pour l'histoire de l'art est passée de l'objet d'investigation à l'amplitude d'un nouveau savoir sur les pratiques artistiques. Leurs textes tramés d'art font passer une figure récurrente de race-classe-genre qui pourra être qualifiée d'allégorique (Spivak 1987, 497, note 24), une figure de la servitude, domestique ou servante par laquelle le texte devient aussi figuration, à savoir le « mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte » (Barthes 88). C'est par cette figuration que le texte doit son existence ; elle est garante d'un savoir performatif car il est ce qu'elle sait faire. Le travail du texte comme figure de la servitude à l'œuvre dans le récit sur les grands maîtres de la peinture occidentale peut être tenu pour un symptôme de la déconstruction du savoir historique de l'art, ainsi que le début d'un décentrement culturel de point de vue qui introduit le Tiers Monde, telle une nouvelle assignation de la patrimonialisation occidentale de l'art « reconstellée » à ses marges.

Il aurait été utile d'étudier la figure de la servante *in extenso* à travers toutes ses occurrences textuelles ou filmiques contemporaines, en résonance avec la mondialisation et la féminisation des

migrations transnationales notamment¹. Cependant, les exemples retenus ici cherchent à mettre en évidence la norme esthétique produite par « le programme politico-sexuel de la Grande Tradition » qui fonde et légitime « l'art élevé », mais où « la femme est objectifiée, dispersée ou occultée comme un moyen », son désir n'étant « nulle part en question, elle reste muette, agit contre sa volonté » (Spivak 1987, 118, 58, 60). De par sa fonction la servante demeure par excellence un objet d'usage plus qu'un sujet intentionnel, un moyen d'action plus qu'une volonté décisionnaire, une inculte illettrée plus qu'une civilisée ; aussi, en prenant place dans une narration historique sur la grandeur traditionnelle de l'art occidental, elle est bien la figure « à l'écart » qui permet de s'interroger sur l'élaboration de la norme esthétique occidentale.

Comment être dans le profil du texte et en même temps à sa marge ? Cette interrogation se fait l'écho du titre que Spivak avait donné à sa communication de 1988 devenue célèbre : « Can the subaltern speak ? » ; elle y fait précisément le lien « entre le discours de l'Occident et la possibilité pour la femme subalterne de parler (ou la possibilité de parler au nom de la femme subalterne » (Spivak 1988, 14). De fait, « la relation entre femme et silence » aura tant et si bien été établie qu'elle découvre un « vide inscrit dans le texte », un « blanc » qui constitue « l'Autre comme marginal » et s'articule à toute entreprise ethnocentrique (53-67). Certes Spivak reconnaît le rôle de la voix silencieuse chez Foucault ou Deleuze, mais elle rend coupables les philosophes français de ne s'intéresser qu'aux opprimés de la société occidentale et de s'arrêter aux portes du Tiers Monde en le sommant de s'exprimer par lui-même, alors que la parole de celui-ci demeure hypothéquée par l'Occident, rendue inaudible par assimilation. Pour entendre un discours alternatif il faut en revanche être attentif à « la présence massive d'une main-d'œuvre paracapitaliste » (16), appelée aussi « sous-prolétariat féminin » (Spivak 1987, 384), telles ces servantes de l'histoire de l'art dont la littérature pointe le silence. À cette main-d'œuvre occultée par l'institution culturelle, les écrivains opposent une production propre : le langage performatif d'une servitude silencieuse.

Malgré l'assimilation facile de tous les opprimés en un seul terme contre laquelle Spivak nous met en garde, les servantes peuvent correspondre à la définition de la subalterne : à la suite de Gramsci

¹ Voir par exemple les romans de Marie NDiaye, *Hilda* (1999) et de J.M. COETZEE, *Slowman* (2005), les films *La Nana* du chilien Sebastian SILVA (2009) et *The Housemaid* du Sud-Coréen Im SANGSOO (2010), qui renvoient aux « nounous, auxiliaires de vie, femmes de ménage [...] qui composent une armée de l'ombre reléguée dans les coulisses d'un monde de la performance, qui veut les ignorer. Les plus performants sont aussi ceux qui parviennent à ne pas voir en quoi leur succès et l'extension de leur capacité d'action dépendent de qui les sert », MOLINIER Pascale citée par MAGGIORI, Robert. «Un modèle alternatif au discours de droite». *Libération*. Paris, 15 mai 2010.

emprisonné qui le premier utilisa ce terme sous la forme d'une catachrèse qui contournait la censure politique et sa propre impossibilité de parler, « est subalterne tout ce qui n'a pas accès ou n'a qu'un accès limité à l'impérialisme culturel – ce qui ouvre un espace de différence » (Spivak 1988, 107). Écart différentiel au cœur de la culture, il le sera en termes de discours d'abord. De fait, ces servantes ne « peuvent pas parler », car « si 'parler' implique la parole et l'écoute, cette possibilité d'une réponse, la responsabilité, n'existe pas dans la sphère de la subalterne ». Autrement dit, « la seule manière de produire ce discours est d'insérer la subalterne en tant que subalterne dans le circuit de l'hégémonie », ce qui « signifie l'amener dans le discours ». C'est précisément ce que les écrivains auront compris et accompli : prenant acte du silence de ces femmes, ils accordent aux servantes la « permission de narrer »² (45) en occupant la place laissée vide d'une parole informulée, dont seule la fiction peut restituer l'existence.

En 1998 dans *La Demande*, Michèle Desbordes relate la rencontre entre une servante et Léonard de Vinci au Clos Lucé près d'Amboise, où l'artiste malade se rendit à la fin de sa vie sur l'invitation de François I^{er} (Desbordes 122-129). C'est le récit d'une tentative désespérée de prise de parole par une femme « qui n'avait jamais rien quémندé » (124), « s'essayant dans un effort de tout le corps, de toute la pensée, à dire ce qu'elle avait à dire » (122), même si « quand elle parlait c'était comme si le silence continuait, comme si de toutes ses forces elle tendait vers le silence » (124). Constamment à la limite de l'expression dans un geste ou une posture de la nuque, des mains ou des pieds, c'est par le corps féminin empêtré, alourdi de jupes rêches et de fatigue que tout le texte cherche à atteindre la formulation d'une demande faite au peintre, celle d'un ultime don de ce corps de servitude (128) ; être disséquée post-mortem pour être une dernière fois encore « utile à quelque chose » (123) et rejoindre alors tous les « morts des hospices de Rome et de Milan » qui « emplissaient les carnets et les grands folios » (126),

[...] ceux qu'il avait ouverts dans le fond des caves et contemplés des nuits entières, vieillards, enfants ou femmes mortes en couches, morts chez personne et sans personne qui soit venu ou viendrait un jour les réclamer, ignorés de tous et livrés à la solitude des hospices puis à celle des cimetières [...]. (127)

Cette demande s'élabore au cours du texte comme une tentative démesurée de devenir le sujet du discours, mais d'une manière paradoxale, comme objet d'une dissection où le corps féminin serait à la fois rendu à l'anonymat radical d'une déstructuration méthodique, et soumis par le dessin à une analyse tout aussi méthodique de ce qu'il a à dire. Entendre le corps comme discours, à la manière d'un blason

² SAID, Edward. « Permission to Narrate ».

du cadavre, c'est bien ici l'ouvrir de l'intérieur à la vue et faire sortir de lui une foule sans noms dont l'histoire écrite n'a pas gardé la trace. Cette émergence identitaire collective permet non seulement de lire les carnets et les folios à partir du sujet subalterne qui s'y expose, mais peut aussi être tenue pour une étape dans la déconstruction littéraire d'un mythe, le génie isolé dans l'espace-temps.

Considérer *La Demande* comme un « récit de tentative de déplacement discursif » (Spivak 1987, 350-351), c'est comprendre pourquoi il est forcément voué à l'échec, tout en étant capable de faire naître une conscience culturelle qui corrobore une « théorie du changement comme le site du déplacement de fonction entre systèmes de signes », ici entre dessin et parole. Mais c'est au lecteur en premier lieu de repérer ce déplacement et donc d'opérer une « transaction active entre passé et futur » : sa « lecture transactionnelle » devient une « possibilité d'action », voire une « élaboration » pour reprendre le terme d'Antonio Gramsci : parce qu'« *e-laborare*, faire surgir », c'est percevoir soudain une chaîne sémiotique là où elle avait été rompue, la lecture est ce qui relie/relit cette chaîne à partir d'une disruption. Ce qui surgit dans le déplacement discursif, derrière les dessins de dissection du Vinci s'ouvrant à la vue, c'est une chaîne de servitudes sociales muettes reliées entre elles au sein de la haute culture occidentale, une culture du génie individuel dont l'essor à la Renaissance demeurait seul digne de visibilité.

Et l'enchaînement se poursuit : de même que parler pour la servante est si déplacé qu'elle se tient littéralement au seuil de sa propre porte et parole « comme une étrangère devant une demeure inconnue » (Desbordes 123 et 129), de même, la condition d'étranger rend l'artiste italien aussi démuné que la servante à parler : « Ils se taisaient, ils se turent longtemps ». Si bien qu'il faut les voir tous deux se maintenant au bord du discours mutuellement frappés d'extériorité au sein d'une même domesticité, la demeure du roi mécène. Vinci comme la servante sont tous deux assujettis par un savoir-faire, spécifique à chacun certes, mais qui pareillement les lie à une chaîne de servitudes inscrite en filigrane entre culture et hégémonie au cœur du domaine royal (32-35). Car si François I^{er} fit venir le peintre-sculpteur-architecte-ingénieur en France, c'était non pas pour un portrait, mais « pour qu'il [Vinci] portât sur eux le regard dont ils avaient besoin », un regard qui était certes celui d'un homme presque aveugle, mais qui allait ajouter « ce qu'ils ne demandaient jamais qu'aux Italiens, la beauté et plus encore que la beauté, la certitude de la beauté » : confirmation par la plus-value esthétique de la gloire dans l'expansion même du pouvoir. Cette expansion unilatérale de la culture occidentale est à l'image d'un voyage sans retour appelé par une histoire bien plus ancienne encore que celle du Vinci mourant sans revoir l'Italie, récit de la défaite d'Hannibal ayant traversé avec son armée et ses éléphants la vallée de l'Arve, où

[...] ayant gravi les pentes glacées, fourbus, désespérés et sans plus rien voir du monde autour d'eux les soldats d'Afrique s'étaient couchés sur le sol, un par un s'étaient allongés dans la neige. Dure. Froide. Inconnue. (17)

Le rappel de l'épisode historique n'est pas si antique, il recentre d'une manière symptomatique la culture occidentale par rapport à ses marges et ses récits de vies anonymes, en tant que cadavres muets ou autopsie de la Renaissance.

Il y a d'une part des fantômes que le temps efface, telle la déperdition d'un corps collectif anonyme, et d'autre part des filiations que la mémoire réactualise sans cesse comme pour les revitaliser. L'inscription de l'art dans son histoire relève de ce double travail antagonique entre traces et distinctions, processus que les écrivains amènent jusqu'à la conscience dans leurs écrits jusqu'à en donner le mouvement ou le rythme. Et tandis que Michèle Desbordes tente de retenir in extremis les doigts paralysés du Vinci qui « n'obéissaient plus », sa main qui « tremblait, se déroba » (37), en revanche Julien Gracq s'attarde sur la profonde imprégnation des valeurs dominantes de l'art occidental. Dans une nouvelle parue en 1970, « Le Roi Cophetua », Gracq rend visible la séparation de classe-race-genre qui confirme par un canon esthétique une norme vouée à être pérennisée, voire naturalisée :

Elle me servait les yeux baissés, sans hâte ni lenteur, avec une précision neutre et posée. Elle ne parlait pas. Quelque chose dans son attitude me dissuadait de lui adresser en ce moment la parole. Elle paraissait plutôt déléguée toute seule à me servir par une de ces théories féminines – muettes, hiératiques, embéguinées – qui dans les miniatures du Moyen Age attendent en cortège le chevalier au-delà du pont-levis, pour le désarmer, le nourrir, le baigner. (Gracq 221-222)

Désarmantes, nourricières et maternelles, les femmes ont pour fonction d'assister l'homme et de l'attendre, rôle qui en retour les spiritualise et les sacralise. Si l'ordre indissociable de servir et de se taire est donné par la femme elle-même qui l'impose implicitement à l'homme, c'est bien pour rendre cet ordre inhérent à la substance féminine. Encore un pas et l'injonction devient sexuelle. Ainsi est confortée l'idée que « le silence de commande donnait à ses gestes et à son corps une plénitude, une proximité troublante » (222) ; le silence de la servitude étant le motif essentiel de l'éveil du désir érotique, le trouble boucle le rituel et fait basculer la proximité en intimité. Il faut donc bien entendre ici le terme de « théorie » féminine selon ses deux acceptions : d'une part en tant que procession de femmes liées par leur sainte fonction d'une génération à l'autre, et d'autre part en tant que spéculation basée sur le mode de reproduction du réel. Ce que démontre cette théorie, c'est l'équivalence entre fantasme et réalité, entre la projection du désir masculin et une formulation esthétique qui précisément

prend ce désir pour une référence historique et une pratique culturelle. Référentiel, le langage visuel renvoie ainsi le désir à une situation descriptive, cognitive et par là même normative.

Dans le non-dit, la miniature médiévale de Gracq parle du subterfuge de la mimesis pour qui l'entend visuellement. De fait, reproduire le réel (la mimesis), c'est aussi le représenter, une représentation qui possède une double signification : elle permet soit de « parler pour » comme en politique (c'est le sens de *vertreten*), soit de « re-présenter » comme en art ou en philosophie (et c'est le sens de *darstellen*) (Spivak 1988, 23). Étant donné que les subalternes ne forment pas une communauté qui puisse avoir une conscience de classe ou une conscience collective capable d'être prise en charge, personne ne peut donc les représenter politiquement. Il reste alors le concept esthétique de *Darstellung*, la représentation « comme mise en scène où, surtout, comme signification, qui se rapporte de manière indirecte au sujet divisé » (32). Les femmes représentées, s'exposant (*sich darstellt*) à cette dualité, sont façonnées pour la représentation, reconstruites par l'esthétique pour devenir figuration. Afin de rendre visible cette fracture comme subterfuge de la représentation, Gracq va précisément théâtraliser la scène iconographique. Plutôt que de combler l'absence de dialogues par de la musique³, une équivalence est à trouver entre chaque geste du rituel de la servitude et son double pictural (écho et modèle). Aussi, toute la nouvelle peut être tenue pour une mise « en question [de] la réduction au silence non questionnée de la femme subalterne » (72), avec à chaque étape de cette réduction une référence appropriée à l'histoire de l'art qui inversement la met en abyme et peut en donner la clé. À partir d'une gestuelle féminine mise au service du maître qu'elle nourrit, le lecteur pourra lire ce que le texte ne dira pas, retenant dans l'implicite ce qu'il lui faudra néanmoins voir au miroir des images convoquées.

Avec la conscience que la parole de la subalterne est entravée, sinon interdite, Gracq lui donne un accès par les coulisses de la représentation visuelle. Déplacement discursif, c'est derrière « la vie alertée d'un rideau de scène » (Gracq 236), qu'il faut voir le décor d'une

[...] maison de peu de paroles et de peu de signes, où les gestes les plus familiers, jusque dans la cuisine, jusque dans l'office, déplaçaient plus de poids, préservaient autour d'eux plus de silence qu'ailleurs, comme dans un ouvroir ou une sacristie. (237)

La nouvelle n'est donc qu'un rideau qui s'ouvre aux effets de visibilité, simulacres optiques où le reflet possède « cette même netteté de chambre noire qui envoûte les tableaux des intimistes hollandais » (219), dans l'« esprit comme au foyer d'un cabinet de glaces » (231) : « j'étais dans une de ces boîtes

³ C'est le cas de l'adaptation de la nouvelle de Gracq au cinéma par DELVAUX, André, réal. *Rendez-vous à Bray*. Parc Film, CinéMag Bodard, ORTF, 1971.

d'optique dépayssantes, il me semblait que j'étais à la fois dedans et dehors » (218), alors que récurrente, « dans le rectangle de la porte ouverte, la femme de nouveau s'encadrerait » (220). Deux fois la « ronde de nuit » est évoquée, non seulement parce qu'elle « s'assure de la présence d'un prisonnier » (205), mais surtout parce que l'espace s'est réduit à la lumière d'un « flambeau à deux bougeoirs d'un geste à la fois gracieux et imperceptiblement théâtral » (208), dont Rembrandt sans être nommé demeure le maître d'œuvre. Le clair-obscur n'est pas un effet de style mais une déréalisation de l'espace réel qui permet d'oblitérer ou d'éclairer à sa guise les intérieurs et intériorités :

[...] la lueur changeante y plantait une scène de lumières et d'ombres, un théâtre irréel. Quand l'œil désœuvré plonge d'un balcon la nuit, à travers la rue, dans une pièce éclairée dont on a oublié de clore les rideaux, on voit des silhouettes qui semblent flottées sur une eau lente se déplacer aussi incompréhensiblement que des pièces d'échecs dans l'aquarium de cet *intérieur* inconnu. (217)

Il s'agit bien d'un théâtre où se joue la scène de la servitude avec son « costume servile » (220), la femme ayant « l'air d'*apparaître* maintenant, à son heure, en servante » (221), jusque dans le détail des plis du manteau « imperceptiblement théâtral qui rendait si intrigant son accoutrement de servante : dévêtue pour la nuit comme on s'habille pour un bal » (239). L'intrigue consiste à faire monter la « nervosité » du narrateur qui se sait vu à son tour, peut-être observé : et de se demander « [o]ù bougeait-elle maintenant, toute seule, dans les arrières ténébreux de la maison ? » (234) ; soudain un autre monde existe dans les coulisses et l'obscurité devient un espace littéralement hanté à partir duquel grandit l'inquiétude. Si à ce moment « il me semblait qu'on disposait étrangement de moi » (234), ce changement de perspective du regard dominant opère un glissement spatial et fantasmé en venant se fixer sur ce qui le domine, un tableau d'Edward Burne-Jones « irradiant la pièce comme une figurine transpercée d'épingles » (235).

Ce tableau de Burne-Jones est *Le Roi Cophetua* (1883) qui donne son titre à la nouvelle et tout son sens à une soumission rendue visible, matérielle même en termes de manipulation. De fait, les rôles ont déjà été distribués avant même d'être joués : « je me sentais entrer dans un tableau, prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière » (246). L'exigence de tenir sa place est donnée par la légende de ce roi rapportée depuis le XV^e siècle, connue de Shakespeare et traduite par Thomas Percy dans une ballade en 1765. Elle raconte « qu'autrefois en Afrique régnait un noble prince », qui à force de refuser d'aimer les femmes se fit prendre « au piège » en épousant finalement sa

servante⁴. Certes en Occident il y eut Pergolèse ou Goldoni pour nous parler de ce piège, mais lorsque la peinture est conviée dans un texte pour le figurer, on peut s'interroger sur la nature de l'artifice employé. D'emblée la question du dévoilement d'une vérité en peinture oblige à regarder le tableau et même à « le déchiffrer » dit Gracq (223) : noyé dans les « bruns d'atelier » se dégage « peu à peu un personnage en manteau de pourpre, le visage basané, le front ceint d'un diadème barbare, qui fléchissait le genou et inclinait le front dans la posture d'un roi mage ». À cette représentation traditionnelle du mage noir Balthazar répond non pas Jésus en vis-à-vis, mais une jeune-fille au « visage perdu dans l'ombre ». Le sens religieux de la vénération se transforme en une « annonce sordide » et la pacification du monde en une « reddition », si bien que le détournement iconographique de l'épiphanie nous oblige en retour à être attentifs dans le récit à un détournement de sens. Il ne sera donc pas question d'incarnation ni d'annonce messianique, mais de leur dévoilement opéré par une servitude imposée, sans l'accord du corps ni de l'esprit⁵.

Autrement dit, il n'y a là qu'apparences, une ornementation ritualisée qui rend labile, sinon douteuse la « souveraineté » nouvellement acquise de la jeune-femme⁶, placée en surplomb à une place dominante dans le tableau de Burne-Jones. Ce qu'Agatha Christie appellera le « Cophetua syndrome » et Graham Greene le « Cophetua complex » permet de comprendre combien le renversement de fortune n'élève pas tant la femme de basse extraction, qu'elle ne renforce la supériorité masculine avec celle de sa classe et de sa place. Comment croire alors à un piège ourdi par une servante qui ne dit mot ? Précisément en la rendant responsable de son silence : « Il n'y eut pas de mot échangé. Depuis que j'étais entré à La Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles ; elle décidait, elle *savait*, et je la

⁴ PERCY, Thomas. "King Cophetua and the Beggar-Maid" (s.d.). *Reliques of Ancient English Poetry*. 1765. Edinburgh: James Nichol, London: James Nisbet & C^o, Dublin: W. Robertson, 1858. Vol I-III, vers 1-3, 33, 111-112. I, ii Containing Ballades that illustrate Shakespeare : 150-155.

"I read that once in Africa/ A princely wight did reign,/ Who had to name Cophetua,/ [...] But Cupid had him so in snare / [...] Compelled by the blinded boy/ The beggar for to wed [...]"

⁵ « Il semblait difficile de se *taire* au point où se taisaient ces deux silhouettes paralysées Une tension que je localisais mal flottait autour de la scène inexplicable : honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection – avec au-delà des mots – reddition ignoble et bienheureuse – acceptation stupéfiée de l'inconcevable. Je restai un moment devant le tableau, l'esprit remué, conscient qu'une accommodation nécessaire se faisait mal. Le visage de roi More me poussait à chercher du côté d'Othello, mais rien dans l'histoire de Desdémone n'évoquait le malaise de cette annonce sordide. Non. Pas Othello. Mais pourtant Shakespeare... *Le Roi Cophetua* ! Le roi Cophetua amoureux d'une mendicante... *When King Cophetua loved the beggar maid*. [en anglais dans le texte] » (Gracq 224).

⁶ La servante avait « je ne sais qu'elle aisance intimidante, comme un souverain qui lève son incognito » (Gracq 221).

suivais » (240). Qu'importe sa contestation : « mais déjà elle parlait, par un réflexe de défense pure, comme une femme qu'on surprend à sa toilette abaisse les bras mécaniquement devant ses seins nus » (210). Monosyllabique, l'autodéfense signale que « le *non* était comme le déferlement d'une panique intime ; le *oui* toute une reddition confiante et tiède » (211). Autrement dit, le registre de la guerre s'attarde sur le désir, d'abord pour évacuer celui de la femme dont l'homme négligera la panique pour ne garder que sa reddition. Ensuite pour se rabattre sur la tradition iconographique et « l'idée convenue de la *servante-maitresse* » qui flotte vaguement dans l'imagination du narrateur avant de s'appesantir « sur une image fixe où le besoin de *situer* perdait soudain toute urgence » (213). De fait, quelle nécessité y aurait-il à situer une scène déjà fixée depuis longtemps, puisque la localisation d'un récit convenu reste celle d'une idéologie partout répandue qui domine le monde subalterne féminin, dont on n'interroge jamais le plaisir ni le désir, et dont le corps une fois consommé est assimilé à un cadavre.⁷

D'une manière qui anticipe la critique postcoloniale, Gracq donne à lire l'extension du « sentiment de possession calme, de domination indulgente » (248) qui relie la sexualité à l'impérialisme. C'est sur un véritable théâtre d'opérations militaires que s'ouvre le silence domestique « parlant sa haute langue muette et captive, pleine d'une étrange communication » (230). Étrange car le rapport à l'altérité ayant été oblitéré, la communication prend la forme hégémonique et ramifiée de la Première Guerre mondiale. Ainsi, ce que montre une photo de presse des rues bombardées de Moscou et de Pétrograd en 1917, sert une fois de plus à Gracq de médiation au non-dit, tel un écho à cette « sorte de refus idéologique collectif [qui] peut être diagnostiqué à propos de la pratique légale de codification de l'impérialisme » (Spivak 1988, 51) :

[...] la foule éclatée sous les feux de salve s'étoilait comme un noyau de comète, comme une limaille aimantée, on n'y déchiffrait qu'une tension moléculaire d'une espèce inconnue, mais aucune grille ne permettait de les lire ; c'était comme l'image encore silencieuse d'une explosion lointaine dont l'onde de choc ne fût pas parvenue jusqu'à nous. (Gracq 185-186).

⁷ « [...] le plaisir qu'elle me donna fut violent et court, mais le souvenir que j'en ai gardé reste sans couleur et presque sans intimité » (Gracq 243). « Il n'y avait pas de compte à rendre, ni pour elle, ni pour moi. Simplement : *ainsi* » (249). « La lumière oblique des bougies jetait au travers du lit froissé des ombres d'encre d'où émergeaient un sein, un genou, le pli d'une hanche – le visage restait noyé, penchait du côté sombre du lit, regagnait sournoisement l'abri de la chevelure. Un moment, agacé de cette lumière vacillant qui la mêlait aux plis du drap comme une noyée, j'écrasais durement, j'immobilisais son corps contre moi de mes bras rigides, mais ce corps restait sans crispation et sans réponse, détendu, *livré*, sans alerte aucune. Dans une espèce de panique j'eus presque le mouvement de frapper le visage tapi et fuyard » (243). « Je regardais, très songeur, dormir la gisante énigmatique » (247).

De fait, il faudra du temps au narrateur pour comprendre que l'onde de choc était déjà entrée dans la maison vide de son ami aviateur parti au front et qui n'en reviendra pas. La visitation (ou «*annonciation sordide*») s'explique donc politiquement, au milieu de «*cette énorme tuerie d'intérêt cantonal*» (186) qui fait du premier conflit mondial plus qu'un simple contexte historique, le principe opératoire d'une interdépendance planétaire. De même que Gracq prend soin de nous expliquer que

[l']aviation de chasse avait puisé ses premiers pilotes parmi ces sportsmen de 1910 – un peu anglomanes, un peu snobs, parlant entre eux leur langue secrète, entrés dans l'ère du moteur comme on entre en religion – qui sillonnaient la France indigène ainsi que les avant-coureurs d'une faune exotique, faisant le vide autour d'elle par son rugissement son odeur. (190-191)

De même, la domination impérieuse du désir est un impérialisme qui s'installe en maître des lieux : le narrateur prend ainsi la place laissée vide par l'absence de l'aviateur, se mettant à son tour en chasse pour conquérir une faune féminine au subtil exotisme. Il s'agit d'une mise en concurrence et d'une substitution que conforte le tableau, convoqué une fois de plus pour justifier par la norme canonique esthétique le retour redondant du seul et même désir masculin. La servante a-t-elle un autre choix que de se soumettre à celui qui, interchangeable, la domine en sa demeure ?

Depuis des années, à cette table, servait-elle Nueil ainsi silencieusement, rituellement, gestes et regards noués dans un malaise tendre et oppressant que le tableau condensait et consacrait comme un miroir recharge et envoûte le visage qui s'y reflète ? » (229).

Justement, le visage de la femme peut apporter une réponse : bien qu'eupéanisé par le tableau de Burne-Jones, il ne reflète rien d'autre dans la nouvelle de Gracq que son origine légendaire africaine. Décrite comme une «*silhouette*» (197, 205, 224, 232, 238), la servante dont le narrateur songe «*à peine à [se] demander qui elle était, ce qu'elle faisait là*» (207), est qualifiée par «*cette masse lourde de cheveux noirs qui vivait quelque part épaissement dans la maison enténébrée*» (208), par ce «*contour mat d'une joue sortant à peine de la masse des cheveux lourds*» (233). Noire sur fond noir est «*la figure cachée*» (210), «*le visage mat [qui] se replongea d'un coup dans la pénombre*» (210) ou le «*visage enfoui au creux des mains, dans un coin de la pièce noire*» (213). Sa nature même est de rester dans l'indétermination du noir, image foncièrement essentialiste :

[...] je fus frappé de tout ce que cette silhouette qui n'avait bougé pour moi que sur un fond constamment obscur conservait encore d'extraordinairement indistinct. Elle semblait tenir à la ténèbre dont elle était sortie par une attache nourricière qui l'irriguait toute ; le flot répandu des cheveux noirs, l'ombre qui mangeait le contour de la joue, le vêtement sombre en cet instant encore sortaient moins de la nuit qu'ils ne la prolongeaient. (239)

Entendre ici la subalterne, c'est relever cette première qualification à la fois visuellement et implicitement extra-européenne de la servitude. Comme l'explique Derrida (Spivak 1988, 67), parmi les « entreprises logocentriques et grammatologiques » de l'ethnocentrisme européen, il y a une manière de rendre transparent ou invisible ceux que l'on aura au préalable constitués et désignés comme marginaux. Or pour Gracq, la peinture de Burne-Jones est le détour sémiotique emprunté dans son texte pour sortir l'historiographie de l'art de ses gonds idéologiques, faisant ainsi émerger ses ombres de leur évidente invisibilité.

De même que « le pouvoir s'introduit pour créer des effets du désir » dit Foucault (Spivak 1988, 20), de même l'officier en visite séduit la servante et assure dans le foyer de son ami parti au combat cette « nouvelle hégémonie du désir » qui se déploie spatialement et militairement :

[...] le sentiment s'éveillait en moi que je me trouvais ici sur une lisière à peine franche. Un *no man's land* abandonné – une de ces zones qu'on évacue et d'où l'autorité déjà déménage, mais où l'ennemi n'a pas encore pénétré. (Gracq 213-214)

Pour que finalement s'engouffre « sans résistance » (214) une gravure de Goya entraînant avec elle « l'anonymat sauvage du désir » (215). Cette pulsion maintient à son tour dans l'anonymat toutes les conquêtes auxquelles elle s'impose, féminine ou territoriale, locale ou « indigène ». Le noir profond de la servante s'ouvre donc non sans raison sur une expression féminine « perdue » (210) ; « un profil perdu qui fuyait vers la pénombre du couloir » (232-233), qui « glissait et envahissait par instants les pièces et les couloirs » (238), et dont l'image nous est donné aussi bien par la jeune-fille du tableau de Burne-Jones que par celle de la gravure de Goya (215). Voir cet envahissement de l'ombre noire du profil, c'est le savoir irrémédiablement perdu dans sa fuite.

C'est aussi relier l'emprise sexuelle à un canon de la beauté qui s'articule au pouvoir de séduction : « l'éblouissement de la beauté qui lui avait été livrée à l'improviste sous un tablier dans sa maison. Peut-être de son côté y cherchait-elle chaque fois la vérification neuve de ce qu'elle avait dû éprouver alors presque magiquement comme un *pouvoir*. » (247-248). Freud en donnerait une explication : « sous la répression, quelque chose de déplaisant peut être désiré comme plaisir », ce qui réintroduit aussi le sujet clivé, « la trace de cet Autre dans sa précaire subjectivité » (Spivak 1988, 21, 37). Tel sera précisément la fonction de la gravure de Goya où l'on « voit deux femmes ; une forme noire, une forme blanche » émerger d'un « fond opaque, couleur de mine de plomb » (Gracq 214), la première avec un « visage ombré, mongol et clos, aux lourdes paupières obliques » qui ne sont pas sans rappeler « les yeux fendus – un peu étirés vers les tempes par le khol » de la servante (221), la seconde avec un « visage enfoui, tourné du côté de la nuit, [qui] regarde quelque chose qu'on ne voit pas » (215). Peut-on y déceler le clivage du sujet subalterne comme dédoublé par les images des deux

femmes contrastées au regard fuyant ? Sans doute, car pour « l'anonymat sauvage du désir » elles incarnent une seule servante qui restera jusqu'au bout du récit « quelqu'un qui pourtant ici ne pouvait être pour moi qu' 'une femme', c'est-à-dire une question, une énigme pure. Une femme dont je ne savais rien, ni le nom, ni approximativement qui elle pouvait être » (238). Autrement dit, la servante restera sans identité propre, sans prénom, enfermée dans l'oxymore du cliché féminin, mais clivée par la référence à Goya.

Si « la séduction de la fille » est le nom donné au désir formé par l'idéologie impérialiste masculine, alors elle appartient « à la même formation qui construit la monolithique 'femme du Tiers-Monde' » (Spivak 1888, 74). Monolithique, la servante rejoint non seulement la scène extra-européenne, mais circule entre l'emprise sexuelle et celle d'une norme impérialiste culturelle. La fille séduite nous montre surtout en quoi l'art n'est pas la part la plus désintéressée de la culture ; au contraire, elle est en littérature le symptôme d'un intéressement, c'est-à-dire d'une participation aux intérêts masculins qui portent au pouvoir la norme canonique, étant l'expression du désir de cette norme. Il semble que la fonction assignée par le texte à Goya soit de vérifier le lien entre désir et domination, cette imbrication entre intérêts et plaisir qu'il faut débusquer à tous les niveaux de leur micro et macro négociations, si l'on en croit également l'écrivain autrichien Hermann Broch.

Car dans l'œuvre romanesque de Broch, parmi tous *Les Irresponsables (Die Schuldlosen, 1950)* dépourvus d'éthique ou de conviction politique auxquels l'écrivain prête un rôle inversement proportionnel à la montée en puissance du nazisme, se dégage une figuration goyesque de la servante, dont la fonction peut être une fois de plus tenue pour une contestation de l'« opposition mécaniquement schématique entre l'intérêt et le désir » (Spivak 1988, 20). En guise d'introduction au *Récit de la Servante Zerline*, l'écrivain s'attarde d'abord sur la Valeur travail sous sa forme capitaliste coloniale masculine, une forme si spéculative que c'est dans l'interstice d'une oisive méditation dominicale qu'il y injecte l'autre travail, sexuel dont vient parler Zerline. À l'extension du champ commercial et militaire des intérêts coloniaux en Afrique, correspond l'extension du désir rampant et tout aussi impérieux, qui œuvre non pas comme un inconscient, une mystification ou une fausse conscience sur les vrais intérêts à suivre, mais bien d'une manière stratégique et spéculative également, comme en témoigne le récit de la servante en tant qu'écho aux entreprises coloniales.

Au regard de cette formation idéologique par laquelle le Premier et le Tiers Monde se rencontrent autour de la figure de la servante, il devient clair que Broch met surtout en évidence la non-contradiction constitutive entre intérêt et désir qu'incarne une peinture de Goya :

Quand je suis entrée chez Mme la Générale, j'étais toute jeune... elle esquissa un mouvement coquet de bras qui devait probablement traduire l'allégresse, mais qui évoquait

plutôt Goya, ... vous auriez dû me voir. Tout était ferme chez moi, et mes seins se dressaient que chacun voulait les tâter. (Broch 15)

La Maya desnuda ici entrevue se cale précisément entre d'une part l'intérêt pour une servante de « renoncer » à avoir des enfants, les redoutant comme « un accident malheureux », et d'autre part son pouvoir de séduction auprès des hommes, véritable machine désirante, émoussillant même « ceux qui étaient au-dessus du désir ». Loin d'être indifférencié ici, le désir est autant le sujet du pouvoir que le pouvoir du sujet, mais il avance masqué en substituant un travail à un autre, pour que la reproduction ne soit pas celle des enfants naturels mais des intérêts patrimoniaux.

Comme l'histoire de l'art nous apprend que *La Maya nue* ne serait pas tant la Duchesse d'Albe que Pepita Tudo, la maîtresse roturière de Manuel Godoy, ministre de Charles IV d'Espagne, on peut relever les multiples registres sur lesquels joue le tableau ; celui des intérêts légitimes ou clandestins des mariages princiers, mais aussi celui de la nudité féminine lorsqu'elle sort des simulacres mythologiques et allégoriques, et qui faisant valoir une réalité du corps scandaleuse, oblige soit à contourner la censure pour être vue habillée (*La Maya habillée*), soit à être dévêtue dans un cabinet secret à la manière d'une poupée érotique (Tomlinson 59-64). En ce sens, l'usage de la peinture de Goya dans le texte de Broch se joue lui aussi d'une sexualité de la subalterne, pour la masquer comme désir impérieux qui pourtant s'expose comme valeur esthétique et norme culturelle.

Ce qui oblige à entendre derrière la recherche d'une vérité en peinture, encore un autre texte de Derrida sur les significations données à

[...] l'« incessante guerre des sexes », la « « haine mortelle des sexes », sur l'« amour », l'érotisme, etc., [qui] ont toutes pour vecteur ce qu'on pourrait nommer le procès de appropriation (appropriation, expropriation, prise de possession, don et échange, maîtrise, servitude, etc.) [...] tantôt la femme est femme en se donnant, *en se donnant*, alors que l'homme prend, possède, prend possession, tantôt au contraire la femme en se donnant se *donne-pour*, simule et s'assure ainsi la maîtrise possessive. [...] Le procès de appropriation organise la totalité du procès de langage ou d'échange symbolique en général, y compris, donc, tous les *énoncés* ontologiques. (Derrida 91-92)

Que Spivak ait souhaité s'arrêter à juste titre sur ces énoncés ontologiques pour y inclure aussi les subalternes sans paroles, permet de comprendre en quoi la « privation-de-sujet de la femme » demeure la face cachée d'un procès de appropriation pourtant généralisé sous forme de norme canonique (Spivak 1987, 383, 387).

Pour avoir battu en brèche « un culturalisme qui désavoue l'économique dans ses opérations globales », Spivak nous rend attentif à des formes contemporaines de servitude, notamment au « théâtre comprador » qui en vue de l'intérêt du profit dans le cadre du marché mondial est maintenu dans un « état de législation du travail et de règles écologiques relativement primitif », et dont la forme d'« exploitation est cachée à la vue dans 'le reste du monde' » (Spivak 1987, 303, 300, 302). S'intéresser aux coulisses de ce théâtre économique globalisé, c'est donc se donner aussi la possibilité de le mettre en lumière là où il demeure le plus caché aujourd'hui au cœur de la culture occidentale. Pour l'auteur Jean-Michel Ribes ce sera le musée, espace pertinent de confrontations entre culture savante et culture de masse, réflexes élitaires et démocratisation de l'art, jouissance esthétique et aliénation consumériste, mais aussi entre libération d'un temps de loisir pour chacun et exploitation par la collectivité d'une main-d'œuvre émigrée.

La comédie de Jean-Michel Ribes *Musée haut-Musée bas*, qui met en scène la pratique culturelle de masse dans le contexte de la globalisation, maintient la prévalence de la haute culture occidentale signalée en titre. La pièce de 2004 adaptée au cinéma en 2009 se déroule exclusivement dans un musée prestigieux de la capitale française. Or c'est en descendant dans les sous-sols de cette institution que l'on découvre un jeune émigré clandestin africain sortant d'une caisse de transport de sculptures maliennes ; l'irruption interrompt le sens de la visite pour révéler l'être-marchandise intégré au circuit d'acquisition des objets d'art. De même que dans ce sous-sol résident les richesses artistiques, fruits de la recherche et du négoce maintenus confidentiels, de même l'économie domestique des gens du « service d'entretien » y est maintenue hors visibilité. En exposant les coulisses culturelles on peut légitimement se demander si l'on n'assiste pas à une « bienveillante appropriation et réinscription du Tiers-Monde comme Autre par le Premier Monde » (Spivak 1888, 57). Sans doute, si ce n'est que la présence du sans-papier est frappée d'extériorité à l'intérieur de sa propre culture, c'est-à-dire au regard des œuvres d'art africaines qui en revanche ont été appropriées par le musée et ainsi réinscrites dans la culture muséographique du Premier Monde. Ce que Jean-Michel Ribes expose dans les termes mêmes d'une contradiction :

Pourquoi c'est si facile d'avoir des papiers quand on est une vieille sculpture africaine, alors que quand on est un jeune homme africain on vous en donne jamais... Et il dit que c'est bête parce ce ne sont pas les statues qui veulent venir ici mais les gens [qui les fabriquent]. La statue de son grand-père, elle voulait tellement pas partir qu'ils ont été obligés de lui scier le socle pour l'emmener. (Ribes 2009 et 2004, 171)

Entre une généalogie africaine extractible et son appropriation occidentale, deux cultures s'affrontent tandis qu'une seule règle prévaut, économique. Et cette règle économique selon laquelle les cultures

sont capitalisées autant que les servitudes reconduites, oblige à constater avec Geneviève Fraisse qu'aujourd'hui « le service est quasiment au centre du monde de l'emploi » et que « l'employée de maison fait disparaître la servante ». Cependant, la condition de l'employée de maison n'a pas été pensée, pas même par le féminisme qui en a tiré à son tour profit : « [q]ue se passe-t-il si on décide tout à coup de considérer la libération des femmes en se plaçant dans l'envers du décor, dans les coulisses du théâtre domestique et familial ? » (Fraisse 7-8, 19). C'est à cette question que répond précisément l'écrivaine anglaise Antonia S. Byatt en 1993 dans la nouvelle centrale de *The Matisse Stories* intitulée *Art Work*, où elle s'intéresse à une employée de maison entrée au service d'une mère de famille débordée par sa vie professionnelle. Faisant une œuvre d'art à partir de l'économie domestique, la femme de ménage de Byatt reverse la donne de départ et arrive par un bricolage culturel à déjouer l'impérialisme de la norme esthétique, telle la dernière étape d'un questionnement sur l'énonciation de la subalterne au sein de l'histoire de l'art occidental.

Cette nouvelle commence par : « En 1947 Matisse a peint *Le Silence habité des maisons* », auquel Byatt donne immédiatement un écho en parlant du « silence habité [qui] règne sur le 49 Alma Road, en ce qu'il n'y a pas de voix », mais « divers bruits » qu'elle décrit : « bourdonnement de baratte du lave-linge », « la télévision », un « train électrique », le son d'une « machine à écrire » et enfin l'aspirateur (Byatt 39-44). L'espace domestique (nourricier) s'ouvre à partir d'une toile de Maître qui demande à être non pas vue mais entendue, et sous une forme paradoxale puisque les bruits décrits ne sont en rien silencieux et qu'il faudra donc entendre ce que Byatt ne nous dit pas d'emblée, à savoir un silence situé au terme du récit comme aux marges de l'ethnocentrisme européen : le prénom même de la servante de cette maison.

La clairement nommée Mme Brown nous est d'abord décrite par la couleur de sa peau « ni noire ni brune mais d'une sorte d'ambre jaune, de cette espèce de teinte que prennent les ecchymoses jaunes avant de disparaître, et cela sur tout le corps » (44). Certes, on saura vite que le mari de Mme Brown était la cause « des marques violet et chocolat sur sa peau dorée, des bourrelets sanglants dans ses cheveux et des boursouffures lie-de-vin sur ses lèvres », mais l'on ne connaîtra qu'à la fin de la nouvelle le prénom de la femme de couleur : Sheba. Donnée comme une révélation, ce prénom ouvre effectivement l'accès à l'« ascendance mi-guyanaise, mi-irlandaise » (82) de celle-ci, et ouvre du même coup la sphère domestique à l'impérialisme culturel qui à la fois englobe et marginalise sa présence. L'accession à l'indépendance de l'Irlande en 1949 et de la Guyanne britannique en 1966 ne peut manquer de renvoyer la femme au seul travail qui lui permette d'assurer sa propre indépendance dans les années 1990 et qui tout en assurant la continuité entre époque coloniale et postcoloniale préserve surtout « la fourniture en main-d'œuvre bon marché » (Spivak 1988, 54). Outre une condition, le

prénom est surtout une identification, et la servante qui ne possédait pour caractéristique que sa peau au début du récit acquiert une existence différenciée, non plus nomade, apatride, ni même périphérique, mais relevant d'une culture mondiale, celle d'un royaume que la Bible et le Coran mentionnent sous le nom de Saba. De fait, tout le récit mène à une identité qui s'émancipe de l'obscurité, créatrice de son propre pouvoir de formulation au sein même d'une culture occidentale qui la dénie mais dont elle a toujours été constitutive.

Mme Brown a pour fonction première de servir auprès d'une famille anglaise dont le père artiste occupe le centre symbolique, avec un atelier où il s'efforce de produire de l'art mais à partir duquel surtout il règne sur l'espace habité. L'articulation entre art et pouvoir est à la fois spatiale et esthétique. Le père de famille en coloriste néoréaliste obsédé par la mimesis (Byatt 53) reproduit surtout les schémas intergénérationnels de domination impérialiste : comme son propre père il établit une distinction très claire entre « ce qui est sale et les objets personnels » (51), donc « entre ses propres 'choses', intouchables, et celles des autres, notamment la 'saleté' de l'aide ménagère » (60). D'où la répulsion récurrente, celle d'une « obstination à essayer de perturber, d'humilier ou de chasser Madame Brown » (58). Puisque le passage de la femme de ménage dans l'espace habité fait « l'effet d'une trace d'escargot à travers [le] territoire » des hommes (60), force lui est de trouver le chemin qui lui accordera son humanité. Aussi les couleurs posent des relations d'identité, qui outre la question optique des complémentaires, pose aussi celle des couleurs incompatibles comme des camaïeux ou des mariages heureux. Si d'une part le peintre vénère Matisse et des « fétiches », « petites icônes d'un culte de la couleur » fondé non sans hasard dans son enfance par l'acquisition d'un soldat de bois peint avec des couleurs primaires (64), d'autre part Mme Brown combat littéralement sur le terrain des opérations en portant « une sorte de blouse africaine en tissu de camouflage orange et vert, et un bandeau rose » (69). La subalterne qui inversement ne doit pas toucher aux choses, parce que chaque « tentative de rangement » est une menace non pas d'ordre mais de « chaos et du tohu-bohu » (60), est renvoyée à sa place en périphérie⁸. Or le combat esthétique pour l'indépendance vise non plus à conquérir le centre

⁸ Chez Gracq on trouve l'écho de ce désordre sur le plan érotique, suivi par la fuite panique du séducteur une fois la servante séduite : « La vie s'était remise en ordre ; une charrette invisible cahotait dans le chemin feuillu qui longeait le parc ; le bruit clair de la vaisselle heurtée montait à travers la cour de l'arrière de la maison. J'imaginai brusquement qu'elle allait venir – irréparablement cette fois – le tablier noué à la ceinture, le bonnet blanc serré sur les cheveux sages, les deux bras ouverts sur le plateau du déjeuner matinal. Je m'habillais dans une hâte panique, je dévalais l'escalier, et je m'engageais dans la cour. Dès que mon pas commença à faire crier le gravier, le bruit de vaisselle s'arrêta net, mais je ne me retournais pas. Je marchais vite, les dents serrées, le regard fixe abaissé devant moi sur le sable. Je refermais la grille derrière moi sans me retourner.» (250)

mais à élargir « la famille artistique » (44) à partir de la périphérie, c'est-à-dire à partir de l'espace indistinct de tous les mélanges.

En lieu et place de l'angoisse du créateur blanc, masculin et occidental au centre de l'atelier, Sheba Brown bricole dans un sous-sol à partir des rebuts de poubelles une création polymorphe. Les bouchons de carafe, os de poulet, flacons de médicaments et autres détritiques donnent forme à une sculpture molle, dont « le sujet central est une espèce de dragon et de dame enchaînée. Saint George et la princesse Saba. Persée et Andromède » (79), autrement dit une appropriation par une femme du Tiers Monde d'une des références iconographiques occidentales majeures de la puissance masculine. En se l'appropriant, non seulement elle démilitarise cette force pour s'attarder sur la nature aussi composite que complémentaire du dragon et de la femme, mais elle les intègre à sa propre lutte domestique pacifiée. Ainsi, à l'entreprise logocentrique euro-centrée répond le prénom excentré d'une femme de couleur, dont l'expression plastique hétérogène lui confère le statut de sujet intégrateur.

Si la subalterne a fini par pouvoir parler ici, c'est pour avoir assemblé et bricolé la nature disparate du quotidien, maintenu en revanche à distance dans l'indifférence ou le dégoût par le maître des lieux. De par cette appropriation Byatt affirme que la femme du Tiers Monde possède non seulement un regard productif, mais aussi un savoir sur l'identité culturelle de l'Occident ; dans le silence habité des maisons, Mme Brown en saura toujours plus sur sa maîtresse Debbie que sa maîtresse n'en saura jamais sur Mme Brown, « puisque c'est la maison de Debbie qui est le théâtre de leurs relations » (46). Le tableau de Matisse met en abyme l'obscurité à partir de laquelle la servante de couleur entend le silence habité de l'art occidental, dont le livre ouvert de toute sa blancheur offre à la manière d'un « emboîtement » (Mari 33) supplémentaire la lecture postcoloniale.

La littérature fait preuve d'une « pratique du détour », qui pour emprunter le terme et la notion à Édouard Glissant permet de revenir sur une histoire sans mémoire, celle d'une classe-race-genre dont ni l'historiographie officielle ni l'historiographie marxiste n'ont jamais donné à entendre l'existence. Ce détour littéraire est bien sûr une invention, savante même, mais surtout un moyen pour témoigner du *type* d'être au monde d'une domesticité dont seule la gestuelle relève d'une capacité d'agir (*agency*). Tandis que pour les sciences sociales « tout ce qui est relatif à la culture est considéré comme l'apanage des institutions académiques occidentales » (Bhargava 225), le détour littéraire s'ouvre sur la dimension indissociablement ethnique/éthique des *Subaltern Studies*, pour rejoindre « les ontologies différentielles, c'est-à-dire l'évaluation de la valeur des vies qui méritent d'être vécues » selon l'expression de l'anthropologue Jackie Assayag (Assayag 288). S'il en va d'une certaine justice à rétablir la voix des sans voix, l'analyse littéraire mériterait à l'avenir d'être poursuivie avec

l'apport d'une éthique du *care*, comme un enjeu théorique supplémentaire de la réécriture de l'art dans son histoire. Pour l'instant force est de constater que la position d'énonciation subalterne déconstruit l'historiographie occidentale, qui cesse d'être l'un des grands récits narratifs de la modernité où progrès, individualisme et désintérêt donnent à l'art sa grandeur. Cette grandeur n'est pas dévaluée mais vue à partir de ce qu'elle tait, c'est-à-dire à partir de ses ressorts économiques et érotiques non dits. Ainsi sont désignées les inféodations tant économiques que sexuelles à partir desquelles une norme canonique se forme et s'impose, désignant le désir masculin qui le formule dans le corps des servantes offert en métonymie à tous les territoires de l'expansion de ce désir. Grâce aux réflexions théoriques de Spivak, l'attention se déporte vers la valeur-travail que l'objet artistique déploie dans son périmètre à la fois le plus intime et le plus lointain ; il devient clair que « l'évaluation performative et opérationnelle des mouvements répétés de la survie et du confort du corps, historiquement appelée travail des femmes ou assignée au travail domestique » (Spivak 1987, 315) fut escamotée au profit d'un discours « esthétique-cognitif ». La théoricienne nous permet de dégager une anthropologie de l'histoire de l'art occidental, capable de penser ses altérités maintenues dans l'ombre d'une domesticité à la fois présente et voilée, une servitude dont la banalité dépend de l'interdépendance nettement moins problématisée entre Premier et Tiers Mondes.

Nella Arambasin is a Senior Lecturer at the Université de Franche-Comté in Besançon (France) where she teaches comparative literature. Her interdisciplinary research focuses on literature, the visual arts, art history and cultural and visual anthropology from the 19th to the 21st century in western culture and more recently on postcolonial studies and gender studies. She explores the relationship between image and text -and more precisely art criticism and art history- in *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914* (Genève, Droz, 1996) and *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation* (Genève, Droz, 2007). She also edited *Pour une littérature savante : Les médiations littéraires du savoir* (2002), *Aira en réseau. Rencontre transdisciplinaire autour de Un Episode dans la vie du peintre voyageur de l'écrivain argentin César Aira* (2005) and *L'Autre EnQuête. Médiations littéraires et culturelles de l'altérité* (2007).

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur le postcolonialisme*. Paris : Stock, 2008.
- ARAMBASIN, Nella. *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*. Genève : Droz, 2007. Partie II, Chap. 2 « Le roman de la servante ». 207-238.
- ASSAYAG, Jackie. « Promesses et embûches du postcolonial ». Ed. Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2007. 287-289 (Débat.257-260).
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil. 1973.
- BHARGAVA, Rajeev. « Les Subalternistes et la morale ». *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Ed. Marie-Claude Smouts. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2007. 222-226.
- BROCH, Hermann. *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen* (1950). Traduit de l'allemand par Andrée R. Picard, *Les Irresponsables. Roman en 11 récits*. Paris : Gallimard, 1961. Livre extrait. *Récit de la servante Zerline*. Paris : Gallimard, NRF, 1961.
- BYATT, Antonia S. "Art Work". *The Matisse Stories*. Londres : Chatto & Windus, 1993. Traduit de l'anglais (U.K.) par Jean-Louis Chevalier. *Histoires pour Matisse*, nouvelles. Paris : Flammarion, 1997.
- CHRISTIE, Agatha. *The Body in the Library*. London : Collins Crima Club, 1942.
- DERRIDA, Jacques. *Éperons*. Paris : Flammarion, 1978.
- DESBORDES, Michèle. *La Demande*, histoire. 1998. Paris : Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits III*. Paris : Gallimard, 1994.
- FRAISSE, Geneviève. « Préface » de 2009 à la réédition de *Femmes toutes mains. Essai sur le service domestique*. Paris : Seuil. 1979. *Service ou servitude. Essai sur les femmes toutes mains*. Paris : Ed. Le Bord de l'eau. 2009.
- GLISSANT, Édouard. *Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- GRACQ, Julien. « Le Roi Cophetua ». *La Presqu'île*, nouvelles. Paris : José Corti, 1970. 181-251. Adapté au cinéma par André DELVAUX, réal. *Rendez-vous à Bray*. Parc Film, CinéMag Bodard, ORTF, 1971.
- GREENE, Graham. *The End of the Affair*. Londres : Heinemann. 1951.
- MARI, Catherine. « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans *The Matisse Stories* de A.S. Byatt ». *Études Britanniques Contemporaines* n°12. Montpellier : Presses de l'Université de Montpellier, 1997 : 31-40.

- MOLINIER, Pascale citée par Robert MAGGIORI. “Un modèle alternatif au discours de droite”. *Libération*, Paris, 15 mai 2010. En référence à MOLINIER Pascale, Sandra LAUGIER et Patricia PAPERMAN. *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris : Petite Bibliothèque Payot. 2009.
- PERCY, Thomas. “King Cophetua and the Beggar-Maid” (s.d.). *Reliques of Ancient English Poetry*. 1765. Edinburgh: James Nichol, London: James Nisbet & C^o, Dublin: W. Robertson, 1858. Vol I-III. I, ii Containing Ballades that illustrate Shakespeare : 150-155.
- RIBES, Jean-Michel. *Musée haut, Musée bas*. Paris : Actes Sud. 2004. réed. 2008. Adapté au cinéma par RIBES, Jean-Michel, réal., *Musée haut, Musée bas*, Epithète Films, Mon Voisin Productions, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York : Methuen, 1987. Traduit de l'anglais (U.S.) par Françoise Bouillot. *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essais de politique culturelle*. Paris : Payot, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Illinois : University of Illinois Press, 1988. Traduit de l'anglais (U.S.) par Jérôme Vidal. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Ed. Amsterdam, 2009.
- TOMLINSON Janis A. “Burn It, Hide It, Flaunt It: Goya's Majas and the Censorial Mind”. *Art Journal, College* vol. 50, n° 4. New-York : Art Association, (Winter 1991) : 59-64.

PEINTURES

BURNE-JONES, Edward. *King Cophetua and the Beggar Maid*. Huile sur toile. 1884. Tate Gallery, Londres.

GOYA, Francisco de. *Maja desnuda*. Huile sur toile. 1797-1800. Museo Nacional del Prado, Madrid.

MATISSE, Henri. *Le Silence habité des maisons*. Huile sur toile. 1947. The Bridgeman Art Library, London.

LA FICTION SUR L'ART ABSTRAIT, ENTRE *UT PICTURA POESIS* ET *UT PICTURA THEORIA*

Simone Grossman
Université Bar Ilan

Au tournant du 21^{ème} siècle, l'art abstrait n'a pas cessé de nous déconcerter, comme l'a montré l'immense succès international de la pièce « *Art* » de Yasmina Reza¹ après sa première représentation à Paris en 1994. La mise en scène de non initiés critiquant l'abstraction, sujet d' « *Art* », est reprise dans des œuvres de fictions récentes,² confirmant le propos de Marc Jimenez selon qui « les œuvres littéraires ont [...] l'avantage d'évoquer, pour un public plus large que celui du monde de l'art, à quel point l'art actuel provoque des réactions passionnées et très contradictoires » (Jimenez 63). Or, mettre la peinture non figurative à la scène ou en récit est en soi paradoxal.³ Il s'agit, en effet, d'une forme d'art rejetant tout discours non théorique dès sa création par Malevitch en 1915. Comme le rappelle W.J.T. Mitchell, l'abstraction circoncrivait l'art dans la visualité pure, rejetant la mimésis et le principe horatien de l'*Ut Pictura Poesis* pour ériger « un mur entre les arts visuels et ceux du langage ». ⁴ La présente étude examinera deux œuvres narratives parues au Québec au cours de la dernière décennie, *Des truites à la tomate*, roman de Philippe Poloni (2002) et « *Pigments* », nouvelle de Jean Pelchat (2003).

¹ L'action de la pièce est basée sur l'achat d'un monochrome blanc à un prix exorbitant par un dermatologue. De vives discussions s'engagent entre lui et ses amis qui critiquent l'abstraction, au point que leur longue amitié manque de se rompre.

² Yves Ravey. *Carré blanc*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2003 et *La Cuningham* (2004), pièce non publiée. Tonino Benacquista. *Trois carrés rouges sur fond noir*. Paris : Gallimard, 1990.

³ James A.W. Hefferman, soulignant le paradoxe lié à la mise en fiction de l'abstraction à notre époque, s'agissant d'une forme d'art historiquement reconnue, émet la constatation suivante : « Once we start thinking, talking and writing about abstract art, we discover that the line between abstraction and representation is no more impermeable than the line between images and words » (Hefferman 293).

⁴ « The primary aim [of abstract painting] is the erection of a wall between the arts of vision and those of language » (Mitchell 216).

L'art abstrait a été intronisé au Québec par Paul-Émile Borduas au début des années 1950,⁵ puis développé ultérieurement, en particulier par les nouveaux plasticiens Claude Tousignant et Guido Molinari.⁶ En insérant dans leurs œuvres un espace bidimensionnel investissant toute la surface du tableau, Tousignant et Molinari prolongeaient la démarche de Malevitch. Leur activité picturale conférait à Montréal le statut d'une capitale de l'art, comme en fait état Fernande Saint-Martin à propos des recherches ayant « mené un groupe de peintres montréalais à l'avant-garde des recherches plastiques contemporaines, faisant de Montréal le centre de création le plus dynamique du pays » (Saint-Martin 138). Au Québec, l'abstraction picturale est indissociable de l'affirmation identitaire. François Gagnon expose que le développement de la peinture abstraite et en particulier de la monochromie, dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, exprime l'avènement du « nouvel homme québécois » (Gagnon 44). Gagnon cite le commentaire de Pierre Théberge à propos de la préface de Saint-Martin au catalogue de l'exposition *Art Abstrait* qui s'est tenue à Montréal en janvier 1959, où l'abstraction est mise en relation avec la Révolution tranquille : selon Théberge, « la défense de l'art abstrait [...] tel que le comprenaient [...] les néo-plasticiens qu'étaient Tousignant et Molinari [...] coïncidait avec la montée d'une nouvelle idéologie politique au Québec » (Gagnon 43). Reprenant l'affirmation de Molinari qui rappelait en 1961 que « l'art abstrait le plus avancé de Malevich avait coïncidé avec une pensée vraiment révolutionnaire, au moins à ses débuts », Gagnon souligne que la peinture de Molinari est « le miroir d'une époque où l'individu québécois était à se libérer » (44). La relation entre la québécoisité et l'abstraction dans les récits du corpus sera examinée.

Une autre interrogation portera sur le rapport de l'écriture à la peinture dans les deux fictions où les peintres cessent de peindre des tableaux abstraits, l'un devenant dramaturge et l'autre auteur d'essais philosophiques. Notre propos se fondera sur la thèse de la socialité de l'art abstrait exposée par Mitchell. Rappelant que le seul langage admis par l'abstraction, dès ses débuts, était le discours théorique, Mitchell montre que l'« *Ut Pictura Theoria* » se substitue au principe horatien de l'« *Ut Pictura Poesis* » rejeté au nom de la pureté de l'art. Cependant, selon Mitchell, une relation dialogique s'établit entre le spectateur et le tableau, dotée d'une triple dimension, à la fois sociale, éthique et politique. À l'appui de sa thèse, Mitchell relate sa discussion avec son fils âgé de 13 ans devant *Carré rouge et carré noir* de Malevitch, au Musée d'Art Moderne de New York. À l'argument du père évoquant l'énorme quantité de commentaires suscités par le tableau, le fils répond n'avoir à dire qu'une seule phrase :

⁵ On consultera utilement à ce sujet l'ouvrage de Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto: Oxford University Press, 1973).

⁶ Claude Tousignant est un peintre avant-gardiste né à Montréal en 1932. Guido Molinari (1933-2004) est un peintre adepte de l'abstraction géométrique.

« Il y a un petit carré rouge incliné sous un plus grand carré noir » (Mitchell 225).⁷ Suit l'évocation par Mitchell des nombreuses scènes du même genre et des discussions qui s'ensuivent entre partisans et détracteurs de l'abstraction. De fait, selon lui, la perception de l'art abstrait est d'essence sociale, impliquant des débats verbaux propres à réintroduire la communication langagière.

Malevich's image is surely dialectical and abstract, but language, narrative and discourse can never [...] be excluded from it. The relation of beholder and image is not exhausted by an epistemological model of subject and object, but includes an ethical-political relation, an inter-subjective, dialogical encounter with an object that is itself dialectically constructed. (226)

Dans le prolongement des études actuelles sur les rapports entre la littérature et l'abstraction picturale,⁸ nous montrerons que la fiction, en se substituant au commentaire théorique, aboutit à retracer le processus historique de la naissance de la non-figuration.

Des truites à la tomates de Poloni est une allégorie ironique sur l'art abstrait. Au début du roman, l'action se passe au Musée d'Art Moderne de New York, le MoMA. L'élan créateur d'un peintre abstrait, Cosmo Maffia, est annihilé à la vue de *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch. Tandis qu'il maudit le tableau qui lui a fait perdre son inspiration, le gardien du musée, John di Homogrosso, homme simple sans culture artistique, se mue en artiste abstrait. Des variations sur la mort de l'art composent la suite du roman. Dans « Pigments » de Pelchat, on assiste à la discussion entre un vieux professeur de philosophie, adepte de la figuration en peinture, et un jeune peintre abstrait, Tom W*, son ancien élève, qui finira par renoncer à l'abstraction. Décrites, voire exhibées, les œuvres picturales font des deux fictions des récits-images issus de l'interaction entre l'écrit et les tableaux.

Sur la couverture de *Des truites à la tomates* est reproduit le collage photographique *Sans titre* (2002) de Serge Collin, artiste québécois contemporain. On voit un monochrome blanc encadré, posé sur un homme aux yeux fermés et aux bras tendus sur les accotoirs usés d'un fauteuil vert foncé. De

⁷ Notre traduction de la déclaration du fils de Mitchell dont nous citons ici le contexte étendu : « My son looked at me in disbelief : 'Well I could say everything there is to say about it in one sentence: There is a small tilted red square below a larger black square' » (Mitchell 225).

⁸ L'abstraction a été notamment rapprochée de la poésie, voir à ce sujet Emmanuelle Kaës, «Le miroir brisé»: trois poètes face à la peinture abstraite: Michel Butor, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin". *Peinture et Littérature au 20^{ème} siècle*. Ed. Pascal Dethurens. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. 65-82. Signalons également la comparaison entre le nouveau roman et la peinture abstraite dans Galia Yanoshevský, *Les discours du Nouveau Roman: essais, entretiens, débats*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

part et d'autre de l'homme assis, des rideaux de couleur sombre sont ouverts symétriquement, comme pour théâtraliser en la soulignant la blancheur du tableau, au centre de l'image. Dans « *Pigments* », le carton de l'invitation au vernissage sur lequel Tom W* a dessiné un piment vert et un piment rouge, porte le mot « *Pigments* » (Pelchat 157) en caractères plus grands que le reste du texte, au milieu de la ligne et typographiquement mis en valeur par son isolement. Le langage, dans la nouvelle, participe ludiquement d'un entre-deux dont le second terme est de nature visuelle. L'examen attentif du faire-part de l'exposition par le vieux professeur qui le « fait valser » en tous sens, comme pour « découvrir quelque chose qui se tenait caché (derrière les piments ?) ou pour réarranger les lettres ou les mots de façon qu'ils signifiaient autre chose » (160), préfigure et explique son incompréhension. À l'instar de la couverture du livre de Poloni sur laquelle les yeux fermés de l'homme assis dénie la vision normale, le faire-part signale l'essence visuelle de l'écrit.

Nous verrons en premier lieu que l'attitude des spectateurs des tableaux abstraits ramène au contexte socioculturel des débuts de l'abstraction. Les analyses sociocritiques de Nathalie Heinich et de Clément Greenberg étayeront notre analyse de leurs réactions négatives. Notre second développement portera sur la verbalisation exercée face au tableau abstrait, confondant glose et narrativisation. Nous verrons que la mise en récit de la polémique vise l'essence philosophique de l'abstraction, en particulier dans « *Pigments* ». Puis nous montrerons que la narration aboutit au récit-tableau par un enchâssement de la page d'écriture dans la toile peinte.

Les fictions mettent les tableaux abstraits en situation face à des spectateurs non initiés dont les réactions verbales révèlent leur niveau socioculturel. Leur spontanéité langagière s'oppose à la distanciation et à l'objectivité du discours théorique. Comme dans l'anecdote rapportée par Mitchell, l'interaction spectateur/tableau est concrétisée par le langage, support verbal du regard dépourvu de réflexivité. Dans *Des truites à la tomates*, la description de *Carré blanc sur fond blanc* suit le cheminement du regard chez le gardien du MoMA : « C'était un tableau carré et blanc, dans lequel on pouvait percevoir un autre carré plus petit, légèrement oblique, pas du même blanc, une autre tonalité de blanc » (Poloni 34). John di Homogrosso s'efforce de voir quelque chose dans le tableau. L'épithète « blanc » quatre fois répétée, jalonnant son exploration visuelle, dénote son étonnement. Contrastant par sa naïveté avec la réaction émotive intense du peintre Cosmo Maffia dont l'inspiration s'est tarie à la vue du même tableau, son approche de spectateur non averti entraîne un questionnement implicite de l'abstraction. Au début de « *Pigments* », la description des tableaux de l'exposition par le concierge acculturé, chargé de l'entretien de l'immeuble préoccupé de propreté et indifférent à un art qu'il juge hermétique sinon canularisque, manifeste son désarroi face à l'« indécrottable gâchis » et

aux « concrétions magmatiques » et autres « flaques » et « taches » et « morceaux de toutes dimensions d'on se savait quoi » (Pelchat 155).⁹

Saint-Martin assimile l'effort perceptif requis par la contemplation d'un tableau abstrait à la vision des taches de Rorschach. La réaction des spectateurs profanes, qui se demandent « qu'est ce que cela pourrait être ? », est la question ironiquement « devenue le leitmotiv étonné de toute une société devant la création de ses peintres depuis plus d'un demi-siècle » (Saint-Martin 29). Les personnages des fictions réitèrent les interrogations provoquées par l'abstraction depuis son apparition chez les spectateurs assimilant l'abstraction à la représentation d'un « désert », selon Ludwig Hilbersheimer (8). Le refus des non initiés de considérer l'abstraction comme une forme d'art s'explique par l'insécurité ressentie devant des œuvres sans ressemblance « photographique » (Saint-Martin 37) avec le réel connu.

Dans la description faite par le gardien du musée, la blancheur évoquée quatre fois traduit le vide qu'il perçoit dans le tableau de Malevitch. Le concierge de « Pigments » manifeste crûment sa désapprobation par l'emploi de termes synonymes de saleté. « Indécrottable », « falques » et « taches » appartiennent au vocabulaire d'un préposé au nettoyage et non d'un critique d'art. Toutefois son opinion négligeable de subalterne ignorant est mise à égalité, dans le récit, avec le jugement enthousiaste de la directrice de la galerie pour qui « ces chefs d'œuvre » sont « des images de la naissance de l'univers, quelques secondes [...] après l'explosion, le big bang originel » (Pelchat 155). La gardien et le concierge exprimant librement leur opinion rejoignent la caricature de Mitchell singeant l'interdit opposé par l'abstraction au langage non théorique : « Vous qui n'êtes pas qualifié pour parler de ce tableau, gardez la bouche fermée » (Mitchell 226). Les gens simples émettant des jugements de valeur sur l'art abstrait transgressent un double interdit, culturel et social. Leur point de vue charge les fictions d'une dimension critique dirigée contre le statut socioculturel surfait de l'art abstrait. Comme l'observe Nathalie Heinich, l'avant-gardisme menait « inévitablement » à l'élitisme, « coupant l'art des attentes de sens commun, des publics peu cultivés – en un mot, du peuple ». Dans les fictions qui nous occupent, les regardeurs préfèrent le « kitsch », pseudo art acculturel, « art des pauvres – donc des ignorants » selon Clément Greenberg (22). Le gardien incarne le degré zéro de la culture, comme le montrent ses interrogations répétitives jalonnant les premiers chapitres du roman: « *Balzac ! Who the hell is*

⁹ Les personnages des deux fictions réagissent comme Marc au début d'« *Art* », plissant les yeux devant le abstrait acheté par son ami Serge, s'efforçant de voir quelque chose dans la « toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt, peinte en blanc » dont « le fond est blanc » et où « si on cligne des yeux on peut apercevoir de fins liserés blancs transversaux » (« *Art* » 195). L'attitude du concierge de « Pigments » s'apparente à celle de la femme de ménage dans *Carré blanc* de Ravey.

Balzac?» (Poloni 11), « *Who the hell is Malevich?* » (35), « *What the hell is metaphysics?* » (55) L'acculture du concierge de « Pigments » est du même ordre que l'ignorance du jeune Mitchell. Face au snobisme pédant de la directrice de la galerie, le bon sens populaire, opposé au gaspillage d'énergie, de matériaux et d'argent, évoque les arguments des opposants à l'abstraction dans « *Art* », tel Marc qui a suspendu un tableau figuratif dans son salon.¹⁰

La conception de l'art développée par Poloni revêt en outre une dimension subversive et politique. Le peintre Cosmo Maffia est un avatar romanesque de Malevitch s'arrêtant de peindre après *Carré blanc sur fond blanc*. En revanche, le gardien du musée créant sans le savoir des œuvres abstraites devient un artiste malgré lui. Pour tromper son ennui dans le jardin de sculptures dont il a la charge et où il ne voit rien d'intéressant parmi les œuvres de Miró, Picasso, Moore et Lipchitz, il s'amuse à disposer « un réseau de petits cailloux » (8) selon son caprice. Il s'agit pour lui d'« une affaire intuitive » obéissant à « une logique » qu'il est « incapable d'expliquer » (8). Il va jusqu'à attribuer des titres aux galets, leur conférant la dignité d'œuvres d'art.¹¹ Son « ramassis de petits cailloux », juxtaposé à la « collection de grands maîtres » (10), ne manque pas d'étonner les visiteurs cultivés. Dans son esprit, ses cailloux sont partie intégrante de l'exposition, comme il le rappelle au visiteur « stupéfait devant une proposition artistique aussi farfelue » (10) et rappelé à l'ordre par le gardien, dans un renversement ironique et critique de leurs statuts respectifs.

Ses créations lui font retrouver la conception de Malevitch d'un art libéré de toute utilité pratique. Face au peintre reconnu qu'est Cosmo Maffia, l'homme inculte est devenu un artiste abstrait méconnu. Lorsque le visiteur choqué recule « en rouspétant que l'art moderne était somme toute une affaire bien insolite » (10), sa stupéfaction est symétriquement inverse à celle du gardien devant les « formes géantes et intimidantes » des « chefs d'œuvre de l'art moderne » (8). N'ayant pas subi l'« overdose culturelle » (87) des gens instruits, le regard du gardien a conservé son innocence.

La seconde forme d'art qu'il crée est plus virulente et subversive que ses alignements de cailloux. Elle lui vaudra une sanction du directeur du musée pour la transgression des normes institutionnelles et politiques. Di Homogrosso a cédé au désir des visiteurs japonais du musée d'être photographiés dans le jardin de sculptures mais, en secret, son cadrage a coupé leurs têtes. « Systématiquement. Pas

¹⁰ Serge, le propriétaire du monochrome, qualifie ironiquement le tableau de Marc d'« hypo-flamand » (« *Art* » p.209), faisant valoir sa connaissance de l'histoire de l'art. Dans la pièce de Reza, la possession d'un tableau abstrait est un signe extérieur de richesse réservé aux nantis.

¹¹ Selon Leo H. Hoek, le titre est un « indice d'art légitime » (Hoek 65).

une seule tête nipponne n'était sorti sur son cou du jardin des sculptures » (25). Supprimant du même coup leurs regards, Di Homogrosso a rejeté la figuration, emblématisée par les caméras japonaises pesantes et coûteuses. En outre, son geste est une protestation contre la récupération de l'art à des fins politiques et économiques. Confronté à la rage du directeur, son patron, il se gausse intérieurement de l'obséquiosité dont il fait preuve en flattant les touristes japonais à l'importance surfaite par la baisse du dollar et la hausse du yen. Contre l'impérialisme réduisant le jardin de sculptures du MoMA à « la pâle copie d'un jardin japonais », « style international et jardin zen » (26) confondus, les photos acéphales dénie le mercantilisme de l'art moderne et ridiculisent l'opportunisme flagorneur des officiels et autres professionnels de l'art.

Lors de la confrontation entre le gardien et le directeur de musée, le texte surimpose le blâme verbal et les photographies scandaleuses brandies par ce dernier. Dans un collage spontané, les clichés des Japonais sans tête visualisés sur le fond du ciel new-yorkais forment une composition postmoderne produite par le métissage des monstres de la mythologie et de l'Amérique contemporaine, mêlant les époques et les cultures :

Di Homogrosso avait fabriqué une gamme de monstres mythologiques, des atlantes et des cariatides, qui donnaient l'impression, à travers le jeu de perspectives suggéré par la baie vitrée, de porter sur leurs épaules la voûte céleste, azur et polluée de New York. (Poloni 26)

Le collage composé par les « figures décapitées figées sur papier glacé » apposées à « l'immensité du firmament » (26) transforme le papier en double support de l'écrit et de l'image photographique. La suppression des regards des Japonais abolit la distance du sujet photographiant à l'objet photographié, retrouvant l'innocence du fils de Mitchell considérant les figures géométriques du tableau de Malevitch comme leur représentation directe (Mitchell 225). À sa manière, Di Homogrosso refait les paysans de Malevitch aux visages vides remplacés par des taches de couleurs, retrouvant l'intentionnalité de l'avant-gardisme russe.

La dimension politique de la « série de Nippons acéphales » (Poloni) de Di Homogrosso tient également à leur ressemblance à l'œuvre du peintre américain Jasper Johns peignant *Target with four faces* en 1955 à son retour de la guerre de Corée.¹² Refusant d'être phagocyté par les Japonais qui ont traversé l'Océan Pacifique en toute impunité pour le « fixer comme une preuve de conquête » et exhiber ses photos plus tard, devant leurs compatriotes, « comme un butin de guerre » (Poloni 27), le gardien du musée exprime son hostilité contre les envahisseurs qui l'ont pris comme cible de leurs regards. Ses

¹² L'œuvre de Jasper Johns met fin à l'abstraction et inaugure l'avènement du postmodernisme aux États-Unis.

photographies acéphales s'apparentent au tableau de Johns aux quatre visages sans yeux surmontant le panneau optique. Son agressivité à l'égard des touristes extrême-orientaux se confirme dans la suite du roman où le peintre Cosmo Maffia, tel un Candide contemporain, participe à la guerre du Vietnam sur le mode burlesque, dans un épisode conférant au roman une portée contestataire et anticapitaliste.

Dans « Pigments », la critique négative de l'abstraction n'émane pas seulement du concierge, homme sans instruction, mais également du vieux professeur de philosophie. Face au « jeune Tom* » qu'il appelle affectueusement son « petit Tom », il est décrit comme « vieil homme », affublé d'un « binocle » ou « lorgnon » (Pelchat 155) qui le relègue au passé désuet des « vieilles photographies » en noir et blanc. Toutefois, son incompréhension n'est pas uniquement imputable à son âge avancé qui l'empêche d'adhérer à des valeurs artistiques nouvelles.

Le critique d'art québécois Réjean-Bernard Cormier observe que les œuvres abstraites, « par leur conceptualisation poussée vers une phénoménologie de la perception, nous amènent à l'évidence que l'art abstrait est bien un art philosophique » (Cormier 38). L'argument est simplifié à l'extrême par Tom W*, contenté « intuitivement » par les formes abstraites et distinguant « entre ce qui, selon lui, relevait de l'entendement, autrement dit la raison (celle qui demande des explications rationnelles) et ce qui l'émouvait » (Pelchat 156). Optant exclusivement pour « ce qui l'émouvait » et rejetant « catégoriquement toutes les tentatives d'analyse » (156), le jeune peintre abstrait ne se contente pas de paraphraser librement le peintre américain Jackson Pollock auquel le texte se réfère.¹³ Il s'identifie à lui en déclarant : « C'est mon âme qui s'exprime avec des formes libres, et des couleurs » (170). En effet, le rouge et le vert, couleurs des deux piments dessinés sur le carton d'invitation au vernissage, sont fabriqués par lui selon les techniques des maîtres du passé. La couleur étant, selon Cormier, « un lieu réflexif » faisant ressortir la « matérialité minimale » (Cormier 38) du monochrome, l'essence philosophique de l'art abstrait apparaît dans son évidence. Le professeur, qui se déclare « un peu vétuste – oh ! artistiquement » (Pelchat 164), demeure un jouteur de taille pour le jeune artiste qui ne se remettra pas de la mort accidentelle de son mentor et de sa femme :

Pourquoi était-il si malheureux ? Il avait à peine connu le professeur Lamirande et sa femme. Mais peut-être ces morts rejoignaient-ils un autre mort qu'il portait en lui, un mort plus ancien, qui s'était embusqué au tréfonds de son être et le minait depuis très longtemps. Il résolut de traquer ce mort, de le débusquer et de le ressusciter. (172-173)

¹³ « Comme il se sentait toujours incapable de formuler une réponse convenable, il avait poursuivi en paraphrasant le peintre américain Jackson Pollock, dans une traduction libre » (Pelchat 169).

Sa décision d'adopter comme règle de vie l'idéologie du passé le fait renoncer à l'abstraction condamnée par son vieux professeur. Il consacrera désormais sa vie à écrire des ouvrages sur la raison transcendante, notion chère à ce dernier.

Dans la nouvelle, la *disputatio* sur l'abstraction est concomitante du récit. La prophétie hégélienne de la mort de l'art, incarnée par le vieux professeur de philosophie, père spirituel du jeune peintre, se confirme après la mort du vieux couple ; Tom W* fait définitivement sien le point de vue des détracteurs de l'abstraction et disparaît en tant que peintre pour devenir « un homme nouveau [...] qui ne tarit plus sur la raison » (173). La *disputatio* passionnée entre raison et émotion a fait place à des écrits savants où Tom* défend ardemment la raison apte à tout expliquer, y compris l'art abstrait et son opacité.

Par delà la narration représentant les spectateurs des tableaux, la fiction rejoint l'abstraction picturale consistant, selon Pollock, à « voiler l'image » en superposant de nouvelles figures aux anciennes (Hefferman 299). Hefferman montre, à propos du skieur irrévèrement dessiné sur le monochrome par Marc à la fin d'« *Art* », que le voile métaphorise l'abstraction. La question est de savoir, dit-il, si « l'abstraction voile les figures, à la façon d'une tempête de neige engloutissant un skieur, ou si elle soulève une série de voiles représentés pour dévoiler en dessous d'eux quelque chose d'abstrait – non représenté » (300).¹⁴ Dans *Des truites à la tomate*, la dichotomie noir/blanc résume les valeurs romanesques opposées qui sont en jeu dans la discussion entre le peintre Cosmo Maffia et le gardien Di Homogrosso. Le peintre ivre détruit nuitamment son propre tableau intitulé *Nuit*, composé de « figures géométriques aux tons purs sur fond noir » (Poloni 82). La narration devient l'inscription monochromatique du noir. Dans un poème sur la nuit composé par Cosmo Maffia, un « carré » concentre en lui « les entrailles de la nuit » (82). L'écriture rassemble d'autres « noirceurs », comme la « noirceur automnale de Manhattan » (297), dans la symbolique mortelle. La « noirceur » menace la pratique de l'art « à grande dose » (298) du peintre qui se mesure à Malevitch. Elle préfigure l'homicide considéré comme « l'un des beaux arts » (231), sujet de la pièce de théâtre que Cosmo Maffia s'appête à écrire. En effet l'écriture est pour lui, comme pour Tom W*, le seul moyen pour l'artiste de « dépasser la peinture » (101) et de lui faire surmonter le traumatisme de « Carré blanc sur fond blanc ».

Par contraste, le blanc représente la création en acte pour Cosmo Maffia. En cavale dans les Adirondacks, ce dernier décide de réaliser « la communion de trois univers distincts sur une scène

¹⁴ Notre traduction libre. L'on pense à Kierkegaard comparant sa vie à un tableau gris analogue au mur rouge représentant la Mer Rouge traversée par les Hébreux où et les Égyptiens s'étaient noyés.

achromatiquement blanche et *blanchement achromatique* » (235). L'image télévisée d'ours blancs s'ébattant sur la banquise lui fournit le modèle de la conversion du visuel en écriture. Lors même qu'il s'apprête à transcrire sur l'ordinateur le mouvement blanc sur blanc, la page de l'imprimante se substitue au fond de l'image :

On voyait sur l'image bleutée et cathodique se dandiner une maman ourse sur une banquise, accompagnée de ses deux oursons turbulents et polaires. [...] La maman ourse venait de plonger et nageait paisiblement dans les eaux glacées d'un fjord [...]. Les deux oursons hésitaient à plonger pendant que leur mère s'éloignait de la banquise. (233-234)

La narration à l'imparfait, temps d'une action passée inachevée, relève du descriptif. Le plongeon de l'ourse blanche préfigure l'activité future de Cosmo Maffia sur le point de « plonger dans la peau d'un personnage alcoolique » (234). La blancheur des ours, surimposée au blanc de la page, induit l'« acte de dévotion toute blanche » (242) qui le pousse à écrire une pièce de théâtre intitulée « La mort comme métaphore » (243). La mort métaphorique de la peinture abstraite, comme dans « Pigments », consacre la naissance de l'écrivain dont la « feuille vierge bourrée de signes » est la même « feuille de papier sans écriture marquée de deux faux plis courant et se croisant au centre » (182) et la page-toile réceptacle de l'écriture-peinture. Vide ou blanchie à dessein, la page est le lieu choisi de la création, littéraire et/ou picturale. La fiction résout la question de la représentation de l'art abstrait soulevée par Hefferman¹⁵ en mettant en scène son propre accomplissement. Dans les deux récits du corpus, la mise en cause de l'abstraction aboutit respectivement à faire de la pièce de théâtre et de l'essai philosophique les prolongements possibles de la peinture non figurative.

Le dernier point de notre exposé concerne la relation entre la québécoïté et l'art abstrait dans les deux œuvres examinées. Le commentaire de Cormier sur l'attitude des spectateurs face aux tableaux monochromes de Tousignant peut s'appliquer aux personnages fictifs des récits du corpus. Le monochrome suscite, selon Cormier, « une expérimentation phénoménologique de l'œuvre » dont l'existence « se mesure et est établie [...] par la présence du spectateur devant elle » (Cormier 38). Dans *Des truites à la tomate*, le professeur d'histoire de l'art québécois, « sommité venue directement de Montréal » à l'« anglais mélodieux où les *r* roulaient comme des vrilles » (Poloni 63), donne le ton. Sur le fond de l'automne nord-américain où « les feuilles cramoisies et jaunes virevoltaient à la moindre brise » (61), le savoir sur l'abstraction est dispensé par l'enseignement du professeur « excentrique »

¹⁵ Selon Hefferman, « no essential barrier separates the kinds of signification that abstract and realist painting can achieve; nothing thwarts their capacity to stand for something we can experience in the real world » (Hefferman 300).

(64). Déplacé de Montréal à New York mais conservant son accent et ses tics de langage typiquement québécois, le professeur à la « 'belle disponibilité' » (63) par son ouverture, mène son auditoire à la compréhension de l'art abstrait.

Le terme « noirceur », utilisé dans l'expression « la Grande Noirceur » pour désigner le retard du Québec d'avant la Révolution tranquille, connote négativement l'idéologie conservatrice du repliement. Assis dans l'amphithéâtre plongé dans le noir par le professeur d'art québécois pour la projection d'images sur l'écran, Di Homogrosso se demande : « Qu'est-ce que je fais dans la noirceur alors que je suis venu pour le contraire ? » (64). L'obscurité de la salle revêt une dimension symbolique en tant que phase historiquement antérieure au savoir pour le simple gardien de musée venu s'initier à l'art et refaisant seul le processus qui le fera accéder à la culture moderne.

Des références au Québec se trouvent également dans « Pigments », où la distance de l'Amérique du Nord, et du Québec en particulier, par rapport à l'Europe, est signalée par les allusions au « magazine européen » (160) dont l'origine précise n'est pas indiquée, puis au voyage en avion pour une lointaine Espagne. De plus, les références à la « vieille Volkswagen » (170) où le jeune peintre pleure la mort du professeur et de sa femme renvoient au roman *Volkswagen blues* de Jacques Poulin relatant une quête d'identité véhiculée par « un vieux Volkswagen » originaire de l'ancien monde tandis que le centre de la civilisation s'est déplacé en Amérique du Nord. La vieille Volkswagen du jeune peintre d'avant-garde et la vieillesse du mentor et de sa femme trouvant la mort dans un accident ferroviaire en Espagne marquent le conflit entre deux conceptions de l'art, l'ancienne et la nouvelle. La décision finale de Tom W* d'écrire des articles en latin est emblématique du renouvellement de la culture québécoise à partir du dépassement des modèles européens.

L'étude du corpus a montré que la mise en scène des réactions de spectateurs non initiés à l'abstraction déplace la controverse sur l'art non figuratif au plan non théorique. Or si, comme en fait état Arthur Danto, « *Art* » est une « allégorie de la politique esthétique pratiquée de nos jours en France » (Danto 416), la reprise de la polémique sur l'abstraction à notre époque dans la postmodernité littéraire du Québec signifie le dépassement des diktats contre la narration. La mise en récit du refus et de l'incompréhension de l'abstraction de la part du public est corollaire de la représentation des conflits des peintres aux affaires avec la création. Cosmo Maffia et Tom W* sont des épigones de Malevitch aux prises avec la mort de l'art. Dans *Des truites à la tomate*, la reconfiguration au plan narratif des données de l'abstraction dans le contexte culturel et géopolitique d'une Amérique du Nord incluant le Québec, source fiable du savoir, confirme le rôle imparti par Saint-Martin à la ville de Montréal dont elle salue le dynamisme créateur (Saint-Martin 138).

En conclusion, à l'interrogation du peintre allemand Gerhard Richter quant à la capacité du langage à faire émerger le réel dans les tableaux abstraits,¹⁶ répond le jeu de voilement/dévoilement, inhérent à l'art du 20^{ème} siècle,¹⁷ annoncé par le tableau monochrome blanc sur la jaquette de *Des truites à la tomate*. Posant comme prémisse l'incompréhension des profanes, la narration donne à voir le développement de l'art non figuratif à travers leur regard.

Simone Grossman teaches French and Quebecois Literature at Bar Ilan University. She is the author of *L'œil du poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture* (Paris, Lettres Modernes-Minard, 1999), *Regard, peinture et fantastique au Québec* (Québec, L'instant même, 2006) and of numerous articles, some of them on the interaction between literature and painting.

¹⁶ Cité par Hefferman: « [in abstract painting] there is always some sort of narrative or reference [...]. [T]he question is, then, can the language help us to see it? » (Hefferman 302).

¹⁷ Selon Thomas Crow, « Veiling and unveiling are the key terms in the current arguments over Pollock's significance for artists in the twentieth century » (Crow 90).

BIBLIOGRAPHIE

- BENACQUISTA, Tonino. *Trois carrés rouges sur fond noir*. Paris : Gallimard, 1990.
- CORMIER, Réjean-Bernard. « Suite monochrome ». *ETC La revue de l'art actuel*, n°28, 1994-95 : 36-38.
- CROW, Thomas. « Moving Pictures ». *Artforum International*, 37.8 (April 1999): 90 (7). Academic OneFile. Gale. Bar Ilan University 24 Mar.2011.
- DANTO, Arthur. *La Madone du futur*. Paris : Seuil, 2000.
- GAGNON, François. « Molinari, peintre québécois ». *Lettres Québécoises*, n°5, 1977 : 43-44.
- GREENBERG, Clément. *Art et culture. Essais critiques*. 1961. Paris : Éditions Macula, 1988.
- HEFFERMAN, James A.W. *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*. Waco, Texas : Baylor University Press, 2006.
- HEINICH, Nathalie. « Art et compulsion critique ». *Noesis*, n°11, 2007. <http://noesis.revues.org/index813.html>.
- HILBERSHEIMER, Ludwig. Introduction à Kasimir MALEVITCH. *The Non-Objective World. The Manifesto of Suprematism*. 1959. Mineola, New York : Dover Publications, 2003. Traduit de l'allemand par Howard Dearstyne.
- HOEK, Leo H. *Titres, toiles et critique d'art*. Amsterdam : Rodopi, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *La Querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005.
- KAËS, Emmanuelle. « Le miroir brisé: trois poètes face à la peinture abstraite: Michel Butor, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ». *Peinture et Littérature au 20^{ème} siècle*. Ed. Pascal DETHURENS. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. 65-82.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994.
- PELCHAT, Jean. « Pigments ». *Un cheval métaphysique*. Montréal : XYZ, 2003. 155-173.
- POLONI, Philippe. *Des truites à la tomate*. Montréal : Québec-Amérique, 2002. \
- POULIN, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal : Québec-Amérique, 1984.
- RAVEY, Yves. *Carré blanc*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- REZA, Yasmina. « Art ». Paris : Actes Sud, 1994.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Structures de l'espace pictural*. Montréal : Hurtubise, Bibliothèque Québécoise, 1989.
- YANOSHEVSKY, Galia. *Les discours du Nouveau Roman: essais, entretiens, débats*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

VERS L'ÉCRITURE « DES ILLETTRÉS » CONTEMPORAINS

Olessia Koudriavtseva-Velmans

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

À la fin du VI^e siècle, le Pape Grégoire le Grand définit le rôle de l'image chrétienne d'une manière qui resta déterminante pour les pays occidentaux durant tout le Moyen Âge. L'image fut définie comme « écriture des illettrés »¹, et sa fonction consistait à enseigner la religion et ses mystères.

L'Occident a toujours eu l'ambition, au nom de la vérité, d'élargir au-delà de ses frontières l'influence de ce qu'il considérait comme le texte et l'image absolus. C'est ce que l'on perçoit dans la guerre des représentations que l'Occident mène depuis le Moyen Âge. Les adeptes de pratiques culturelles irrationnelles et étrangères à la pensée chrétienne devaient être convertis non seulement par la force, mais surtout par les outils du langage. C'est avec l'ambition de toucher un large public et d'élargir les frontières que Grégoire le Grand applique la stratégie de l'Écriture des illettrés qui s'appuie sur la force pédagogique de l'image et sur la mémoire collective. La mémoire à laquelle fait appel Grégoire n'est en effet pas celle des souvenirs des individus particuliers, mais un imaginaire collectif.

L'image institue la société des croyants et elle leur donne une identité, mais elle agit également sur « les infidèles », « les ignorants », « les insensés » et « les sauvages ». Elle est perçue comme un outil d'éducation pour les païens, ou pour les novices dans l'intelligence de la foi chrétienne. Les illettrés ont une certaine capacité pour déchiffrer, « lire » les images grâce à une mémoire universelle et, grâce à l'analogie de l'image et du texte, l'image possède une valeur éthique, fournit un modèle à imiter, et sert donc de mémoire du passé et de modèle pour l'avenir: « ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux incultes (*idiotis*) qui la regardent : parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter, ceux qui ne savent pas lire y lisent ; c'est pourquoi, surtout chez les païens, la peinture tient lieu de lecture ».²

Dans le cas des chrétiens d'Occident, les artistes ne se limitent pas au texte de l'Écriture, mais mettent l'image au service de la science chrétienne et reflètent les interprétations de l'Écriture par les théologiens et liturgistes. Donc l'image est un instrument qui sert à la connaissance, au lieu

¹ « Ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux illettrés qui la regardent » (GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, Epistula XI, 10: 873-876).

² GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, « lettre à Serenus, évêque de Marseille », dans Danièle MENOZZI (75).

d'être l'équivalent d'une « présence divine » comme chez les chrétiens d'Orient. En effet, chez les orthodoxes, l'icône Sainte en elle-même et les icônes qui composent les iconostases russes, héritées de la tradition byzantine, représentent la synthèse théologique de leur foi et de leur spiritualité (Florensky 121-209). L'iconostase est en quelque sorte le livre « polyfocal » ouvert devant les fidèles qu'ils lisent horizontalement mais aussi verticalement selon l'axe de symétrie déterminé par les portes royales.

Parfois dans l'imagerie médiévale occidentale on ne peut éviter le démembrement d'un objet concret ou d'une figure humaine dont on ne peut reproduire qu'une partie et que l'on fait alors surgir au milieu d'ornements dont la lecture s'avère complexe. Par exemple, les évangiles irlandais, tels que *Le Livre de Durrow* (VII^e siècle), *Les Évangiles de Lindisfarne* (fin du VII^e début du VIII^e siècle) ou *Le Livre de Kells* (vers 820) présentent des compositions ornementales où le décor, le texte et l'iconographie religieuse sont réunis en une structure abstraite inextricable : des mots et des pages de titres entières deviennent des images. C'est aussi le cas des façades des églises russes de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle dans la région de Vladimir, où bêtes et monstres, saints et anges, guirlandes fantastiques, gueules de lions et mille autres ornements s'assemblent en un puzzle de pierres enchevêtrées, rébus sollicitant l'imagination.³ En Orient comme en Occident, les images décoratives porteuses d'informations étaient bien évidemment très utiles dans des sociétés où la majorité des gens étaient analphabètes. Cependant, l'image qui sert à l'enseignement peut toujours se prêter à des retouches et des transformations. L'iconographie devient ainsi un langage ouvert à toutes les initiatives. Cela exige d'une part un certain apprentissage pour réussir à lire l'image « scientifique » et d'autre part cela explique l'essor, surtout à l'époque romane et gothique, de l'iconographie tirée d'un folklore ancré dans la mémoire collective et transmis par la tradition. La théorie avait besoin d'images ; l'image recélait un ou plusieurs concepts si riches en informations qu'elle se transforma, passant de l'aspect le plus concret à une abstraction de « l'écriture des illettrés ».

Il faut aussi préciser que l'image au Moyen Âge ne se réduit pas à une figure « plane » comme on l'envisage de nos jours. L'image médiévale couvre toutes les expressions plastiques, peinture aussi bien que sculpture. C'est avant tout une forme et le portrait d'une forme. Ce qu'on désigne aujourd'hui par le terme général « image », se décline au Moyen Âge selon des appellations précises. Ainsi les images conceptuelles métaphoriques « dessinées » par un écrivain dans son texte sont perçues comme ressemblances (*similitudines*). Les images narratives qui illustrent une scène sont dénommées *historia*. Dans une œuvre d'art, image, *historia* et images mentales peuvent se combiner, c'est-à-dire que l'objet

³ Il s'agit de monuments célèbres tels que la cathédrale Saint-Dimitri à Vladimir (1194-1197) et la cathédrale Saint-Georges (1234, restaurée dans les années 1470) à Iouriev-Polskoï.

représenté peut être à la fois image et *historia* ; il peut à la fois raconter une histoire et être le portrait d'un objet, mais l'objet représenté peut également produire une représentation visible mentalement. Une telle perception de l'œuvre influe sur sa signification qui confirme la nature complexe de l'image. Par exemple, une crucifixion est une scène de la vie du Christ, elle a donc à voir avec l'histoire ; mais c'est aussi une image – un portrait, qui peut pourtant être vu comme une icône. Leur ensemble dans ce cas est objet de vénération, mais aussi ouverture au-delà du visible (Boulnois 13 et suivantes).

Ainsi une des fonctions premières de la signification de l'image est de permettre l'évocation d'une chose par une autre. L'image n'est par conséquent pas considérée comme un pur agencement de formes sans signification. Aujourd'hui, on considère que le fonctionnement signifiant de l'image est une évidence, et qu'il n'est pas équivalent à celui du langage, si on parle au sens courant du terme. L'image serait alors située entre ces deux mondes : entre le monde de l'agencement de formes dans l'espace et celui de la signification. L'image artistique du Moyen Age qui est « apparue visible pour montrer l'invisible »⁴ oscille aussi entre la forme et le sens et devient à la fois « iconique », c'est-à-dire physiquement visible en tant que forme (objet ou personne), et conceptuelle, parce qu'elle n'est pas toujours visible en tant que forme, pourtant visible et lisible au-delà de la forme. L'art contemporain qui prétend détruire la forme et le sens oscille lui aussi entre les limites de ces deux phénomènes.

L'image physiquement visible que nous pouvons appeler l'image iconique est une mise en forme visible, c'est-à-dire, la mise en forme d'une surface pour produire une unité de vision réelle ou imaginaire.⁵ C'est cette mise en forme qu'exploite l'art religieux médiéval quand il crée l'image iconique, qui fonctionne en relation directe avec une donnée extérieure à l'espace où elle opère. Ainsi l'image vient toujours se présenter « à la place » d'autre chose — que ce soit une réalité du monde extérieur ou bien un ensemble abstrait. L'image remplace une réalité ou un fantôme en les extériorisant, en les rendant visuellement accessibles et ainsi, en quelque sorte, plus « vrais ». Les doctrines iconoclastes, telles que l'aniconisme byzantin, juif ou musulman, qui refusent l'image iconique en éliminant sa qualité spécifique, sa visibilité physique ressemblante, exploitent néanmoins une autre nature de l'image, celle du conceptuel qui crée des images invisibles. L'absence de l'image iconique est comblée par un je-ne-sais-quoi indispensable pour attirer l'attention de l'homme, un je-

⁴ Grégoire parle de Jésus considéré comme l'Image parfaite (GRÉGOIRE LE GRAND, *In Hiezechielem Homiliae*, II, 4, 20).

⁵ La notion de « l'iconicité » et de « l'iconique » apparaît dans les écrits de sémioticiens et de spécialistes en information et en communication, tels que Peirce, Morris, Moles, Lindeken, Metz et d'autres généralement pour décrire et qualifier l'image, surtout ses propriétés les plus évidentes, par exemple la ressemblance ; la notion de « l'iconicité » et de « l'iconique » pourtant reçoit dans leurs théories des définitions à géométrie variable. Voir *Communications n°15*.

ne-sais-quoi qui se rapproche de l'espace du langage et permet de voir au-delà de la forme. D'un autre côté, la forme qui semble être purement décorative ramène aussi à un espace de signification qui se rapproche du verbe et, dans certains cas, la forme devient le verbe. Jean Scot nous apprend que « la lumière éternelle se manifeste elle-même au monde de deux manières : par l'Écriture et par les créatures. Car la divine connaissance ne peut être restaurée en nous que par les lettres de l'Écriture et par les formes des créatures » (Jean Scot Érigène, *Homélie sur le prologue de Jean*, 254). Cette réflexion confirme le fait que l'image cultuelle et l'aniconisme sont deux pôles complémentaires et convergents au sein de l'expression artistique liée à ces religions qui déclarent défendre de façon exclusive soit la visibilité divine, soit la loi invisible. Les processus par lesquels ils confluent montrent que l'image est indissociable du langage. Ils autorisent leur coexistence et leur mutuelle influence dans l'art médiéval qui explore ces questions complexes de l'image visible et de l'image invisible. Ces questions inscrites dans la mémoire collective se posent de nouveau avec force dans la pratique de l'art plastique des XX^e et XXI^e siècles que nous allons maintenant examiner. Nous allons voir que l'art contemporain n'est pas en rupture avec les préoccupations du Moyen Âge.

La reconnaissance de l'image se joue dans l'espace de la représentation. L'image est liée au langage car une société construit son identité par la représentation linguistique ou iconique. Elle s'organise selon un vaste code, qui structure les relations sociales avec des images qui permettent aux individus de s'identifier symboliquement. « Homo in imagine ambulat » (« l'homme marche dans les images ») - dit le psaume (38,7). Par l'image, les sociétés parlent de ce qui les préoccupe, de leur vision du monde, de la vie et de la mort. L'humanité s'appuie toujours sur un texte ou sur une image pour y lire la vérité de son identité. Le livre et l'icône constituent une mémoire collective qui structure l'être humain, l'initie aux règles de la société, lui donne une identité, un corps et cette mémoire se maintient non seulement grâce à l'autorité d'une institution de pouvoir, mais aussi en se transmettant d'un siècle à l'autre à travers les créations artistiques. L'identification passe par l'intermédiaire de la croyance en la vérité de ce qu'on voit et par la reconnaissance de ce qui se trouve dans notre mémoire commune ou dans le « montage dogmatique » que nous partageons avec les autres êtres humains (Legendre 83-94). Selon Hugues de Saint-Victor, la lecture mène à la mémorisation et à l'intériorité, ce qui permet d'archiver des données bibliques dans un tableau à double entrée et de faire de multiples lectures allégoriques. L'image devient cruciale, elle est d'abord une structure de l'espace visible, non plus une œuvre artisanale, mais un exercice spirituel intérieur et conceptuel (Hugues de Saint-Victor). Le texte et l'image en tant que représentations existant sous une apparence formelle élaborent un rapport à l'individu et deviennent des sortes d'œuvres hybrides durables qui traversent les siècles et sont garants de la transmission de la mémoire commune.

Les œuvres hybrides, tel le livre depuis l'invention de l'écriture, attirent l'attention des artistes. Il s'agit d'un espace matériel mais aussi d'un espace esthétique qui inspire les artistes car ce support offre d'innombrables possibilités. Le concept de livre peut être étonnamment varié et son support traditionnel peut évoluer. L'« équivalence » de l'image et du texte ou leur « cohabitation » dans une composition plastique restent toujours actuelles et notamment dans l'art moderne et contemporain, produisant des exemples d'un nouveau développement de « l'écriture des illettrés » ; ainsi « l'illettré » contemporain tout comme son ancêtre médiéval devient de nouveau le lecteur de l'image et le spectateur du texte.

Les exemples les plus célèbres de l'union du texte et de l'image au XX^e siècle sont les œuvres de Matisse : son fameux livre *Jazz* ; ses livres décorés, comme *Le Florilège des amours* de Ronsard et *Les Poèmes* du duc d'Orléans, conçus comme s'il s'agissait de livres médiévaux. Pour ces créations, Matisse choisit une écriture manuscrite pour exprimer la singularité de la main de l'artiste et surtout la plasticité du texte qui se rapproche ainsi de l'image. Les œuvres de Matisse sont à l'opposé d'illustrations, placées en regard du texte et destinées à l'accompagner. Ses images sont décorées car, avec le texte, elles participent de l'acte de création à part entière, elles sont tout sauf des motifs de décoration, et dans ce cas là le texte à lire se lit en tant que signe plastique. Dans les livres de Matisse nous constatons que le peintre met en scène l'autosuffisance du texte et de l'image, en considérant l'un et l'autre comme des équivalents.⁶

À la même époque que Matisse, Sonia Delaunay transcende le support traditionnel du livre et crée ses robes poétiques « décorées » par les vers de ses amis Louis Aragon, Vladimir Maïakovski et Tristan Tzara ; Maïakovski, quant à lui, crée ses poèmes « plastiques » sous la forme d'affiche ou des affiches sous forme de poèmes dans la fameuse série satirique « Okna ROSTA ». Dans leurs œuvres nous constatons que l'apparition d'images invisibles, provoquées par la lecture des textes poétiques, est suscitée par des formes abstraites qui donnent au texte une plasticité tout à fait frappante. Cette tendance se retrouve aussi dans l'œuvre de Juan Gris qui crée une nature morte cubiste avec deux compositions parallèles : celle du texte et celle de la forme plastique pour créer l'image unique d'un dessin-poème.⁷ Le texte et l'image dans le cas de la création de Juan Gris sont liés par la plasticité unique de l'œuvre qui est poétique et artistique à la fois. C'est un dialogue des mots et des dessins qui ne s'illustrent pas réciproquement mais confirment leur réalité.

⁶ Pour Matisse le livre est une œuvre plastique, puisqu'il ne fait « [...] pas de différence entre la construction d'un livre et celle d'un tableau [...] » ; il distingue le livre illustré du livre décoré : « Le livre ne doit pas avoir besoin d'être complété par une illustration imitatrice. Le peintre et l'écrivain doivent agir ensemble, sans confusion, mais parallèlement. Le dessin doit être un équivalent plastique du poème » (MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, 213-215).

⁷ Il s'agit de la peinture de Juan Gris intitulée *La Nature morte au poème* (1915, Musée de Bâle).

Les signes plastiques sur lesquels s'appuient tous ces artistes du début du XX^e siècle et dont Matisse parle à propos de *Jazz* (Matisse 248-249) avaient déjà été découverts par les artistes du Moyen Âge. Les anciens maîtres les utilisaient en tant que codes. Ils connaissaient parfaitement la force des pictogrammes utilisés dans les civilisations antiques. La plasticité de la parole « s'écrit » alors sous la forme d'une image. Dans le cas du livre décoré, l'image conduit les artistes vers l'équivalence plastique du texte et ensuite du livre. Dans d'autres créations artistiques, comme les retables ou les iconostases, un « équilibre » ou une « équivalence » se construit aussi entre l'information écrite et l'information dessinée. Les artistes du Moyen Âge ont prouvé ainsi l'existence d'une équivalence entre l'œuvre d'art plastique et le livre, mais également entre œuvre picturale et œuvre textuelle. Leurs créations sont le rêve incarné des artistes modernes qui recherchent l'œuvre hybride, à la fois décorative et informative ; leurs expériences inspirent les artistes actuels à poursuivre les mêmes recherches, qui sont désormais confrontées aux technologies contemporaines.

L'art du Moyen Âge était fondé sur « les hiéroglyphes religieux », sur « la théologie de l'art », non seulement pour ce qui était de la question de la puissance de l'Église veillant sur l'application d'une doctrine précise, mais pour ce qui concernait la question de la langue esthétique (Gurevich). La particularité de cette langue consistait dans l'absence de différence entre monde réel et monde imaginaire, entre réalité et fantaisie, ce qui permit pendant des siècles même aux « illettrés », c'est-à-dire aux non initiés, de posséder un certain savoir lire. Cette esthétique s'appuie sur une réalité où la « poésie » et la « vérité » ne sont pas encore séparées, et c'est cette esthétique d'une autre réalité qu'essayent de retrouver les artistes modernes et contemporains. Les phénomènes qui incarnent cette autre réalité, comme l'iconostase en Orient et le retable en Occident, apparus à l'époque médiévale, sont donc des créations plastiques d'une importance suprême parce qu'ils concentrent une puissante énergie spirituelle et surtout une charge informative très forte, équivalente à celle des multimédias contemporains qui nous proposent une lecture « compressée », fondée sur la « polyfocalité ». L'iconostase et le retable sont aussi poly-focaux que la page d'accueil d'un grand portail Internet dans lequel l'espace est divisé en vignettes présentant des signes plastiques et textuels. Les pages virtuelles du portail tirent leur inspiration également de la structure des livres.

L'iconostase s'organise aussi comme une page ou plutôt comme un livre ouvert et chargé de textes, ces « textes » étant constitués de lignes horizontales qui peuvent contenir au moins trois registres. L'iconostase est un concentré d'informations plastiques avec ses représentations de figures de saints, ses épisodes bibliques, mais aussi ses informations écrites, telles que les textes sacrés écrits sur des *volumens*, les rouleaux tenus par des patriarches, des prophètes, parfois par la Vierge et Saint Jean Baptiste, les apôtres et les martyrs. Les martyrs sont représentés accompagnés de textes plutôt

que des objets ayant servi à les martyriser, ce qui souligne pour eux personnellement l'importance de l'écrit. Dans la partie centrale de l'iconostase on voit les figures principales que sont la Trinité, la Mère de Dieu en gloire, dans le registre au-dessous du *deesis*⁸, l'icône centrale est celle du Christ roi entre les puissances angéliques. Cette partie centrale correspond à un axe qui symbolise à la fois la reliure de la couverture du livre, mais aussi les marges, placées en son centre. Ces marges rejoignent les deux parties latérales comme s'il s'agissait de deux pages. Dans ces marges se trouve l'information la plus importante. L'iconostase se présente finalement comme la synthèse de textes sacrés, une sorte d'équivalent synthétique de la Bible parfaitement structuré. Elle permet grâce à l'image de rendre visible, et par conséquent réel, le monde céleste.

Le retable qui peut être un diptyque, triptyque ou polyptyque, recouvert de panneaux pour le refermer, reprend également l'idée du livre, mais que l'on pouvait ouvrir ou fermer selon les moments intimes de la lecture. Chaque tableau est une page, chaque objet est un mot symbolique, chaque personnage est une phrase. Tout est composé comme des lignes étalées sur une page. La perspective inversée où les lignes de fuite convergent vers le spectateur est nécessaire dans ce cas-là pour que le spectateur commence la lecture par le haut. Par les lignes secondaires, le spectateur arrive ensuite vers le bas de la « page » où il voit alors les personnages et les événements principaux.

La « polyfocalité » que nous percevons dans l'exemple de l'iconostase et du retable est caractéristique des œuvres médiévales et captive les artistes contemporains qui cherchent leurs racines esthétiques dans l'art de l'icône. Ils se laissent porter par les icônes médiatiques contemporaines. Certains d'entre eux tentent de créer des œuvres conçues comme des concentrés d'énergies spirituelles universelles. En 2010, pour démontrer que des artistes contemporains suivent les voies tracées par leurs prédécesseurs, j'ai organisé deux expositions d'œuvres d'artistes qui s'inscrivaient dans le cadre de l'année culturelle bilatérale France – Russie. Une exposition a eu lieu à Moscou, sur le thème du « Gothique du XXI^e siècle » ; l'autre, dans la région parisienne, s'intitulait « Iconostase ».⁹

Les créations des artistes participant à ces deux expositions s'inspirent du langage plastique médiéval occidental et oriental dont la lecture est fondée sur la « polyfocalité » de l'image informative

⁸ *Deesis* : « prière d'intercession » de la Mère de Dieu, des apôtres et des saints se tenant aux côtés du trône de Jésus-Christ.

⁹ L'exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXI^e siècle » s'est déroulée dans le cadre de la Biennale de la photographie à Moscou au Centre d'art contemporain Winzavod du 19.03.2010 au 15.05.2010. L'exposition « Iconostase » à eu lieu dans la ville du Plessis-Robinson du 15.05.2010 au 28.05.2010. Les deux expositions ont été réalisées par l'association L'ART INTEMPOREL avec la participation des artistes suivants : L'Atlas, Igor Bitman, Filip Bod, Raphaël Denis, Armel Hostiou, KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Lena Karin et Natalia Trouchkina, Gabriel Leger, Valentin Samarine, Anna Taguti ; commissaire O. Koudriavtseva-Velms.

ou plus précisément sur la « polyfocalité » de la composition narrative qu'il faut lire image par image. La lecture des images-codes de l'art contemporain labélisé et coté en bourse se fait sans difficultés, grâce à des stéréotypes médiatiques facilement reconnaissables, grâce aux icônes logo-typées de notre époque et par l'intermédiaire des citations d'œuvres d'art anciennes détournées par l'artiste. Le personnage de l'œuvre poly-focale du groupe d'artistes KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, se trouve confronté à la réalité dogmatique perverse de l'art contemporain, constituée d'assemblages de codes nouveaux composés pourtant de codes anciens. Le personnage et le spectateur se retrouvent à la fois dans des situations et dans des dimensions différentes, l'une plus invraisemblable que l'autre, mais grâce à la technique du montage photographique nous prenons ce fantasme pour la réalité et nous apprenons la marche à suivre pour obtenir la grâce et la reconnaissance du Grand Art Contemporain qui n'est qu'une vanité (Fig. 1). Ces créations côtoient des œuvres mêlant directement le texte et l'image et sont porteuses de plasticité et d'information. Par exemple, dans le travail de l'artiste Anna Taguti qui fait référence au textile copte considéré autrefois comme digne équivalent des premières iconostases,¹⁰ l'imagerie symbolique ancienne reçoit une autre lecture parce qu'elle se trouve entourée de slogans conceptualistes datant de l'empire soviétique. Ces inscriptions considérées à l'époque comme les repères didactiques d'un avenir qui semblait idéal et si proche, deviennent des fragments d'antiquité tout comme les tissus coptes, et leur langue symbolique risque avec le temps d'être oubliée et le sens détourné (Fig. 2).



Fig. 1 KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste-star de l'art contemporain, 2010. Exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXIe siècle », 2010.



Fig. 2 Anna Taguti, Tissu Copte – Soviétique, 2009. Exposition « Iconostase », 2010.

¹⁰ Les premiers prototypes de l'iconostase remontant à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Age étaient de simples balustrades basses ou des rideaux en tissu qui séparaient le sanctuaire de l'assemblée des fidèles.

En tant qu'artiste et théoricienne vivant au XXI^e siècle, époque où la publicité et l'univers poly-focal d'Internet proposent une lecture rapide d'informations condensées, j'ai moi-même cherché, à travers trois projets plastiques audiovisuels, des moyens d'expression contemporains et forts pour m'approcher du langage symbolique de cette « écriture des illettrés », et pour montrer comment des problématiques destinées aux philosophes, aux théoriciens et aux historiens d'art peuvent être révélées aux spectateurs par un autre moyen que l'écriture, c'est-à-dire par un moyen plus accessible qu'un texte ou un livre. Je me suis donc fixé le but ambitieux d'une création accessible dans laquelle chacun peut trouver ses propres associations en regardant une vidéo qui se réfère, par exemple, aux moyens d'expression des peintres hollandais du XVII^e siècle dont les racines remontent au langage symbolique de l'art médiéval.¹¹

La première œuvre, intitulée *Le monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans la fast-food mondial* (17 minutes, 2005) est un diptyque constitué de deux volets-écrans qui évoquent le format traditionnel de l'art religieux des Pays-Bas depuis le XV^e siècle, ainsi que les œuvres composées de deux tableaux qui se font pendant et les séries, fréquentes en Hollande aux XVI^e et XVII^e siècles. Cette double vision s'appuie sur le principe de la double lecture des symboles dans la peinture hollandaise : la nature morte associée aux phénomènes naturels, religieux, sociaux ou politiques, et les scènes de genre qui cachent derrière un épisode quotidien une longue histoire didactique, « écrite » dans le but de sensibiliser le spectateur. Le principe narratif et didactique de la peinture hollandaise correspond au modèle de l'image défini par Grégoire le Grand qui se résume à la scène narrative peinte. L'image absolue est pour lui l'image au sens *d'historia*. Grégoire établit une équivalence entre l'image et le texte : si le rapport à l'histoire est un apprentissage, l'image narrative se place au même plan que l'Écriture, mais elle est réservée à un autre public. L'image est vue comme un outil didactique. L'image devient un message à lire et à déchiffrer, au lieu d'être l'équivalent vénérable d'une présence divine (Grégoire Le Grand, « Lettre à Serenus » in Menozzi 75-77).

Mon installation vidéo s'inspire de ce modèle ancien. Il y a d'une part la nature morte dont le langage associatif est à déchiffrer (ainsi ce volet reste silencieux et invite à la contemplation méditative) et d'autre part la scène de genre, qui est narrative, parfois répétitive et ennuyeuse comme la vie du personnage qui la vit de façon routinière, en exécutant un travail physique, manuel et bien fait, mais qui cache toujours quelque chose de plus, une information qu'on ne saisit pas du premier regard. Dans cette œuvre narrative le texte est invisible, mais lisible à travers des symboles et à travers des associations visuelles propres à chaque spectateur, encouragé à décoder les paroles de cette écriture et à concevoir sa signification. C'est

¹¹ À ce propos et notamment concernant le « symbolisme dissimulé » voir PANOFSKY (vol. I, p. 131 et suivantes), BERGSTRÖM et NORBERT SCHNEIDER (p. 17 et suivantes).

ainsi que selon Jean Scot le spectateur « reconnaîtra un verbe » : « Par tes sens corporels, observe les formes [...] : en elles, ton intelligence reconnaîtra le Verbe » (Jean Scot Érigène 254).

Le personnage de la vidéo travaille dans un fast-food, et mène une « vie tranquille ». Ses occupations sont proches de celles des personnages des tableaux d'Adriaen van Ostade, de Pieter de Hooch, ou de Jan Steen – servantes, cuisinières, boulangers, brasseurs. Pourtant l'héroïne du *Monde sur un plateau...* vit aussi une autre vie : elle parle d'art et fait des réflexions qui n'ont rien à voir avec son travail. Dans cette double vie, il ne faut pas chercher une allusion aux injustices sociales et encore moins une revendication politique. Ce n'est que mon autoportrait, où je me déguise et où je joue un rôle. Ici, je rends hommage à Rembrandt et à Steen qui se représentaient souvent sous un déguisement, mais c'est surtout à Jan Steen – l'artiste narrateur d'histoires – que je dédie mon personnage.

Ce brasseur, aubergiste et peintre, quelque part acteur et dramaturge à la fois, entre dans ses tableaux pour y vivre avec ses personnages. On le voit tantôt en train de servir une tarte aux myrtilles à des bourgeois dans *La fête d'été* (années 1670, Musée de l'Ermitage), tantôt préparer un hareng en se moquant de la jeune fille tombée enceinte dans *La visite du médecin* (1663-1665, Philadelphia Museum of Art), tantôt jouer avec sa femme le rôle de deux désœuvrés dans *Les ivrognes* (années 1660, Musée de l'Ermitage), tantôt se présenter en luthiste (*Autoportrait*, 1652-1665, Musée Thyssen-Bornemisza). Jan Steen est un artiste dont la double vie pose toujours la question de qui il était : était-il un fêtard débauché ou un excellent psychologue qui observait la vie pour nous offrir ses conclusions pointues, pleines d'humour et de justesse?

Le choix de la technique audio-visuelle me semblait parfait pour traiter la scène de genre qui est très narrative. D'une certaine façon, elle permet d'écouter le monologue du personnage, d'entendre les bruits de son environnement, ce qui est très important dans la peinture hollandaise, qui ne se limite pas aux moyens visuels ou plastiques mais qui est capable de représenter le son, par exemple, dans les nombreux *Concerts* ou dans les compositions sur l'Ouïe faisant partie des séries des Cinq Sens.

Je pensais aussi aux tableaux de Pieter de Hooch ou de Pieter Jansens Elinga dont les personnages sont figés en pleine action, comme si on captait une scène de film pour montrer le personnage dans l'instant, quand il ne pose pas, mais quand il est en mouvement (Fig. 3).

Selon les « Petits Hollandais », mon observation de la vie et du monde passe non seulement par la description, mais aussi par le langage associatif des symboles. Dans le second volet, dédié aux natures mortes, le slogan de la chaîne du fast-food parisien où travaille le personnage se matérialise : « Le Monde sur un plateau ». Cette phrase exprime le concept des artistes du XVII^e siècle qui exposent leurs valeurs et leur vision du monde à travers des objets déposés sur une table. Le même principe est



Fig. 3 A gauche : Pieter Jansens Elinga, Intérieur hollandais, 1665-1670. Musée National de l'Ermitage.

A droite : Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragment.

appliqué dans la vidéo qui interroge le concept mondialiste du fast-food, mais aussi la consommation, le rattachement à une marque comme à un repère spirituel du bien et du mal qui enchaîne le monde entier.

Dans mon travail, j'ai préféré garder les mêmes lectures symboliques que chez les artistes hollandais ; elles sont intemporelles et parlent de la religion, de la nature, des sens humains, de la vie et de la mort. Dans mes natures mortes il y a aussi l'humour qu'on trouve souvent dans la peinture hollandaise de genre et j'y présente avec ironie notre culture contemporaine de consommation. La présentation audiovisuelle passe en alternance d'une nature morte hollandaise ancienne à une nature morte contemporaine, et dans ce principe fondé sur des parallèles nous constatons à quel point la nature morte actuelle est morte, c'est-à-dire que l'objet n'est pas naturel et n'est pas fabriqué manuellement non plus. Il est absolument artificiel, fabriqué par une machine. Les éléments traditionnels symboliques comme les fruits, les poissons, les gibiers sont remplacés par des produits de substitution « 100% naturels » comme des volailles en barquettes, emballées sous plastique, des poissons transformés en surimi, des bonbons « 100% fruits », etc.

Certaines natures mortes contemporaines se présentent comme des reconstitutions de natures mortes anciennes et on imagine comment les peintres hollandais du XVII^e siècle pourraient représenter

leurs symboles avec des objets de consommation actuels. Il me semble que nous pouvons en toute légitimité établir un tel parallèle, puisque nous sommes les héritiers du système capitaliste dont la Hollande du Siècle d'or peut être le symbole.¹² Parfois dans la vidéo les objets symboliques restent les mêmes, mais ils évoluent et changent de forme. La comparaison est faite entre les symboles des trois âges, tels que les trois fromages (Floris van Dijk, *La Nature morte aux fromages*, 1615-1620, Rijksmuseum, Amsterdam) qui deviennent des paninis aux trois fromages. Symboles de la vanité, les livres se transforment en prospectus publicitaires et les instruments de musique disparaissent au profit d'un baladeur électronique jouant de la musique artificielle.

Ces natures mortes contemporaines sont des « reconstitutions » de tableaux anciens interprétés avec des objets actuels qui peuvent avoir la même signification symbolique, ou la même fonction d'usage, mais ces objets ont beaucoup changé avec le temps. Ainsi les symboles centraux que sont les éléments naturels (l'air, la terre, le feu et l'eau) dans *La Nature morte aux pipes* de Pieter Claesz (1636, Musée de l'Ermitage) se réincarnent dans des objets contemporains comme des pailles en plastique et des cigarettes, des allumettes et une bouilloire électrique, du café en poudre et un café dans un verre plastifié (Fig. 4).



Fig. 4 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.

¹² Concernant l'idée que la peinture hollandaise du XVIIe siècle est fortement liée aux conditions socio-économiques du Siècle d'or et qu'elle reflète un idéal du capitalisme naissant, voir PILLORGET (88-89), BRAFMAN (12-26) et HAUSER (p.74 et suivantes).

Le jeu des symboles se poursuit dans les natures mortes où la lecture symbolique reste similaire à celle des œuvres anciennes, mais ce sont de nouveaux objets issus des technologies modernes, de nouveaux produits industriels qui remplacent les « héros » traditionnels des *still leven* (« nature morte » ou « vie silencieuse, immobile ») hollandais. Les huîtres aux vertus aphrodisiaques tant appréciées par les « Petits Hollandais » se transforment aujourd'hui en divers produits excitants et fortifiants comme une pilule de Viagra, un verre de Coca Cola, une cigarette et un préservatif réunis sur une table.

Dans la tradition ancienne le pain et le vin sont des symboles eucharistiques ; les carottes ou les radis, par leur forme, évoquent les clous ; les noix renvoient à la croix du Christ. Dans la version aux objets contemporains le pain est prétranché, la soupe en boîte est « 100% carotte » et la boisson « sacrée » est le Coca Cola (Fig. 5).

Les symboles du Mal tels que les insectes et les animaux « nuisibles », mais également les papillons et oiseaux, créatures qui symbolisent l'âme humaine, coexistent avec des fruits dans les tableaux de Van Der Ast. Ils symbolisent le destin ou expriment une certaine conception du monde. Dans une des compositions issues du *Monde sur un plateau...*, le destin de ces bêtes est déjà écrit car les industriels trouvent une « solution » pour rendre le monde « meilleur » : ces pauvres créatures du Bien et du Mal seront de toute façon éliminées « grâce » aux insecticides placés dans cette reconstitution sous toutes leurs formes actuelles : aérosol, poudre, pastille, etc. (Fig. 6)

Les anciens maîtres savaient que les objets-symboles donnaient un sens particulier aux compositions ayant pour sujet une nature morte autant qu'aux images traitant de la nature vivante, comme le portrait et les scènes de genre, à tel point qu'un *still leven* est aussi un tableau religieux, une image du monde, dont les objets écrivent l'histoire. Avec mon projet vidéo inspiré du passé et du présent, nous voyons comment les objets en tant que produits de la civilisation humaine prennent de plus en plus d'importance dans notre existence physique et spirituelle, et à quel point ils deviennent nos nouvelles « icônes ». Ils créent de nouvelles allégories, ils envahissent le monde qui apparaît comme un plateau couvert d'objets, où il n'y a plus de place pour la nature vivante. Cette approche associative qui donne à un objet un autre sens, malgré sa forme concrète, devient une représentation tout à fait abstraite, car si l'on met de côté notre initiation dans sa lecture symbolique, nous savons que cet objet dans le contexte d'une œuvre d'art n'est pas restreint à sa signification utilitaire initiale. Ainsi nous assistons à la stylisation ou la schématisation d'un objet ou d'une forme concrète, qui peut provoquer l'apparition d'associations développant la force et la richesse informatives de l'œuvre entière.¹³ C'est le principe des représentations symboliques hybrides qui se nourrissent du visible afin d'atteindre

¹³ L'idée que le schématisme facilite la reconnaissance des objets car il ne garde que l'extrait informatif de l'image suffisant à son identification et à la communication des informations dont l'image est chargée est développée par Christian METZ à partir des recherches d'Abraham MOLES (Metz 356-358).



Fig. 5 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.



Fig. 6 Olessia Koudriavtseva-Velmans, *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, 2005, fragments.

l'invisible, apparues au Moyen Age. Elles restent toujours actuelles de nos jours grâce à une expression artistique qui dépasse les différences temporelles et nationales.

Le deuxième projet vidéo intitulé *A mon seul désir* (5 minutes, 2009) s'inspire de la fameuse série des tapisseries médiévales de *La Dame à la licorne*. La vidéo fait partie d'une installation

complexe, composée d'un film court-métrage, d'une projection vidéo et de plusieurs « tapisseries » modernes, mélangeant le dessin, la couture, la broderie, le découpage et l'impression photographique. Dans ce projet, des stéréotypes visuels liés au mouvement gothique, comme les habits noirs, un maquillage terrifiant et l'esthétisation de la souffrance, de la mort et de tout ce qui est sombre sont associés à « l'écriture » de symboles hérités de la langue artistique du Moyen Âge. Il s'agit de la croix, du pentacle, du crâne, de la rose et des animaux qui autrefois peuplaient les bestiaires médiévaux et qui symbolisaient les créatures de l'enfer ou au contraire les forces célestes, comme le chat, l'araignée, le rat et les créatures fantastiques telles le loup-garou et la licorne. (Fig. 7)



Fig. 7 Olessia Koudriavtseva-Velmans, À mon seul désir, 2009, fragment.

Le monde idéal de *La Dame à la Licorne* où six épisodes présentent les cinq sens humains et un énigmatique sixième sens sont indiqués par six mots-clés. Ces combinaisons de mots sont écrites à chaque fois d'une manière plastique différente, qui reste toujours dans les limites d'une expression gothique ancienne ou contemporaine. La plasticité des mots-clés devient une évidence et elle rivalise avec l'écriture car la lecture des caractères gothiques n'est pas aisée. Ainsi ces courtes compositions textuelles se rapprochent du visuel gothique qui utilise les propriétés plastiques et conceptuelles d'une inscription stylisée. Les six épisodes visuels passent par le prisme de la vision du monde des adeptes de la mode gothique qui défendent leur propre paradis, un paradis théâtralisé et proche de la mascarade.

L'inscription « *A mon seul désir* », dont le sens reste toujours obscur rend compte de la composition de cette vidéo tournant en boucle, car c'est par cette scène et par cette phrase que commence encore et encore l'histoire de la demoiselle gothique. Ainsi le sixième sens dans la vision gothique se lira comme *l'Initiation* à une vie pleine de dangers. Le Toucher devient

la *Tentation*, l'Odorat se transforme en *Drogue*, la Vision en *Hallucination*, le Goût en *Anorexie* et l'Ouïe en adoration fanatique de la musique *Dark Wave*. Pourtant derrière cette mascarade terrifiante se cache une âme enfantine et sensible, qui ne se sent forte qu'en compagnie de ses peluches et d'un admirateur androgyne. Luttant contre la solitude et l'incompréhension, elle recherche quelque chose de grand et de spirituel en passant par six étapes dangereuses accompagnées non pas de la musique des « idoles noires », comme Marilyn Manson ou Tokyo Hôtel, mais de l'*a capella* des chansons d'amour du XIII^e siècle issues du *Codex de Montpellier*.

La troisième vidéo portant sur la problématique du texte et de l'image s'intitule *Iconostase* (9 minutes, 2009-2010). Elle est consacrée au docteur Evgueni Sergeevitch Botkine, médecin personnel du dernier tsar russe Nicolas II, assassiné avec son protecteur. L'Église orthodoxe russe, qui connaît une renaissance depuis la chute du régime soviétique, fixe son attention sur ces personnages publics tués par le pouvoir précédant, certains d'entre eux étant déclarés Saints Martyrs et d'autres canonisés.¹⁴

Evgueni Botkine, qui lia son destin tragique à celui de la famille impériale, a été canonisé par l'Église orthodoxe russe de l'étranger en 1981, et n'a été reconnu comme martyr qu'en 2000. Malgré ces divergences, les dépouilles des martyrs d'Ekaterinbourg se trouvent aujourd'hui réunies dans la Cathédrale des Saints Pierre et Paul à Saint-Pétersbourg, où reposent tous les tsars russes depuis Pierre le Grand. En cela, la Cathédrale est en quelque sorte le musée de l'histoire du pouvoir.

La vidéo *Iconostase* est fondée sur des fragments de lettres manuscrites du docteur Botkine écrites en exil peu de temps avant sa mort ; ainsi le texte écrit et prononcé devient « l'acteur » principal du projet. Ce sont les lettres d'un homme perdu dont la santé psychologique est fragile, qui ne pense pas être un héros mais simplement un homme qui a des devoirs et des convictions, quelqu'un de très croyant et en même temps qui a peur de mourir, car il aime la vie et surtout ses enfants, quelqu'un qui n' imagine pas devenir saint un jour. Ce personnage reste dans l'ombre médiatique de la famille du tsar, mais il n'en est pas moins important, car contrairement au tsar, Botkine avait le choix de quitter le monarque et de rester en vie. Il n'a pas choisi de devenir une icône médiatique ou de créer sa propre icône plastique. Les images iconographiques du docteur sont rares.

Le but de ce projet est de montrer comment un homme simple (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est

¹⁴ Les plus connus parmi ces nouveaux canonisés sont la famille du tsar Nicolas II et ses serviteurs tués par les bolcheviks; leur histoire se poursuit malgré les 90 années écoulées depuis leur mort. Si pour Nicolas II et sa famille officiellement reconnus comme saints, l'Église a montré la voie de la canonisation médiatique, le destin d'autres martyrs du groupe fusillé à Ekaterinbourg en 1918 n'est pas si clair, car malgré leur reconnaissance en tant que martyrs, leur sainteté est toujours à l'étude par l'Église Orthodoxe russe.

pas exceptionnel) finit par se retrouver dans « l'iconostase » des héros, êtres humains remarquables. Cette iconostase est érigée, d'après le concept médiéval, en tant qu'œuvre hybride, croisement équilibré du texte et de l'image, organisée comme le livre poly-focal, mais transformée par la technique moderne de l'audiovisuel. La nouvelle technique permet au personnage de s'adresser au spectateur par la parole, qu'on lit aussi à travers une plasticité exceptionnelle de ses lettres fragmentaires, dont la totalité est perdue à jamais. Le but est aussi d'éditer d'une autre façon les manuscrits écrits dans des conditions extrêmes, psychologiquement et physiquement dures à supporter. La vidéo parvient à sauvegarder la plasticité de ces lettres et de cette écriture d'un homme souffrant et courageux.

L'espace du temps est brisé dans cette vidéo, à la façon d'une composition plastique médiévale, où sur la surface d'un tableau nous pouvons voir les événements qui se déroulent dans des dimensions temporelles différentes. La cathédrale où le docteur est enterré, la chambre où il écrit ses lettres, où il convoque ses souvenirs et les événements chers à sa mémoire : sa famille, ses proches, ses patients, son destin et sa vie après la mort, tout cela passe devant le spectateur qui voit à travers le temps. Les hallucinations visuelles qui assaillent le docteur Botkine dans sa petite chambre à Ekaterinbourg surgissent à travers l'écriture de ses lettres manuscrites qui comptent des paroles inspirées par la foi et constituent un testament découvert récemment et dont certaines parties ont disparu. Ses écrits n'existent évidemment qu'en un seul exemplaire et par miracle, ils sont parvenus jusqu'à nous tout comme les saintes écritures et les manuscrits anciens uniques.

Botkine qui, d'un haut statut social, bascule dans le pire état qu'on puisse concevoir, parle très souvent de la mort dans ses lettres. La vidéo met en scène le regard du docteur sur l'avant et l'après de son exil et de sa mort. Parce qu'il est croyant il sait qu'il entrera dans l'au-delà de la vie terrestre. Botkine reçoit des signes et des messages sur son avenir inéluctable, qui peuvent sembler de simples « superstitions », et les décrit en détails dans ses lettres. Dans le film ces signes sonores et visuels reçoivent une liberté d'interprétation intuitive propre à chaque spectateur. Cette vidéo n'est pas une illustration des lettres de Botkine mais permet peut-être de s'approcher de sa vie et de ses sentiments. Elle permet surtout de voir comment nous noircissons et blanchissons la personnalité d'un homme qui, « traître au peuple », devient un saint ; comment nous utilisons un homme après sa mort en faisant de lui une curiosité, un lieu de « pèlerinage » touristique, un symbole politique... *Iconostase* est une histoire écrite avec des images et un tableau peint avec des « *Verbes visibles* »¹⁵.

¹⁵ C'est Saint Augustin qui formule précisément la définition des « Verbes visibles » qui sont des signes visuels permettant de révéler Dieu. On les observe dans la nature, ils sont transmis par l'écrit et permettent « de guérir... notre regard intérieur ». Voir Saint Augustin (168-169).

Trouver un modèle universel dans l'art qui soit un modèle global de communication, et que le Moyen Age semble avoir découvert en manipulant les propriétés visibles et invisibles du texte et de l'image, reste un défi pour l'époque contemporaine héritière des expériences de la puissante doctrine de l'Écriture des illettrés. L'expression artistique actuelle tente de développer et d'expliquer l'analogie perpétuelle entre ces deux extrêmes que sont le texte et l'image. Roland Barthes rapporte ceci à l'échelle de toute l'humanité et il déclare que « l'humanité semble condamnée à l'analogie ». Pour Barthes ce sont les artistes qui peuvent ressentir la nécessité de combattre cette fatalité : « d'où l'effort des peintres, des écrivains, pour y échapper. Comment ? Par deux excès contraires [...], soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la copie...), soit en déformant régulièrement – selon les règles – l'objet mimé (c'est l'anamorphose). Être entre les deux ? Échapper à la similitude du signifiant et du signifié ? » (Barthes 48). Barthes choisit deux types d'artistes : des peintres et des écrivains, c'est-à-dire des créateurs d'image, et plus précisément de deux types d'image : l'image physiquement visible et l'image visible mentalement, autrement dit l'image iconique et l'image conceptuelle, deux moyens d'expression inséparables et complémentaires de l'Écriture « des illettrés » de tous les temps.

Olessia Koudriavtseva-Velmans is an art historian and theoretician who specialises in museology and contemporary art. She is also a visual artist and a curator. A graduate of the St Petersburg Academic Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture, she was a scientific advisor at the State Hermitage Museum before embarking upon a PhD in philosophy and aesthetics at the Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. Her theoretical and artistic work mixes writing with visual media. She has published essays on her work in *Le livre et ses espaces* (Presses Universitaires de Paris X, 2007), and *Verso. Arts et Lettres* (Cercle d'Art, n°50, juillet 2008 ; n°52 janvier-mars 2009).

BIBLIOGRAPHIE

- AUGUSTIN (SAINT). *La Vraie Religion*. Bibliothèque augustinienne, Vol.8. Paris : Desclée de Brouwer, 1951.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- BERGSTRÖM, Ingvar. « Disguises Symbolism in « Madonna Pieces » and Still-Life », *The Burlington Magazine*, n° 97, 1955.
- BOTKINE, Evgueni. Lettres manuscrites écrites à Ekaterinbourg en juillet 1918, Archives Nationales de Russie.
- BOULNOIS, Olivier. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age ; Ve – XVIe siècles*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.
- BRAFMAN, Jacques. « Le génie hollandais ou la Hollande vue par les philosophes ». *Septentrion*, n° 2, 1988 : 12-26. *Communications n°15*. « L'analyse des images ». Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- DENYS L'ARÉOPAGITE (SAINT). Œuvres de Saint Denys L'Aréopagite. « Livre de la hiérarchie céleste », Paris : Sagnier et Bray Libraires-Éditeurs, 1845.
- FLORENSKY, Paul (Père Pavel Florensky). « L'Iconostase ». *La Perspective inversée suivie de L'Iconostase*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1992.
- GRÉGOIRE LE GRAND. *Registrum Epistularum*, Turnhout : éd. D. Norberg, Brepols, 1982.
- . *In Hiezechielem Homiliae*, II, 4, 20, Turnhout : éd. M. Adriaen, Brepols, 1985.
- GUREVICH, Aron. *Les catégories de la culture médiévale*. Paris : Gallimard, 1983.
- HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*, vol.2. « Renaissance, Mannerisme, Baroque ». Londres : Routledge, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, vol. III. Paris : Flammarion, 1979.
- HUGUES DE SAINT-VICTOR. *L'Art de lire. Didascalicon*. Paris : Cerf, 1991.
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE. *Expositiones in Ierarchiam coelestem*. Turnhout : éd. J. Barbet, Brepols, 1975.
- . *Homélie sur le prologue de Jean*. Paris : Coll. Sources Chrétiennes N°151, Cerf, 1969.
- LEGENDRE, Pierre. *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident. Conférences au Japon*. Paris : Mille et une nuits, 2004.
- MATISSE, Henri. *Jazz*. Paris : Tériade éditeur, 1947.
- . *Écrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann, coll. Savoir : sur l'art, 1972.
- MENOZZI, Danièle. *Les Images, l'Église et les arts visuels*. Paris : Cerf, 1991.
- METZ, Christian. « Le perçu et le nommé ». *Vers une esthétique sans entrave : Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris : Union Générale d'Édition, 1975, coll. 10/18 : 345-377.
- MOLES, Abraham. « Théorie informationnelle du schéma ». *Schémas et schématisation - Revue de bibliologie*, vol. I, n° 1, 1968 : 22-29.
- ORLÉANS, Charles d'. *Poèmes, Manuscrits et illustrés par Matisse*. Paris : Tériade éditeur, 1950.
- PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1953.
- PILLORGET, Suzanne. *Apogée et déclin des sociétés d'ordre 1610-1687*. Paris : Le Livre de Poche, 1969.
- RONCARD, Pierre de. *Florilège des amours*. Genève : Skira, Editio Service Genève, fac-similé de l'édition Albert Skira, 1948. Illustré par Henri MATISSE.
- SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. Cologne: Taschen, 1990.

ŒUVRES CITÉES

- Le Livre de Durrow*, VIIe siècle, Trinity College de Dublin.
- Les Évangiles de Lindisfarne*, fin du VIIe-début du VIIIe siècle, British Library de Londres.
- Le Livre de Kells*, vers 820, Trinity College de Dublin.
- La Cathédrale Saint-Dimitri* à Vladimir, 1194-1197.
- La Cathédrale Saint-Georges* à Iouriev-Polskoï, construite en 1234 et restaurée dans les années 1470.
- La Dame à la Licorne ou À mon seul désir*, série de tapisseries, fin du XVe siècle, Le Musée National du Moyen Age Cluny.
- Le Codex de Montpellier*, polyphonies du XIIIe siècle, Bibliothèque Inter - Universitaire de Montpellier.
- CLAESZ Pieter. *Nature morte avec les pipes*, peinture, 1636, Musée National de l'Ermitage.
- DELAUNAY Sonia. *Robes poèmes*, dessins, les années 1920, Bibliothèque Nationale de Paris.
- ELINGA Pieter Jansens. *Intérieur hollandais*, peinture, 1665 - 1670, Musée National de l'Ermitage.
- GRIS Juan. *Nature morte au poème*, peinture, 1915, Musée de Bâle.
- KAMU, KAMENNOY Sergey et Olga. *Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste – star de l'art contemporain*, installation photographique, 2010, collection des l'artistes.
- KOUDRIAVTSEVA-VELMANS Olessia. *Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial*, installation vidéo, 2005, collection de l'artiste.
- *À mon seul désir*, installation composée, 2009, collection de l'artiste.
- *Iconostase*, film d'artiste, 2009 -2010, collection de l'artiste.
- MAÏAKOVSKI Vladimir. *Okna ROSTA*, affiches, les années 1920, Archives Nationales de la Littérature (Russie), Bibliothèque –Musée de Maïakovski (Moscou), Les Archives de la Révolution d'Octobre, Galerie Nationale de Treïakov (Moscou), Bibliothèque Nationale de Lénine (Moscou), Musée de la Révolution à Moscou, Bibliothèque de Saltykov - Chtchedrine à Saint-Pétersbourg.
- MATISSE Henri. *Jazz*, livre, 1943-1946, Le Musée National d'Art Moderne, Paris.
- STEEN Jan. *La fête d'été*, les années 1670, peinture, Musée National de l'Ermitage.
- *La visite du médecin*, 1663-1665, peinture, Philadelphia Museum of Art.
- *Les ivrognes*, les années 1660, peinture, Musée National de l'Ermitage.
- *Autoportrait*, 1652-1665, peinture, Musée Thyssen-Bornemisza.
- TAGUTI Anna. *Tissu Copto – Soviétique*, 2009, collection de l'artiste.
- VAN DER AST Balthasar. *Nature morte aux fruits coquillages et insectes*, peinture, 1620, Galerie Royale Mauritshuis.
- VAN DIJK Floris. *Nature morte aux fromages*, 1615-1620, Rijksmuseum.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 KAMU, Sergey et Olga Kamennoy, Album du jeune démobilisé qui rêve de devenir l'artiste-star de l'art contemporain, 2010. Exposition « The Middle Ages ou le Gothique du XXIe siècle », 2010.
- Fig. 2 Anna Taguti, Tissu Copto – Soviétique, 2009. Exposition « Iconostase », 2010.
- Fig. 3 A gauche : Pieter Jansens Elinga, Intérieur hollandais, 1665-1670. Musée National de l'Ermitage.
A droite : Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragment.
- Fig. 4 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 5 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 6 Olessia Koudriavtseva-Velmans, Le Monde sur un plateau ou les Petits Hollandais dans le fast-food mondial, 2005, fragments.
- Fig. 7 Olessia Koudriavtseva-Velmans, À mon seul désir, 2009, fragment.

“The Atomic Bomb” is a limited edition *giclée* especially printed, and pencil signed for *INTERFACES*, after Simon Morley’s watercolor painting of the same title. The work is from a series of *Dead Flora* watercolors which uses words culled from the list of illustrations in Eric Hobsbawm’s *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. They were part of an exhibition held in London at Art First in February-March 2011 called ‘A Short History of the Twentieth Century’. The flora comes from South Korea, where he was living at the time. This isn’t such an unlikely place from where to think about the history of the recent past, for here on a Far Eastern peninsula the twentieth century lives on as a potentially lethal relic through the ideological confrontation of North and South. The original watercolors were 56x77mm unframed.

Simon Morley is also the author of *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (2003) and the editor of *The Sublime: Documents in Contemporary Art* (2010). He teaches Fine Art at Winchester School of Art, UK and Sungshin Women’s University, Seoul, South Korea.

Up-coming shows include:

- ‘*Korea Land of the Dawn* and Other Paintings’ at Art Link, Seoul, September 16 – 30, 2011
- ‘Guest from the Future’ (with Maria Chevskva), Galerie8, London, October 11 - November 20, 2011

Simon Morley’s website is: www.simonmorley.com

The Atomic Bomb
art

La revue Interfaces a été fondée en 1991 par un groupe d'enseignants du département d'anglais de l'université de Bourgogne qui comprenait Michel Baridon (aujourd'hui Emérite, rédacteur en chef jusqu'en 2001), Yves Carlet (aujourd'hui à Montpellier), Jean-Pierre Durix (Université de Bourgogne), François Pitavy (aujourd'hui Emérite), Jean-Michel Rabaté (aujourd'hui à Philadelphie), Michel Ratié (Université de Bourgogne).

Constatant le rôle de la culture visuelle dans notre civilisation, ces enseignants souhaitaient élargir le champ et les méthodes de leur enseignement en explorant la relation image/langage. Afin d'envisager cette relation sous l'angle le plus large possible, ils souhaitaient ne pas la limiter aux échanges entre les arts et la littérature mais l'étendre à la linguistique et à l'épistémologie.

La revue, qui est bilingue (français/anglais), a bénéficié, dès l'origine, du concours d'enseignants-chercheurs qui approuvaient sa démarche et ses objectifs: Maurice Gérard, professeur au College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts, Etats-Unis, et Frédéric Ogée (Université Paris Diderot, Institut Charles V) qui reprenait la tradition du séminaire de civilisation d'André Parreaux dans cette université.

La 3^e de couverture présentait la revue dans des termes qui la définissent toujours: Interfaces est une revue semestrielle, illustrée et bilingue, qui prend pour champ l'interface, la surface de partage, entre deux moyens d'expression différents mais connexes: l'image et le langage.

Interfaces a obtenu la reconnaissance du CNRS en 1995.

INTERFACES

IMAGE TEXTE LANGUAGE

Contents

- Sophie AYMES-STOKES**
Marie-Odile BERNEZ
Christelle SERÉE-CHAUSSINAND Presentation: The 2010 Word & Image Conference in Dijon
Texte et Image : La Theorie au 21 ème Siecle
Word and Image: Theory in the 21st Century
- John Dixon HUNT** Ekphrasis. Déjà Vu *all over again*
- Benoît TANE** Pour une approche des figures. Entrer dans le roman illustré au XVIIIe siècle
- Laurent CHÂTEL** The Resistance of Words and the Challenge of Images: Visual Writing in Late Eighteenth-Century Britain
- Liliane LOUVEL** Pour une critique intermédiaire
- Séverine LETALLEUR-Sommer** Théories linguistiques/théories esthétiques : la quête du sens et du sujet
- Laurent MELLET** From defining to categorising: a history of film adaptation theory
- Grzegorz MAZIARCZYK** Toward Multimodal Narratology
- Laurence PETIT** Vers une nouvelle iconographie de la culture postmoderne
- Anael LEJEUNE** Robert Smithson: Ceci n'est pas un site
- Isabel DAVY** Art et langage : contre la sémiotique, une sémantique, de l'art
Retour sur la «relation d'interprétance» pour une pensée de l'art prenant en compte la pensée du langage en dehors d'une subordination à la linguistique
- Nella ARAMBASIN** Les *Subaltern Studies* sont-elles pertinentes pour relire l'histoire de l'art occidental ?
- Simone GROSSMAN** La fiction sur l'art abstrait, entre *Ut Pictura et Ut Pictura Theoria*
- Olessia Koudriavtseva-Velmans** Vers l'écriture « des illettrés » contemporains

PRIX: 40 € / \$ 50.00 US ISBN 978-0-9831752-1-6

ISBN: 978-0-9831752-1-6



9 780983 175216

5 5 0 0 0

