

Agnès Guiderdoni-Bruslé  
Myriam Watthee-Delmotte  
Université catholique de Louvain

## Les enjeux des représentations figurées

### Du discours théologique au discours poétique

Si la réflexion sur les pouvoirs de l'imaginaire présente des enjeux évidents pour la compréhension de notre période contemporaine, une forme d'archéologie de ces pouvoirs nous semble nécessaire pour répondre, *par essai* au moins et non de manière exhaustive et absolue, à la question des assises de ce pouvoir. Je présenterai donc une partie de ses fondements historiques et théologiques en prenant comme corpus d'analyse le domaine de « l'expression figurée » qui s'épanouit aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans l'ensemble de l'Europe, et gagne même très vite les terres de mission d'Amérique et d'Asie. « L'expression figurée », vocable que j'emprunte en l'élargissant à un article de Robert Klein<sup>1</sup>, recouvre un vaste domaine de représentation associant texte et image suivant un régime figuré, c'est-à-dire s'appuyant précisément sur un principe métaphorique ou métonymique, selon les cas.

Telle que la définit Klein, l'expression figurée est un nouveau moyen *d'expression*, d'origine maniériste, qui trouve sa réalisation dans l'*impresa*, le plus souvent traduit en français

---

<sup>1</sup> Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1957.

Agnès Guiderdoni-Bruslé et Myriam Watthee-Delmotte, « Les enjeux des représentations figurées », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 21-61.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

par *devise*, « image-idée », « nœud de paroles et d'images », selon la définition d'Ammirato, un de ses théoriciens en 1552. Il s'agit d'un « symbole composé en principe d'une image et d'une sentence, et servant à exprimer une règle de vie ou un programme personnel de son porteur<sup>2</sup> ». Ces expressions figurées se sont épanouies à partir de la Renaissance italienne, pour se répandre dans l'ensemble de l'Europe et donner naissance à plusieurs genres mixtes. Cet essor a ainsi fondé ce qu'on a appelé *a posteriori* la « symbolique humaniste ».

### L'expression figurée : hiéroglyphe, devise et symbolique humaniste

Le début du XVI<sup>e</sup> siècle européen est marqué par la publication inaugurale d'un certain nombre d'ouvrages dont le point commun est d'accorder une place privilégiée à l'image ainsi que de mettre en œuvre un principe de signification figurée – symbolique, métaphorique, métonymique, etc. – par le moyen d'un composé d'image et de texte. Cette combinaison de texte et d'image forme ce qu'il est courant d'appeler, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des *figures*, par référence à la présence matérielle d'une image, à la classification des figures du discours de la rhétorique classique, et aux figures de l'exégèse patristique traditionnelle. La figure de la période *early modern* articule ainsi en son sein trois volets figuratifs : figures plastiques, figures du discours, figures bibliques. Cette triple référence ouvre les figures à leur indétermination entre sensible et intelligible, cette indétermination étant le cœur de leur richesse tant dans les formes que dans les usages. La figure est un processus dynamique (ce n'est pas un système en soi, mais un outil) de mise en représentation du point de contact problématique du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du corporel et du spirituel. Si l'on peut parler d'une présence universelle de la figure, cette présence n'émane pas du monde, mais de sa représentation dans sa tentative de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 125.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

réconcilier les deux volets du dualisme fondamental sensible/intelligible, de dépasser ce dualisme, et d'en extraire une connaissance. La figure devient un outil d'appréhension et de compréhension, un outil cognitif.

A partir du jeu entre les trois points d'ancrage des figures (plastique, rhétorique et théologique) va s'épanouir peu à peu sur trois siècles l'expression figurée, tant dans le domaine sacré que profane. À partir de formes définies, en nombre restreint, – principalement hiéroglyphes, emblèmes, devises, rébus, blasons, énigmes, symboles, peintures savantes, peintures énigmatiques – on en développe les usages sans limites pour arriver à une imprégnation, voire parfois une saturation, de l'ensemble de la sphère culturelle et sociale de la période. Le regroupement le plus pertinent, c'est-à-dire qui puisse rendre compte des pratiques figurées, doit donc être fait selon les usages et les lieux où ces pratiques se manifestent. Trois ensembles, hiérarchisés, se dégagent : tout d'abord, la littérature symbolique proprement dite – symbolique humaniste<sup>3</sup> –, sous forme de collections, de répertoires, de recueils d'emblèmes, de devises, de symboles, etc., auxquels il faut ajouter les iconologies et les traités. Ces ouvrages constituent la matière première des deux ensembles suivants, et sont fréquemment présentés ainsi. Les préfaces et avis au lecteur expliquent à ce dernier qu'ils doivent servir non seulement à son édification, sous forme ludique et plaisante, dans la mesure où ils proposent des leçons morales, mais aussi à toutes sortes d'usages, comme l'annonce par exemple le titre programmatique du recueil de Daniel de La Feuillée publié à Amsterdam en 1693 : *Livre Nouveau et Utile, pour toutes sortes d'artistes, et particulièrement pour les Orfèvres, les Orlogeurs, les Peintres, les Graveurs, les Brodeurs etc.* Ces recueils ont ainsi des destinations très variées, pouvant fonctionner de manière autonome, comme une suite cohérente d'emblèmes ou de devises, ou être utilisés

---

<sup>3</sup> Voir l'ouvrage d'Anne-Elizabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres*, Paris, Champion, 1996, 622 p.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

de manière morcelée ou parcellaire selon un choix propre au lecteur. Le second ensemble appartient plutôt à des usages tournés vers l'intériorité du lecteur, puisqu'il est constitué de la littérature de spiritualité (dont le vaste corpus de poésie spirituelle) et des textes mystiques qui abondent durant ces deux siècles et qui sont entièrement tendus dans la quête ardue de rendre compte de l'indicible et de l'irreprésentable. Ici, l'image de l'expression figurée est le plus souvent verbale, à l'exception toutefois remarquable des recueils de méditations illustrées, où la présence de la gravure vient complexifier le système figuré dans une tentative de représentation de l'espace intérieur d'une part, et de mise en mouvement, d'incitation à l'action du lecteur d'autre part. La figure est alors le moyen d'expression privilégié, mais au prix d'un travail de subversion des niveaux la signification et de la valeur qui est accordée à chacun, le niveau littéral apparaissant comme celui porteur de vérité. Ici émerge, pour être explicitement exploitée, la faille caractéristique de cet univers décalé entre la qualité représentative du discours et sa capacité référentielle, la figure étant le lieu d'émergence du hiatus. Enfin, le troisième ensemble s'expose, s'exhibe dans l'espace public, au théâtre, dans les fêtes, les processions, les décors éphémères, les pompes funèbres, les « joyeuses entrées » de ville, les programmes iconographiques de palais et d'églises, etc.

En leur début, les figures relèvent d'un ordre symbolique de penser et de représenter qu'elles tiennent originellement d'une part de la forme hiéroglyphique et d'autre part de l'exégèse biblique. C'est à partir de la redécouverte des hiéroglyphes, à la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle, que les humanistes, puis les artistes, développent un goût prononcé pour ce mode d'expression. Les hiéroglyphes sont redécouverts d'après deux ouvrages essentiels, les *Hiéroglyphica* d'Horapollon et l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou Songe de Poliphile.

Les *Hieroglyphica* d'Horapollon, dont le manuscrit grec initial, sans images, est découvert en 1419, est un recueil

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

d'explication des hiéroglyphes égyptiens. Il est traduit en latin et imprimé pour la première fois à Venise chez Alde en 1505, avant d'être traduit en français pour l'édition parisienne de 1543 et publié avec des illustrations sous le titre suivant : *De la signification des notes Hieroglyphiques des Ægyptiens, c'est-à-dire des figures par lesquelles ilz escrivoient leurs mysteres secretz, et les choses saintes et divines. Nouvellement traduit de grec en françoys et imprimé avec des figures* [mon soulignement] (Figures 1 et 2).

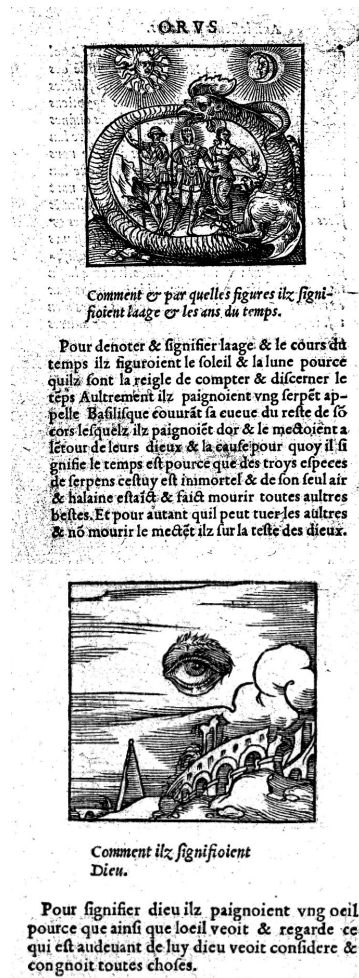


Figure 1.  
Horapollon, *Hieroglyphica*,  
Paris, 1543. Avec l'aimable  
autorisation de Glasgow  
University Library, Special  
Collections.

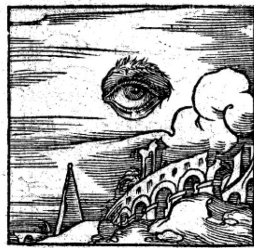


Figure 2.  
Horapollon, *Hieroglyphica*,  
Paris, 1543. Avec l'aimable  
autorisation de Glasgow  
University Library, Special  
Collections.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

On remarque que, dans ce titre, sous le même mot de *figures* se trouvent deux choses différentes. La seconde occurrence, certainement la plus évidente, désigne les gravures. La première, en revanche, mérite plus d'attention puisque *figure* fait écho à la fois à l'acception rhétorique et à l'acception, pourrait-on dire, étymologique<sup>4</sup> qui renvoie directement à la *chose*, mais une chose alors ici médiatisée par l'usage signifiant, sémiologique, qui en est fait. Nous sommes d'autant plus autorisés à comprendre ces *figures* en ce sens que, quelques années auparavant, le père fondateur du genre de l'emblème, André Alciat, expliquant dans une de ses lettres le projet de son recueil d'emblèmes, le rattachait au principe hiéroglyphique, ce qu'il exprimait en ces termes :

Les mots portent un sens, les choses reçoivent un sens. Bien que quelquefois les choses aussi soient signifiantes, comme les hiéroglyphes chez Horus et Chaeremon, sujet sur lequel nous avons nous aussi composé un petit livre en vers, qui a pour titre les Emblèmes<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Je renvoie ici à l'étude séminale d'Erich Auerbach, *Figura*, traduite et préfacée par Marc-André Bernier, Paris, 1993. Il serait hors de propos ici de retracer l'étymologie et le champ lexical de la figure. Je me contenterai de rapporter la synthèse qu'en fait Jacques Le Brun : « Une figure, c'est à l'origine la "forme plastique", *figura* en rapport avec *ingere*, façonner, avec *fictor*, le statuaire qui travaille sur la matière ou l'auteur qui travaille sur les mots, avec *fictio*, l'action de façonner et celle de feindre. *Figura*, c'est la chose façonnée, la structure, la forme, le genre littéraire ou la "figure" de style, en tout cas une chose construite ou la construction de quelque chose, une forme plastique et mouvante [...]. Ainsi "figure" peut avoir plusieurs sens entre lesquels nous devons choisir ou que nous devons concilier [...] » (Jacques Le Brun, *Le pur amour de Platon à Lacan*, Paris, 2002, p. 14.)

<sup>5</sup> « *Verba significant, res significantur : tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Orum et Chaeremonem, cujus argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.* » (André Alciat, *De verborum significatione*, I, 16,

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

Il est à ce point intéressant de mettre en relation les deux usages du même mot dans le titre, qui induisent un glissement de l'un par rapport à l'autre : les hiéroglyphes sont des choses-images et les images (gravures) sont des signes, ou des choses signifiantes. Ces hiéroglyphes sont ainsi non seulement réédités mais surtout augmentés et développés, dans des iconologies systématiques, dont la plus célèbre est certainement celle, italienne, de Ripa, mais qu'un autre italien, Giovanni Pierio Valeriano Bolzani (autrement appelé Pierius), a exploité dans une somme publiée à Bâle en 1556, *Hieroglyphica, sive de sacris Ægyptorum aliarumque gentium litteris commentarii*. Ce sont ces motifs hiéroglyphiques qui sont ensuite repris pour être « accommodés » et insérés dans les contextes les plus variés qui soient.

Ceci nous fournit la transition vers le second ouvrage essentiel à la diffusion des hiéroglyphes dans la symbolique humaniste, l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile*, publié pour la première fois en 1499 à Venise et traduit en français en 1546, à Paris. Les deux éditions sont illustrées, l'image faisant partie intégrante du texte, comme nous allons le voir. Ce roman ekphrastique et allégorique, d'inspiration fortement néoplatonicienne, raconte la quête initiatique de Poliphile, progressant dans un monde onirique peuplé de ruines monumentales et d'êtres mythologiques, relevant d'un divin païen. À chaque nouvelle rencontre, à chaque entrée dans un nouveau site (palais, jardin, cimetière, etc.), dont la plupart sont en ruines et inhabités, surtout dans la première moitié du récit, Poliphile s'applique à déchiffrer les signes surabondants qu'il trouve exposés sur les murs, sur les statues, dans la nature ou dans les discours de ses interlocuteurs afin d'accéder à l'étape suivante, le rapprochant toujours un peu plus de sa bien-aimée Polia, qu'il finit par trouver et épouser sous les auspices de Cupidon et de Vénus, dans l'île de Cythère. Le titre de l'adaptation française de 1546 résume le propos d'ensemble : *Hypnerotomachie ou Discours du Songe*

---

Francfort, éditions Zetner, 1617, p. 871.)

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matières profitables. Deux éléments nous importent ici. Tout d'abord, le jeu typographique dans l'espace de la page met en images le texte et en texte les images, établissant une espèce d'adéquation entre les deux éléments, les tissant l'un avec l'autre<sup>6</sup>. Citons par exemple les rébus de hiéroglyphes (Figure3), dont on remarque notamment qu'ils peuvent être introduits, comme d'autres types d'images du Poliphile, par un signe de ponctuation, *comme* du texte.

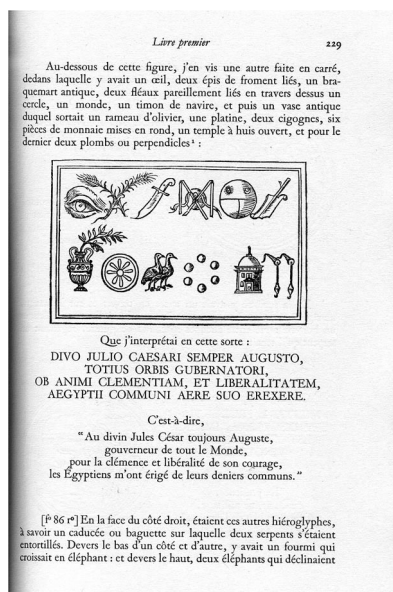


Figure 3.  
Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

Le rébus de hiéroglyphes présente en outre la particularité de devoir être déchiffré d'après les signifiés

<sup>6</sup> Pour la bibliographie et une étude plus approfondie de ces questions d'adéquation entre image et texte, je renverrai ici à mon étude, « Rébus de pierre et calligrammes dans le *Songe de Poliphile* (1546) : les architectures parlantes de la langue parfaite », *Interfaces*, n° 24 (2004) [2006], p. 61-86.



AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

et non d'après les signifiants, comme c'est le cas d'un rébus régulier. Ce rébus d'images, bas-relief gravé reproduit en tant qu'image, doit être lu comme un texte, c'est-à-dire finalement traduit. On trouve également de nombreux calligrammes (Figure 4) soulignant l'architecture du texte et pointant vers l'image, comme ici où le texte forme le pied d'une coupe-image.

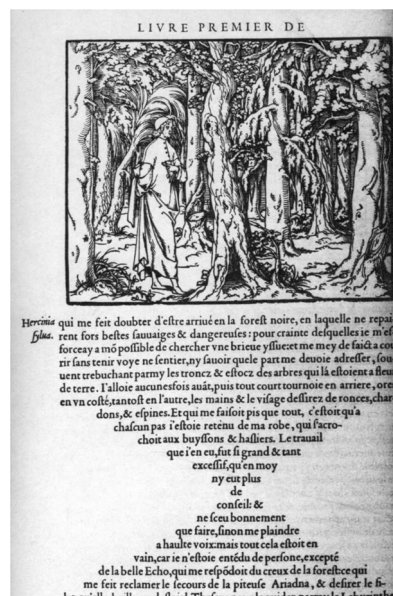


Figure 4.  
Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

Le plus remarquable, et peut-être le plus curieux pour nos yeux modernes, est le travail de brouillage de la frontière entre texte et image (Figures 5 et 6),

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

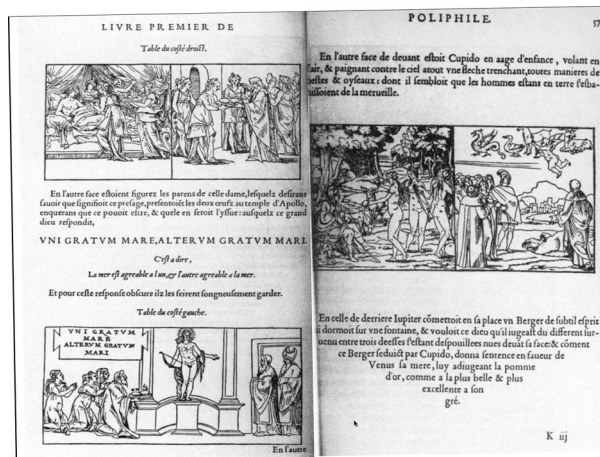


Figure 5. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

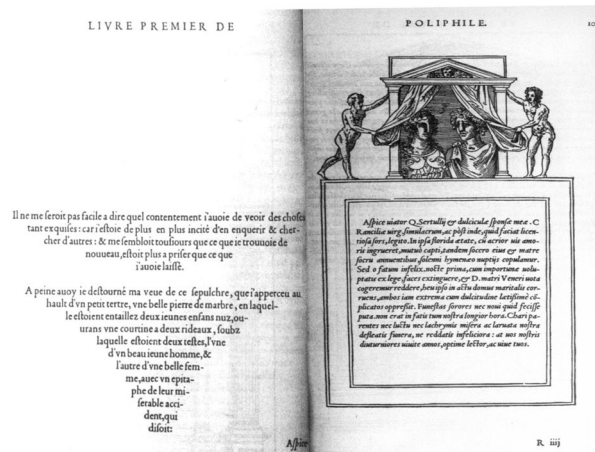


Figure 6. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

ou encore le travail de mimétisme d'un médium par rapport à l'autre, comme ces trophées d'armes alternant avec des « trophées de texte » (Figure 7).

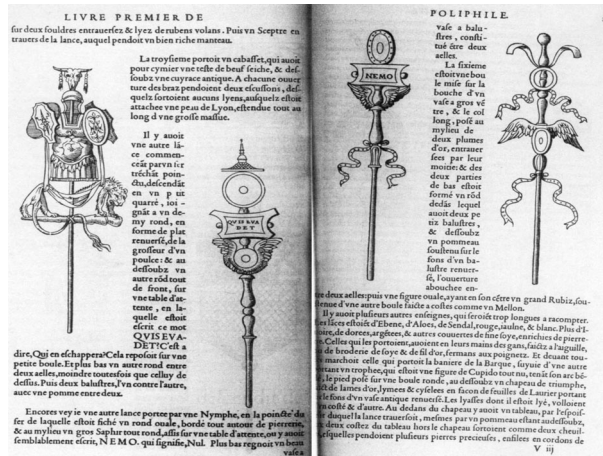


Figure 7. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

Si ces dispositifs en rappellent d'autres plus proches de nous, il faut observer immédiatement comment s'effectue la découverte du sens et la raison de l'équation établie entre texte et image. Ceci s'explique par le second élément important, à savoir l'utilisation matricielle du hiéroglyphe pour déchiffrer le créé et y trouver son sens. En effet, la particularité du hiéroglyphe réside dans le fait qu'il contient aux yeux des humanistes une vérité sacrée et une sagesse antique, cachées sous la forme d'un mystère. Leur déchiffrement permet l'accès à un savoir initiatique qui vaut révélation, puisqu'ils sont supposés avoir été donnés secrètement aux hommes par Dieu, au temps de la Genèse (*prisca theologia*). Bien que cette tradition occulte devienne assez rapidement marginale dans la plupart des ouvrages utilisant l'expression figurée, la qualité herméneutique et cognitive du hiéroglyphe s'impose et

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

imprègne structurellement toutes les figures qui s'en inspirent. Le hiéroglyphe fournit ainsi la clé idéale au symbolisme universel hérité d'une conception augustinienne de la création, tandis qu'en retour, l'exégèse développée par les Pères de l'Église pour déchiffrer le symbolisme des Écritures saintes fonde le modèle de tout processus de *figuration* en vue d'accéder à un savoir supérieur. Il faut bien se souvenir que la lecture exégétique de la Bible fournit le modèle de lecture à l'époque qui nous occupe. Suivant une tradition qui remonte à saint Paul et qui a ensuite été enrichie, voire systématisée, par les Pères, le texte sacré contient plusieurs sens (le plus souvent trois ou quatre, selon les auteurs), à partir d'un partage initial entre le sens littéral et le sens figuré (ou dit allégorique), celui-ci se divisant alors à nouveau en d'autres sens – généralement, tropologique, allégorique et anagogique ou mystique. S'il s'agit d'un modèle de lecture général, il sera appliqué *a fortiori* aux expressions figurées.

Le phénomène du déploiement de la figure et de ses potentialités est d'importance puisqu'il va progressivement envahir la sphère culturelle et sociale dans toute l'Europe, être théorisé comme sémiologie, fonder une épistémologie, tandis qu'une esthétique se développe à partir de ses formes, jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'usage de la figure excède alors rapidement le strict domaine générique de l'expression figurée – et des formes identifiées précédemment. Le composé d'images et de texte, issu de la matrice hiéroglyphique, qui en ses débuts était une entité circonscrite et aisément identifiable – dans les genres cités précédemment –, perd de sa netteté formelle, pour se diffuser dans la matière textuelle ou iconique. On peut supposer que c'est ce qui permet l'investissement du paradigme de l'*Ut pictura poesis*, son exploitation dans une grande variété de genres et de formes qui brouillent la frontière entre image et texte – poésie, théâtre, roman, et essor des récits ekphrastiques, mais aussi traités de théologie, de géométrie, de mathématiques, etc<sup>7</sup>. La figure devient même

<sup>7</sup> Voir notamment à ce sujet l'article d'Alain Boureau, « Les livres

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

pour certains théoriciens un archi-savoir, le moyen d'englober  
le savoir universel<sup>8</sup>.

## Les enjeux

Retracer cette perspective de long terme et faire le pont avec des productions similaires de la période contemporaine présente un enjeu double. Tout d'abord d'un point de vue synchronique, pour la période *early modern*, les enjeux apparaissent proprement comme enjeux de pouvoirs (politique, social, culturel), dans la mesure où, comme on vient de le voir, « l'expression figurée » est une forme et un mode d'expression prégnant tant dans le domaine profane que sacré, tant dans la sphère privée que publique.

Mais d'un point de vue diachronique, c'est la constitution de la littérature et la valeur du discours poétique qui se jouent. L'évolution qui se produit du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle amène des changements notables dans la compréhension et l'usage que l'on fait du mot, de la notion et de l'objet. L'image analogique du symbolisme universel devient peu à peu obsolète dans un monde que l'on peut connaître empiriquement et que Dieu n'*informe* plus. La remise en cause de l'analogie et du symbolisme porte donc atteinte au principe même de *figuration*

---

d'emblèmes sur la scène publique. Côté jardin et côté cour », *Les Usages de l'imprimé. XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Roger Chartier, [dir.], Paris, Fayard, 1987, p. 343-379. Pour le traité de théologie, je citerai seulement ce curieux livret d'Otto Van Veen, *Physicae et Theologicae Conclusiones, Notis et Figuris Dispositae ac Demonstratae etc.* (Bruxelles, 1621), dans lequel le peintre et auteur de recueils d'emblèmes reprend, de son propre aveu (voir l'avis au lecteur), la formule platonicienne des diagrammes mathématiques mais coulée dans le moule d'une mise en page emblématique, pour démontrer sa thèse du libre arbitre et de la prédestination.

<sup>8</sup> L'exemple le plus marquant en est le *Cannochiale Aristotelico* d'Emanuele Tesaurò (Venise, 1655) ou encore le *Speculum imaginum veritatis occultae*, (Cologne, 1650) de Jacob Masen. Voir Yves Hersant, *La métaphore baroque*, Paris, Seuil, 2001.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

et aux qualités qui lui sont afférentes. De même, le symbolisme des Écritures saintes évolue radicalement du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque l'on passe de l'exégèse patristique traditionnelle à la critique philologique puis historique, évolution qui porte très largement sur une modification du statut du sens littéral de l'Écriture. Une révolution herméneutique a lieu dans ce mouvement qui conduit à une modification structurelle de la hiérarchie entre les deux symbolismes reconnus par l'Église dans les Écritures, l'*allegoria in factis* (qui porte sur les référents) et l'*allegoria in verbis* (qui porte sur les mots et correspond essentiellement aux figures du discours). Ces deux symbolismes correspondent également à un partage de valeur. En effet, jusqu'alors, on ne reconnaissait qu'à l'*allegoria in factis* la capacité à contenir la vérité; l'*allegoria in verbis*, autrement dit la fiction poétique, comme l'appelle Thomas d'Aquin, n'avait d'autre valeur qu'ornementale, et n'entrait pas dans l'économie signifiante du texte sacré, du point de vue de la vérité théologique du moins. Les nouvelles conceptions qui bouleversent la théorie de l'exégèse biblique à partir du XVI<sup>e</sup> siècle – par exemple avec celles de Jacques Lefèvre d'Étaples ou d'Érasme – affectent non seulement la lecture de la Bible, mais aussi en retour celle des « fictions poétiques ». On reconnaît alors au niveau littéral de la figure la capacité à porter un sens *vrai* et, partant, on ouvre la possibilité de rattachement du discours véracé à la poétique et non plus à la théologie. La poétique, et avec elle toutes les formes de l'expression figurée, récupère non seulement le principe exégétique, mais encore sa valeur de révélation, de *surcroît d'information* dégagé précisément grâce à la figure.

Cette émancipation par rapport au discours théologique, conquête d'un pouvoir propre, invention d'un discours qui, modifiant peu à peu ses processus (ses conditions et ses canaux de signification), déplace son point d'origine, réoriente ou subvertit le lien entre sens et référence. Il s'agit en même temps de la constitution d'une institution et donc d'une ouverture à des contre-pouvoirs, c'est-à-dire des formes de discours poétiques

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

dans lesquels la pratique de l'image est, pourrait-on dire, « alternative ». Du lien entre texte et image, de son étude et de l'étude de sa transformation d'une signifiante théologique liée à un travail d'imitation (imitation du Christ/imitation de la nature) à une signifiante poétique liée à un travail émotionnel, se dégagent les fondements de la littérature moderne, sa puissance imaginaire et les imaginaires de contre-pouvoirs qui seront explorés dans la seconde partie de cette étude.

Le hiéroglyphe, en établissant chaque objet créé comme signe, autorise une lecture des images qui représentent ces objets : l'image se fait ainsi texte, et peut alors être utilisée dans une rhétorique à des fins herméneutiques. Mais il importe de conserver à l'esprit que le sens est plus à inventer comme on invente un trésor, qu'à inventer comme on invente une nouveauté. Un certain sens est préexistant – sens divin – qu'il s'agit de retrouver, bien qu'un des problèmes majeurs soit celui du « bon » déchiffrement, du contrôle du sens pour éviter l'erreur, l'errance même, s'agissant des vérités divines. Ainsi, différents moyens de contrôle sont utilisés. Un des plus fréquents est certainement celui des images légendées, auxquelles aura abondamment recours une tradition d'exercices spirituels illustrés émanant principalement des jésuites. L'ouvrage fondateur en est le monument des 153 gravures méditatives des *Evangelicae Historiae Imagines* du Père Jérôme Nadal<sup>9</sup>. Dans leur version « complète », c'est-à-dire accompagnées des commentaires, les images, légendées, ouvrent chacune un chapitre, composé du texte de l'évangile référencé et représenté dans la gravure – la *lectio* –,

---

<sup>9</sup> Les 153 *Imagines* sont tout d'abord publiées en 1593 à Anvers chez Martin Nutius, suivies en 1595 des commentaires, les *Adnotationes et meditationes*. L'ouvrage est en cours de traduction en anglais, dont une partie a déjà paru : *Annotations and Meditations on the Gospels*, traduit par Frederick A. Homann, S.J., avec une introduction de Walter Melion, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, vol. I : *The Infancy Narratives*, 2003, vol. II : *The Passion Narratives* (à paraître); vol. III : *The Resurrection Narratives* (2005).

LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

d'un commentaire qui reprend l'évangile, mais alors en rapportant les lieux et les personnes aux différents points désignés dans la gravure par les lettres – l'*annotatio* –, et enfin de la méditation qui, par le moyen de procédés rhétoriques tels que l'apostrophe, l'hypotypose ou la prosopopée, transforment ces mêmes lieux et personnes en objets de contemplation (Figure 8).



Figure 8.  
Jérôme Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Anvers, 1593, pl. 3. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.



AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATHEE-DELMOTTE

Des ouvrages moins monumentaux, mais entièrement tournés vers l’instruction chrétienne et l’édification, s’inscrivent dans cette lignée comme ceux du Père Jan David, dont un exemple ici, tiré de son *Veridicus Christianus*, présente la surprenante tête-maison menacée par les tentations provenant des sens, en particulier de la vue (Figure 9).



Figure 9. Jan David, *Veridicus Christianus*, Anvers, 1601, pl. 66. Avec l’aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

Chaque élément, dont on peut constater immédiatement le caractère énigmatique, à tout le moins symbolique ou allégorique, doit faire l’objet d’une interprétation afin d’être correctement compris, ainsi que le sens général de la gravure.

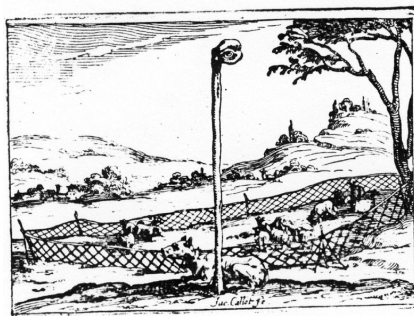
## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

Les lettres parsemant la gravure, non seulement orientent le lecteur-spectateur vers cette interprétation qui a lieu dans le texte, sur la page suivante, mais encore, par leur seule présence, désamorcent ou du moins minimisent la perception globalisante qui permettrait par exemple la mise en récit projective, « imaginative », de cette image. L'œil ne peut manquer d'achopper sur ces lettres qui détruisent tout effet de cohérence spontanée : elles imposent leur grille de lecture, en un sens proprement physique.

Un autre moyen, inhérent au fonctionnement des genres de la symbolique, mais plus fondamentalement aux modes de création de la période, est de combiner les motifs connus d'un corpus limité. Ainsi les sommes hiéroglyphiques d'Horapollon et Pierius servent de réservoir, d'alphabet pour composer des motifs plus complexes. Par exemple, le second emblème de la *Lux Claustri* (la lumière du cloître) du graveur lorrain Jacques Callot, paru en 1628, reprend, entre autres, le hiéroglyphe de l'œil et du sceptre tout en l'adaptant au contexte précis – monastique et pastoral – de son recueil (Figures 10 et 11).

PROTE EXCUBAT ÆTHER

*Le Ciel veille pour toi*



*Pervigil in statione manens sua septa tuetur  
Pastor : securo num licet esse gregi.*

Le Berger vigilant, soigneux de ses brebis,  
Dans les Parcs bien fermez les mène à la pasture.  
Le Prelat sur les cœurs, à sa garde commis,  
Ouvre l'œil, & les paict de la Sainte Escriture.

Figure 10. Jacques Callot, *Lux claustris*, [1628], “L'œil vigilant” , pl. 2 [reconstitution]. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE



*Comment ilz signifioient les deux princi-  
pales uertuz dun Roy.*

**Pour signifier les deux principales vertuz dū  
Roy ilz paignoient vng sceptre & vng oeil au-  
dessus signifians par le sceptre noble & humain  
ne domination & par loeil que le prince doit  
estre regardant & pouruoiant à son peuple.**

Figure 11. Horapollon, *Hieroglyphica*, Paris, 1543.  
Avec l'aimable autorisation de Glasgow University  
Library, Special Collections.

Enfin, un autre mode de contrôle est la prolifération du texte d'explication posant « les limites de l'interprétation », neutralisant l'imagination et instrumentalisant les émotions. Ce contrôle est évidemment essentiel pour conserver à ces représentations leur pouvoir intentionnel, tout particulièrement quand on en vient à les utiliser dans le domaine religieux et politique.

Ce contrôle est cependant mis constamment en péril par une autre caractéristique de définition de ces genres nourris de hiéroglyphes et d'exégèse, qui est d'assembler des unités symboliques connues de manière nouvelle et inconnue, car l'esthétique de la surprise et surtout du conceptisme y sont

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

centrales. On a alors affaire à un véritable « bricolage » du côté de la production, qui ouvre à une lecture braconnante du lecteur/spectateur. En effet, comme l'explique Daniel Laroche, toute image visuelle fait l'objet d'une triple approche<sup>10</sup> : la perception (le phénomène neuroscopique), l'identification (c'est-à-dire la rencontre du percept avec un modèle mental appartenant au patrimoine mémoriel du sujet, qui produit l'image mentale ou esthétique) et l'intellection (qui est le propre de l'homme en tant qu'être-de-langage, qui ne peut appréhender le monde sans le faire signifier et introduit de ce fait la parole dans le regard). Le contrôle de l'imagination, aussi serré soit-il, ne peut supprimer la production de l'image esthétique. Et c'est ici que s'insère la possibilité d'un « jeu », au sens mécanique, dans le processus de signification, qui ouvre à la subjectivité du lecteur/spectateur.

Au moment de se pencher sur les livres poétiques à images qui voient le jour à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut tenter une synthèse provisoire des éléments qui modifient l'orientation du lien entre sens et référence et permettent l'émergence progressive d'un discours poétique autonome, susceptible de devenir la matière même de l'émotion.

En premier lieu, ce qui surgit dans cette transformation, c'est le pouvoir de la forme : le pouvoir n'est peut-être pas dans le message, dans le contenu, mais dans le contenant, dans l'évocation d'un rapport différent au monde, aux choses et à soi-même. Ceci est d'abord porté par le *conchetto*, qui ouvre vers un « ordre de la fulgurance », vers une « *illumination* contre l'*élucidation* », bien que ce dernier aspect demeure encore très présent dans les expressions figurées livresques, puisqu'il faut bien contrôler autant que possible ce sens qui nous échappe. L'élaboration des expressions figurées, ce *conchetto* fulgurant, repose en son principe sur la métaphore, dont le pouvoir est certainement le plus subversif par sa capacité à reconfigurer le

---

<sup>10</sup> Daniel Laroche, « Cheminement vers une définition de l'image-objet », *Voir* n° 16, « L'image mentale », mai 1998, p. 4-15.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

référent et donc à en explorer les différentes virtualités<sup>11</sup>. Ce qui est exploré n'est pas encore le possible en tant qu'invention d'un regard individuel, mais le donné conçu comme symbole pour accéder au transcendant. Ensuite, la triple référence des figures (figures plastiques, figures du discours, figures bibliques) les ouvre à une indétermination entre sensible et intelligible qui, dans les usages, dans la lecture et le décryptage qui en est fait, ouvre une brèche dans le verrouillage de la prédétermination du sens, vers une certaine « disponibilité à l'égard du signe ». Cette indétermination entre sensible et intelligible, entre les différentes qualités figurales favorise la perturbation des repères de la représentation mimétique pour tenter d'ouvrir à une autre dimension, spirituelle et émotive, affective tendant à l'empathie, et ultimement à l'*imitatio Christi*. Or, une *imitatio Christi* dont la forme – figurée – est dominante par rapport au sens prédéfini (par l'enseignement traditionnel chrétien), en appelant aux affects du lecteur-spectateur, s'expose à devenir de la « matière-émotion », que ce lecteur s'approprie comme lieu de représentation de sa propre subjectivité. Enfin, à l'indétermination entre sensible et intelligible correspond le brouillage de la hiérarchie des niveaux de signification, brouillage par lequel, comme on l'a vu, le niveau littéral est valorisé dans sa capacité à dire une vérité, autrement dit, le discours poétique porte désormais la vérité du sujet.

Un passage de la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot me semble particulièrement apte à synthétiser ce retournement de l'imitation à l'émotion :

Qu'est-ce que cet esprit [un esprit qui « passe dans les discours des poètes », « qui en meut et vivifie toutes les syllabes »]? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en

---

<sup>11</sup> Je m'appuie ici principalement sur les thèses développées par Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique<sup>12</sup>.

Il y est bien question de hiéroglyphes, de saisissement de tous les sens, non plus pour une instrumentalisation, mais par empathie. Ce qui souffle n'est plus l'esprit de Dieu, mais celui du sublime, et le discours qui le porte, c'est désormais la poésie.

### La « matière-émotion » du discours poétique Les variations sur l'objet-livre

Les enjeux synchroniques et diachroniques évoqués ci-dessus se retrouvent corrélés et exacerbés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans un phénomène qui émerge en France avec Stéphane Mallarmé et dont les prolongations sont toujours sensibles aujourd'hui, à savoir la sacralisation du livre poétique. En effet, le chef de file du symbolisme français va revenir sur la question du pouvoir autonome du verbe poétique et la lier étroitement à celle de l'objet-livre, reconnu comme un support du sacré. Le « Livre » lui apparaît comme le lieu nécessaire de l'inscription de la parole inspirée du poète<sup>13</sup>; il s'impose

---

<sup>12</sup> « Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui voient », *Œuvres complètes*, Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1966.

<sup>13</sup> Où se marque en un certain sens son héritage romantique, mais surtout son geste de rupture radicale à l'égard du rabattement de la littérature sur le texte à fonction référentielle. Une logique de séparation du pur et de l'impur sous-tend cette conception du sacré poétique. « C'est au répertoire des "mots de la tribu" [I, 38] que le poète prélève les unités de son discours pour les agencer et les purifier de leurs adhérences au sens commun. [...] C'est comme

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

comme l'objet d'un rituel de propagation de la révélation à ces initiés, à ces élus que sont les amateurs de poésie, capables de s'extraire du régime général du discours référentiel pour entrer dans le symbolisme performatif de la langue poétique elle-même. Au sein de la société française sécularisée, l'inspiration poétique qui porte plus haut les « mots de la tribu » déplace désormais la frontière entre le sacré et le profane et crée un espace d'autonomie qui tend à s'institutionnaliser par le biais de rites spécifiques, dont participe la fétichisation du livre poétique.

Ce phénomène est à comprendre en regard du mouvement de laïcisation propre à la société française post-révolutionnaire : si la littérature et les arts visuels ont peu à peu gagné leur émancipation à l'égard de la tutelle théologique, en se substituant aux anciennes formes du sacré en contexte religieux, ils reprennent les formes éprouvées de sacralisation. C'est ainsi que le peintre David, cherchant à héroïser la mort de Marat (1793), reprend le modèle de la descente de Croix christique pour faire comprendre son intention; de même, Mallarmé, malgré les décennies de décalage, envisage toujours la sacralisation de la parole poétique en référence au passé liturgique de la poésie, dont l'aura reste vivace : la Bible et son utilisation liturgique sont en rémanence dans le statut glorieux du Livre mallarméen. Si la poésie symboliste est censée donner l'accès à un savoir initiatique qui vaut révélation, le livre poétique est lui-même compris comme un instrument spirituel. Le référent biblique n'est certes plus le garant du sens, mais la liturgie reste le modèle du processus de sacralisation de la parole, et c'est inscrite sur les pages d'un livre que la parole poétique prend son statut de vérité instituée.

---

système rhétorique, entendu au sens le plus large, que le poème échappe à l'assignation sociale de dire le réel, de représenter le monde, qui est l'apanage et la servitude du langage ordinaire. » (Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand, *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 264-265.)

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

Ainsi, pour Mallarmé, « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre »; selon Jacques Scherer, une telle affirmation implique que le livre en question soit une « Œuvre totale [...] dégageant un enseignement ou une conviction de caractère métaphysique destiné à remplacer les religions existantes<sup>14</sup> ». Tant sa forme (le nombre de pages, leur agencement, etc.) que le cérémonial de lecture par un « opérateur » devant un public choisi font l'objet d'un soin minutieux. Si, dans les faits, ces exigences tendent à faire du « Livre » mallarméen un absolu inatteignable, comparable en ce sens à la pierre philosophale, dans le sillage de ce projet, le livre poétique est devenu l'objet d'une fétichisation. C'est dans ce contexte qu'il convient d'aborder les représentations figurées de cette époque.

S'il n'y a plus, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de représentations figurées au sens où on les pratiquait précédemment, l'association du texte et de l'image en vue d'une unité sémiotique et esthétique continue à se produire au sein du livre, selon un principe de figuration qui exclut la pré-existence d'un sens à retrouver, mais qui interpelle le lecteur au départ de la matérialité visuelle et sonore de l'association verbo-iconique présentée au sein du livre. Nous proposons ici de présenter certains exemples emblématiques de ces représentations mixtes, afin de les analyser en regard de la question centrale de ce colloque, à savoir les pouvoirs de l'imaginaire mis en œuvre. Nous prendrons pour objet d'analyse les corpus mixtes nés précisément avec Mallarmé en 1874 (soit au moment de l'exclusion du poète des rangs du Parnasse contemporain et de l'émergence réelle de son œuvre) et inscrits dans le mouvement de la fétichisation du livre de poésie; nous envisagerons des productions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à ce jour qui sont le fruit d'une collaboration avérée entre un poète et un plasticien qui tous deux contribuent à la réalisation d'un livre précieux, soit ce qu'Yves Peyré appelle un « livre de dialogue » : « la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi

---

<sup>14</sup> Jacques Scherer, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.



AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

par l'un et l'autre : le livre<sup>15</sup> ». Nous ne pourrions, dans le cadre de cet article, que passer en revue très brièvement certains ouvrages remarquables du point de vue qui nous intéresse, et ce parcours en pointillés laissera nécessairement dans l'ombre un certain nombre d'éléments, notamment le point de vue de l'évolution des conditions de reproduction technique et de ce qu'il en découle quant à l'objet, et à la notion même, de « livre ».

Il est remarquable que ce soit à cette époque post-parnassienne qu'apparaissent les premiers paris de collaboration de ce type : en 1874, Manet se joint à Charles Cros pour éditer le long poème *Le Fleuve*; l'année suivante, il s'associe à Mallarmé pour l'édition de la traduction du *Corbeau* de Poe; l'année suivante encore, il collabore à *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, qui marque d'une borne capitale la création du poète. Ces trois expériences initiales, qui seront suivies de beaucoup d'autres, s'inscrivent dans le désir « de faire coïncider une soif d'absolu avec une pratique trouvant ses inventions propres par-delà les interdits techniques<sup>16</sup> ». Le peintre et l'écrivain travaillent conjointement, mais chacun avec ses moyens propres, à la construction d'un objet unique, un livre, compris comme le lieu d'une aventure spirituelle commune et partageable.

Il faut reconnaître cependant que l'homme de lettres et le plasticien investissent communément l'espace du livre au prix d'une négociation parfois tendue. En effet, si le texte reste dans son espace naturel (« dans un livre, le texte est toujours

---

<sup>15</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6. Comme Agnès Guiderdoni-Bruslé précédemment, j'opte pour le point de vue de la réception, point d'ancrage essentiel de la réflexion sur les pouvoirs du corpus sur le plan du fonctionnement de l'imaginaire, mais non indifféremment des conditions de production de ces œuvres mixtes, qui pour une part conditionnent leur réception.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 102.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

premier<sup>17</sup> »), l'introduction de l'image a pour conséquence que l'œil du lecteur se pose sur la page comme un lieu à regarder, à saisir dans une appréhension globale, avant d'être un espace de lecture destiné au déchiffrement progressif et linéaire. La page de texte se subordonne ainsi à la fonction spectaculaire de l'image, le texte dans un premier temps s'iconise, avant d'être rendu à sa fonction de lisibilité. Le vers libre, qui entraîne une libération typographique, joue d'emblée sur la dimension du visible, mais l'adjonction de l'image visuelle exacerbe ce phénomène. Le principe de figuration repose donc sur l'exploitation efficace du caractère hybride de l'espace offert au regard : la page est faite pour être regardée et appréhendée de manière globale, tandis que le texte ne se prête qu'à un déchiffrement linéaire. Le juste équilibre entre les pouvoirs du lisible et du visible est l'enjeu commun : il s'agit de trouver les conditions scopiques qui rendront pertinentes, voire optimales, le déchiffrement verbal, ce qui, on le voit, revient à privilégier l'objectif de la lecture, attendue dans le cadre du livre : même si l'image est première dans l'ordre de la perception, on reste ici sous la tutelle du verbe.

Dans les trois premières tentatives recensées, comme dans celles qui suivront<sup>18</sup>, il s'agit pour les créateurs d'entrer dans l'ordre de la fulgurance du perçu pour conditionner de manière pertinente le déchiffrement poétique qui requiert une épaisseur temporelle, mais qui bénéficie de ce premier mouvement d'immédiateté perceptive. Ainsi, par exemple, le frontispice de *L'après-midi d'un faune* de Manet oblige à l'inversion de la disposition du livre, ce qui entraîne une perception du lettrage du titre sur le seul mode iconique. De plus, la configuration de l'image concentre l'attention visuelle sur la créature imaginaire, primauté que la typographie du titre redouble immédiatement dans l'ordre verbal, puisque tant la couleur que le graphisme du mot « faune » se distinguent de

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>18</sup> Et qui pourront encore, tel le *Voyage d'Urien* d'André Gide et Maurice Denis, être dédicacées à Mallarmé.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

l'ensemble des notations imprimées. Dans le cas de cet ouvrage, la création conjointe du poète et du peintre dans l'espace du livre respecte la répartition traditionnelle des zones dévolues à l'un et l'autre (l'image est en frontispice, en fleuron ou en cul-de-lampe), et on notera que le nom de Manet n'apparaît pas sur la page de titre, comme si le travail plastique était secondaire à l'égard de la création littéraire. Mais on sait que la corrélation indissociable entre le visible et le lisible sera proposée dans cet objet typographiquement hors norme qu'est le *Coup de dés* de 1897, qui donnera pleinement naissance à une poésie de la forme et entraînera une remise en cause des frontières entre la visibilité et la lisibilité.

Il nous faut faire ici un bref *excursus*. Le procédé de figuration mixte mis en œuvre dans le « livre de dialogue » a pour spécificité de poser en principe la mise à l'écoute réciproque du poétique et du pictural dans un but de co-création; il convient de le distinguer d'autres configurations, comme le livre illustré, le livre du peintre, ou l'album. Passons brièvement en revue ces différences, afin de mieux saisir les enjeux de la figuration par le texte et l'image dans le cas de figure particulier du livre créé conjointement par le plasticien et l'écrivain.

Le livre illustré peut être un duo remarquable du texte et de l'image, comme l'est par exemple l'illustration du recueil *Parallèlement* de Verlaine par Bonnard, où les teintes rosées des images rencontrent parfaitement la sensualité des textes, mais il s'agit ici d'une glose par l'image et non d'un dialogue de créateurs, le recueil ayant été réalisé quatre ans après la mort du poète. Ce travail de Bonnard est donc ce qu'Yves Peyré appelle une « visite amicale de l'artiste dans la demeure de l'écrivain<sup>19</sup> » : le texte du poète est hiérarchiquement premier, et l'artiste propose d'agrémenter sa lecture par une occupation de l'espace-page qui met en relief certaines tonalités du texte qu'il lui paraît intéressant de souligner

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 30.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

visuellement<sup>20</sup>. À l'opposé du livre illustré, l'album, qui consiste en l'accompagnement textuel d'une série d'images, comme les *Constellations* de Miró et Breton ou les *Mains libres* de Man Ray et Paul Éluard, inverse l'ordre hiérarchique et chronologique de l'illustration (puisque c'est l'image qui est première et non le texte), mais dans l'un et l'autre cas, il n'y a pas de mise à l'épreuve réciproque des créateurs, et la « représentation figurée » qui résulte de leur présence commune dans l'espace-livre est le fruit d'une interprétation, non d'une co-création.

Le livre du peintre accentue cette distinction : lorsque l'artiste décide de se saisir d'un texte, il l'attire dans sa propre sphère d'action, comme en atteste souvent le format du livre, susceptible de servir l'image davantage que le texte. Outre que le peintre ne travaille pas dans l'échange avec le poète, il impose son univers plastique. Ainsi Matisse s'approprie-t-il les *Lettres portugaises* pour en faire sentir visuellement l'appétit de sensualité, l'élan de vie et le caractère obsessionnel; il envahit la page de lettrines et de bandeaux qui éloignent le lecteur de la sphère référentielle du livre (les écrits d'une religieuse cloîtrée au XVII<sup>e</sup> siècle) pour faire apparaître un univers visuel qui est le sien, et exprime par des lignes généreuses une sensorialité sans entrave qui est celle de sa propre culture. Autre exemple significatif : Picasso illustrant *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. D'entrée de jeu, Picasso propose « en matière d'introduction », une double page d'entrelacs géométriques dans lesquels toute référence à l'écrivain ou à l'univers diégétique de son récit (qui met en scène Porbus et Poussin) est exclue. Certes, Picasso y prend de front la question de la définition de l'art qui hante le peintre

---

<sup>20</sup> Pour les effets de lecture induits par cette mise en scène du texte, je renvoie à l'article de Jacques Carion : « What Does Illustration Have to Offer a Text? Jean Ray's *Malpertuis* and the Comte de Lautréamont's *Chants de Maldoror* », in *Carnets des échanges interdépartementaux UCL-UMass/Noten books of the Interdepartmental Exchange UCL-UMass*, novembre 2001, « Texte, image : croisements de langages, partages imaginaires/Text, Image : Crossings of Languages, Sharing of Imaginaries », p. 9-22.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

balzacien, qui prône non le copiage servile des apparences du réel, mais la liberté d'un jeu de lignes sur une surface. Plus loin, il propose des bois gravés et des eaux-fortes qui accentuent encore le strabisme imaginaire en faisant se croiser, sur une même page, une fiction se déroulant au XVII<sup>e</sup> siècle écrite dans un esprit romantique et des images qui expriment l'esthétique cubiste, comme une réponse plastique possible du XX<sup>e</sup> siècle aux questions posées par le texte. On ne peut y voir que la trace d'une interprétation du texte, et non le fruit d'un échange entre un écrivain et un plasticien. *A fortiori* le livre d'artiste, qui tire totalement du côté du visible ce qui, initialement, est de l'ordre du lisible. Ainsi, par exemple, le travail de Marcel Broodthaers au départ du *Coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, qui prend la liberté, tout en gardant l'espace du livre, de réduire le texte à de la ligne. Décalquant la disposition typographique du texte mallarméen, il va nettement au-delà (ou il reste en deçà, c'est selon) de ce que le poète revendiquait, faisant de la lettre l'absente de tout le livre.

Si toutes ces productions mixtes ont un intérêt indéniable, nous nous concentrerons ici sur les co-crétions, car elles permettent de prendre appui sur des représentations figurées dont l'élaboration a nécessairement inclus une réflexion sur les pouvoirs respectifs du langage visuel et du langage verbal, et sur les enjeux de la co-présence de ces matériaux de création dans l'objet-livre. Les « livres de dialogue » supposent une stratégie; on peut vraisemblablement estimer que ses créateurs ont prévu un « lecteur modèle » au sens où l'entend Umberto Eco, « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont [eux, les auteurs] le pensai[ent], et capable aussi d'agir interprétativement comme [eux ont] agi générativement<sup>21</sup> ». Ce terrain de réflexion suppose, en outre, des créateurs appartenant à une même « sémiosphère<sup>22</sup> » historico-culturelle, ce qui simplifie beaucoup l'analyse.

---

<sup>21</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 67.

<sup>22</sup> Yuri Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, Presses de l'université de Limoges, 1998.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

### L'évolution des représentations figurées

Il n'est pas inutile de se rappeler que le développement du « livre de dialogue » s'inscrit dans une histoire culturelle particulière, celle d'une dissymétrie qui va en s'accroissant, car d'un côté les plasticiens, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, s'émancipent de la tutelle littéraire et cherchent leur autonomie créatrice<sup>23</sup>. De leur côté, les écrivains cherchent à comprendre la spécificité de leur art par sa confrontation à celui des plasticiens, à telle enseigne qu'on a pu dire que la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle était « hantée » par la peinture, et que le voisinage des arts visuels était devenu indispensable à sa construction identitaire propre<sup>24</sup>.

Certains écrivains vont faire preuve d'une fascination pour la création iconographique qui ira jusqu'à la volonté de croiser les forces respectives des arts visuels et langagiers, s'appuyant sur ce qui, malgré l'écart entre les deux, résiste de leur lien, pour tenter une nouvelle forme de création. Tel est le cas, au premier chef, d'Apollinaire, dont le bulletin de souscription du futur livre des *Calligrammes* en 1913 annonce significativement le titre : *Moi aussi je suis peintre*. Et de fait, ses calligrammes sont autant des images que des textes; on en veut pour preuve qu'il est souvent impossible de les retranscrire sous la forme linéaire habituelle du poème en vers sans avoir à trancher la question épineuse de la délimitation du premier vers, et de l'ordre possible de la succession des segments de texte : par exemple, s'il y a bien une appréhension globale du premier « idéogramme lyrique » que forme la *Lettre océan* (1914), où le texte a une fonction *imageante* (il rend à l'image de l'onde radio), il n'y a pas une seule lecture possible de la

---

<sup>23</sup> Ils prônent, comme Delacroix, que « la peinture est grande précisément par ce qui, en elle, se dérobe au langage » (Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980, octobre 1822, p. 29).

<sup>24</sup> Annie Mavrikis, « Le roman du peintre », *Poétique*, vol. 116, novembre 1998, p. 425.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

succession des segments textuels qui la composent<sup>25</sup>. Ainsi, dans *Il pleut*, le lecteur est invité à lire de gauche à droite et verticalement (ce qui ralentit sa lecture et accentue l'impression de goutte à goutte induite par le texte, le texte se faisant alors *iconisant*, dans le sens où il fait image). Mais le lecteur peut choisir aussi de redresser virtuellement le texte pour le placer à l'horizontale et, dans ce cas, le vers le plus à gauche sera le dernier à être lu. On est donc ici dans un mode de figuration qui va plus loin que les exemples Renaissants ou classiques : la disposition iconique du texte non seulement redouble le sémantisme verbal, mais encore démultiplie les possibilités de décodage du texte et accroît d'autant ses possibilités sémantiques. Apollinaire, effectivement, conscient du fait que l'œil va d'abord percevoir l'image globale avant de décoder le message verbal, exploite très lucidement ce qu'il appelle le « lyrisme visuel<sup>26</sup> » en le combinant au texte, dans un rapport qui n'est parfois pas sans malice. Ainsi sa Tour Eiffel visuellement anodine dessinée en plein conflit mondial ne se donne à décoder que progressivement — linguistiquement — comme une langue impertinente pour les ennemis de la France...

Le cas de figure de l'iconotexte<sup>27</sup> qui implique la création simultanée d'un texte et d'une image indissociablement liés, et nécessite une bi-dimensionnalité du geste créateur, reste toutefois assez rare. Il reflète le dialogue intérieur d'un homme qui maîtrise les deux formes créatrices, ce qui s'avère peu fréquent. Il faut envisager plus généralement la co-création du livre comme étant faite par un poète et un peintre qui acceptent

---

<sup>25</sup> Vouloir commencer en haut à gauche est un présupposé culturel qui peut être remis en cause.

<sup>26</sup> Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres complètes*, Paris, Balland et Lecat, 1966, p. 911 : « Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque ».

<sup>27</sup> Alain Montandon, *Signe, texte, image*, Lyon, Césira, 1990.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

d'entrer en dialogue autour d'un projet commun. En raison de la dissymétrie déjà évoquée, la collaboration d'un poète et d'un plasticien au sein du livre peut être comprise comme une démarche bienvenue pour le premier, et comme une aventure exceptionnelle pour le second. En effet, le poète voit son espace propre greffé d'éléments hétérogènes qui sont, au mieux, en résonance avec son texte, au pire, en tension avec lui, en surplus ou en accord partiel seulement, ce qui peut certes restreindre ou caricaturer son propos, ou diminuer l'énigmaticité du texte, mais la littérarité sort généralement renforcée de cette confrontation des médias en un lieu reconnu comme d'abord littéraire. Par contre, le peintre qui investit l'espace du livre court un risque inhérent à son positionnement sur un terrain qui n'est pas prioritairement le sien, jusqu'à celui d'être taxé de « peintre littéraire », injure suprême pour tout artiste post-romantique. Plus fondamentalement, le plasticien doit se résoudre à ce que sa création soit soumise à une intellection directement liée au message linguistique du livre, ce que, en tant qu'artiste précisément, il cherche à minimiser, puisque la revendication des artistes contemporains est de s'autonomiser autant que faire se peut du mouvement d'intellection pour privilégier l'image esthétique.

C'est sur cet horizon épistémologique qu'il convient de juger des formes novatrices des représentations figurées. Il s'agit en somme d'entrer dans un nouveau mode de symbolisation, ce qui suppose la perte des repères qui garantissaient la stabilité de la figuration et du procédé de sémiotisation. Mallarmé a en un certain sens appelé ce mouvement de ses vœux en poésie en insistant sur la résonance essentiellement musicale du langage : « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole<sup>28</sup> »; on peut toutefois regretter

---

<sup>28</sup> Stéphane Mallarmé, « Lettre à Edmond Gosse, 10 janvier 1893 », *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 807.



AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

que cela l'ait conduit à une forme d'hermétisme. Après lui, Apollinaire et les surréalistes ont continué à tabler sur la totale disponibilité à l'égard du signe, prenant également le risque de l'illisibilité. Comme le souligne Yves Bonnefoy, cette position modifie totalement les conditions de la sémantisation :

Désormais on ne connaît plus cet ensemble de significations définies [...], mais une multiplicité de langages dépendant chacun d'hypothèses qui peuvent être contradictoires sans cesser d'être véridiques. [...] Après quoi la mise en évidence par l'œuvre d'art ou la poésie de cette dynamique des éléments signifiants n'a pu que paraître plus vraie que la représentation des figures auxquelles ils peuvent se laisser prendre<sup>29</sup>.

En d'autres termes, l'arrachement aux conventions signifiantes et figurales est la condition même du dire poétique et de l'art contemporains, autant que de leur appréhension.

Mais il faut se demander quel est l'impact de la rencontre au sein du livre poétique du texte et de l'image, et des modes de symbolisation démultipliés auxquels ils invitent, lorsque l'identification de leur rapport ne va plus de soi. Comment la présence de l'image sur l'espace-page marque-t-elle l'appréhension du poème sur le plan des structures de l'imaginaire? Quelques exemples pris dans la production du XX<sup>e</sup> siècle français permettront de réfléchir à ce qui est en jeu dans cette modalité de la création figurée, dont on perçoit toute l'importance en regard de la complexification constante des composantes qui caractérise l'art contemporain, par exemple dans le cadre des « installations ».

Rappelons le principe de base : si le livre est l'espace naturel du texte, la page est perçue dans sa totalité avant de pouvoir être lue. Cette contrainte va entraîner des réactions contrastées

---

<sup>29</sup> Yves Bonnefoy, « Un poète "figuratif" », *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, rééd. Folio, 1995, p. 284.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

qui correspondent à différentes modalités possibles de la figuration. Certains créateurs esquivent la question en refusant la coprésence de l'image et du texte dans le même espace, ainsi René Char et Nicolas De Staël (*Poèmes*, 1951), qui ne présentent jamais leurs créations en face à face, mais à tour de rôle sur la page de droite du livre, comme pour signifier leur besoin identique d'occuper la totalité de l'espace selon leur mode propre, et leur égalité absolue. Car les bois gravés de Nicolas De Staël, ce maître de la couleur, sont ici restreints au noir sur blanc, comme pour signifier le partage des conditions de visibilité habituellement réservées à l'écrivain au sein de l'espace du livre.

D'autres créateurs considèrent que l'impact du visible est au contraire une opportunité expressive à exploiter. Un exemple classiquement « figuratif » : Paul Éluard et Man Ray envisagent un travail d'encadrement visuel du poème qui invite à une érotisation immédiate du propos, que vient confirmer la lecture du texte. Ils exploitent communément le versant émotionnel de la relation au monde constitutive de l'éros. Le sujet lyrique collégial, ici, existe à s'incarner doublement dans une langue et une image, dans une « matière-émotion » (pour reprendre l'expression de Michel Collot<sup>30</sup>) à la fois verbale et visuelle. Un autre exemple qui joue d'avantage sur le mode d'occupation spatiale : Pierre Le Cuivre et François Rouan, dans *Le livre des portes* (1997), jouent conjointement sur la verticalité en appuyant le côté architectural du texte, devenant temple littéraire jusque dans l'alignement typographique en colonnes. La matérialité même du support (le papyrus) importe dans ce texte qui évoque les secrets de l'Égypte. Dans ces deux cas, le principe de la figuration est celui de la redondance : le sens est à comprendre dans la capacité du texte et de l'image à converger vers un même objet sémantique, la sensualité du corps chez Éluard et Man Ray, ou la majesté architecturale du temple chez Le Cuivre et Rouan. En un certain sens, le texte

---

<sup>30</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

et l'image s'avèrent ici métonymiques à l'égard de la totalité sémantique qu'ils forment.

Un autre exemple, dans les liens de famille, qui joue très subtilement sur la force suggestive des contrastes : Francis Ponge et Jean Fautrier, dans *L'Asparagus* (1963)<sup>31</sup>, font alterner l'abondance de texte sur un fond d'une grande sobriété iconique avec la surcharge visuelle et la rareté textuelle. La monochromie de la page contraste avec la richesse du texte poétique, et peut se comprendre comme l'homologue iconique d'un passage textuel : « Oui,/c'est/l'asparagus/par le contraste/de ses tranquilles/horizontales largesses/qui fait goûter/au maximum/la prodigieuse ressource hélicoïdale des roses ». Par ailleurs, le fouillis de lignes et de couleurs rend intéressante la présence camouflée du texte; il rend celui-ci précieux, à rechercher comme un trésor caché. En outre, il annonce le sémantisme dénotatif du texte découvert : « que cela/se resèmera richement./Généreusement », qui donne à ce qui pouvait apparaître comme de l'abstraction lyrique le sens potentiellement figuratif d'un espace végétal en folle croissance. Dans ces deux pages, l'environnement visuel du texte (l'image scopique et esthétique) induit donc clairement un conditionnement positif de la lecture, et en retour, le déchiffrement du lisible permet de revenir sur le sens à donner au visible (l'image est dès lors textualisée, intellectualisée). La dynamique de la figuration est, ici, complexe, dans la mesure où elle s'appuie sur un brouillage du sens appelé à se dissiper dans le parcours même de la double exploitation de l'espace-page : le sens se reconfigure dans le double mouvement de l'appréhension globale de l'image et du décodage du texte, le second faisant retour sur le premier en ouvrant de nouvelles perspectives sémantiques. Le texte est donc autant *iconisant* (il fait image) qu'*imageant* (il rend à l'image).

L'esthétique intervient dans le processus de figuration selon le même principe. Dans le cas le plus simple, il y

<sup>31</sup> On peut voir une photographie du livre sur le site <http://www.michelfillion.com/oeuvres.php?artiste=FAUTRIER>.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

a coprésence de principes esthétiques identiques qui se renforcent mutuellement. Ainsi, Silvia Baron Supervielle et Geneviève Asse dans *Les Fenêtres* (1976), font se rencontrer naturellement une écriture aphoristique et un tracé épuré. Pour l'un comme pour l'autre, le blanc de la page est pleinement signifiant, et le minimalisme de l'expression est le ressort premier des résonances sémantiques ouvertes. La respiration de la page écrite, qui inclut la part signifiante du silence, a pour équivalent direct la vacuité figurative et la pureté de la ligne. Le blanc permet de spatialiser l'au-delà de la parole et du signe visuel, leur visée en avant d'eux-mêmes. La coprésence de ces éléments, par ailleurs graphiquement équilibrés sur la double page, induit un rythme de lecture et de contemplation en accord parfait. Autre exemple qui repose cette fois, au contraire, sur l'abondance verbale et graphique : l'édition de 1918 de *J'ai tué* de Blaise Cendrars et Fernand Léger. Autant le texte de Cendrars inonde le lecteur de notations brèves à l'encre rouge, mises bout à bout sans respiration aucune, dans une logique cumulative qui doit évoquer le pilonnage du soldat par les canons et le damage de son individualité sous le choc de l'expérience dépersonnalisante des tranchées, dont le traumatisme premier est l'éclatement et la dispersion des chairs sous la force aveugle des bombes, autant les cinq dessins au trait de Fernand Léger produisent une confusion visuelle, une imbrication totale du vivant et du mécanique, une saturation de l'espace, qui expriment avec une force égale le cauchemar des tranchées où tout se précipite et s'accumule sans plus pouvoir faire sens. L'un et l'autre restituent la douleur brutale qui s'est imposée aux jeunes combattants dépossédés d'eux-mêmes, embarqués à leur corps défendant dans un vertige collectif. C'est ici la logique du trop-plein et l'esthétique cubiste de la désarticulation et de la surcharge qui nouent ensemble le texte et l'image dans une commune figuration.

Guy Debord et Asger Jorn créent conjointement, en 1959, un volume intitulé *Mémoires*<sup>32</sup> dont le procédé de co-figuration

<sup>32</sup> Guy Debord et Asger Jorn, *Mémoires*, Paris, Éditions Situation

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

n'est pas moins intéressant. Il ne s'agit plus ici de figurer le choc de la guerre, mais le désarroi de la vacuité de la jeunesse occidentale de l'après-guerre. La disposition typographique qui disloque les éléments textuels en autant de fragments disséminés sans sens commun (ni orientation, ni signification) rend visible, avant que lisible, le « désespéré désordre » qu'évoque le texte, et qui apparaît pouvoir être ce que Michel Collot appelle la « structure d'horizon<sup>33</sup> » de l'œuvre. Les images esthétiques et intellectualisées s'avèrent ainsi en accord. Une clef d'interprétation possible de la figuration est donnée dès la première phrase : « On pousse le mépris de la méthode jusqu'à démembrer les épisodes successifs : on n'en retrace pas les grandes lignes, on les évoque indirectement par leurs détails secondaires » (*M*). L'impression de dévitalisation est renforcée par la présence de taches rouges qui peuvent figurer du sang répandu, et dont quelques filaments laissent supposer la trace d'une plume, l'esquisse d'un geste suspendu. Elles peuvent être comprises en écho au texte « Tous les éléments du policier américain s'y retrouvent, violence, sexualité, cruauté mais la scène » (*M*)... la suite n'est pas précisée, elle reste, comme tout ici, dans la seule suggestion. La dernière phrase en bas de page conclut d'ailleurs : « Ainsi sous un visage riant, sous cet air de jeunesse qui semblait ne promettre que des jeux » (*M*). Au lecteur de poursuivre la phrase, et d'exprimer le désœuvrement qu'il vient d'éprouver par l'occupation conjointe de la page par le texte et l'image. Éprouver : tel est le mot-clef de ce procédé de figuration par le texte et l'image. Le lecteur n'a pas d'abord été interpellé dans sa cérébralité, mais dans sa sensibilité. C'est l'image esthétique qui s'est imposée à lui avant le rapport plus intellectualisé à l'œuvre. Mais, en définitive, les deux mouvements se croisent : l'image

---

Internationale, 1959, n.p. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *M*. On peut voir des photographies et des extraits du livre sur le site [http://virose.pt/vector/b\\_13/nolle.html](http://virose.pt/vector/b_13/nolle.html).

<sup>33</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

se textualise et le texte s'icone, et la lecture peut se laisser dérouter, se disperser, s'interrompre, ce qui fera toujours sens à l'égard d'une interprétation cohérente de cet espace-page.

Ce renfort mutuel des esthétiques littéraires et plastiques dans la construction d'une forme novatrice de « figure » est, il va de soi, plus flagrant encore dans les quelques cas où l'écrivain et le plasticien sont un seul. Ainsi, le livre *Paix dans les brisements* d'Henri Michaux (1959), constitué de textes et de dessins mescaliniens, place-t-il le lecteur face à un espace vertical dans lequel s'effondrent tour à tour mots et lignes. Le sens de la lecture comme de la vision est celui d'un tourbillon descendant, qui tantôt s'emballe, tantôt s'essouffle, et fait ressentir tant dans le trait que dans la langue une dislocation des repères possibles. Il y a bien ici une figuration cohérente par le texte et l'image d'une expérience de vertige, de dislocation qui exige celle des conventions poétiques et plastiques, et qui met le lecteur/spectateur dans la nécessité de ressentir l'angoissante déstructuration d'un univers dans lequel il est invité à descendre, à éprouver visuellement et linguistiquement, émotionnellement et intellectuellement, une palpitation qui oscille entre l'extase et l'anéantissement.

Autre exemple, qui ne s'ancre pas dans le tragique mais dans le ludique (encore que...) : Jean Dubuffet, dans *La lunette farcie*<sup>34</sup>, crée une figuration conjointe de la confusion par le texte et l'image, en combinant des lithographies abstraites qui sont des conglomerats de taches et des espaces typographiés qui sont des tamponnages de lettres sans ponctuation aucune, formant du texte, pour autant que l'on saute les lignes pour lire en parallèle des phrases qui n'ont rien en commun, sauf leur

---

<sup>34</sup> Jean Dubuffet, *La Lunette farcie*, Paris, Alès, 1963, n.p. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LF*. On peut voir des photographies et des extraits de ce livre sur le site <http://defrag.tumblr.com/post/24154012/jean-dubuffet-la-lunette-farcie-1962>.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

proximité spatiale. Certains passages textuels pourraient se lire comme la clé d'interprétation de l'ensemble : « Les conjugaisons sont fortuites » (*LF*) ou « On perd par un bout ce que l'on gagne par l'autre le rapport reste dans tous les cas le même » (*LF*). En définitive, le lecteur est amené à s'identifier au JE du texte, qui dit : « je m'achemine et parcours sans désemparer le grand tapis des menues rencontres » (*LF*) Ce livre se présente donc comme un jeu de découvertes, d'égarements, de piétinements et de surprises, autrement dit comme une figure du labyrinthe : invitation au parcours sans fin, et dont le sens n'est pas à trouver dans le but à atteindre, mais dans le cheminement devenu lui-même central. Tout peut converger dans cette figuration : la perception scopique, l'image esthétique et l'intellection. Le texte, pour autant qu'on en trouve la clef visuelle de lecture, fait image, s'iconise; il participe alors de la visibilité du labyrinthe qu'il n'exprime pas explicitement, mais rend perceptible en tant que virtualité signifiante (« structure d'horizon<sup>35</sup> ») de l'espace-page. Quant aux images, elles n'apparaissent pas comme des doublons du texte mais présentent avec lui une homologie visuelle (la saturation d'un espace par l'amoncellement de touches en soi insignifiantes). Ici encore, la figuration mixte est complexe, mais cohérente.

Ces quelques exemples, pris parmi bien d'autres possibles, suffisent à percevoir les enjeux communs de ces représentations figurées : dans chacun des cas passés en revue, il a été question d'introduire une perturbation émotionnelle dans l'approche du livre, espace initialement dévolu au seul décodage prédéfini du lisible et à la cérébralité de la langue. L'image visuelle s'impose au regard du lecteur comme sensation, comme saisissement, ou selon les termes d'Erwin Strauss comme mode de « compréhension symbiotique<sup>36</sup> ». Cette « expérience

<sup>35</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*

<sup>36</sup> « Dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde ». Erwin Straus, *Du Sens des sens* (1935), traduit de l'allemand par Georges Thines et Jean-Pierre

## LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

empathique » (sympathique ou antipathique) court-circuite l'habitude du lecteur et l'oblige à entrer dans la logique infiniment ouverte des combinaisons de signes visuels. À la différence de la signification conceptuelle, transcendante et arbitraire, le signifié visuel entretient une relation directe avec le signifiant. La présence de l'image dans le livre produit dès lors un double effet : d'une part, elle exacerbe l'attention au sensible, ce qui constitue une mise en condition optimale à la lecture de type poétique, puisque « c'est en travaillant simultanément leur sens et leur signifiant que le poète réveille dans les mots leur connotations affectives. Il met la langue en émoi, en mobilisant ses rythmes, ses figures, ses sonorités<sup>37</sup> »; d'autre part, l'image visuelle retarde d'autant l'entrée en jeu du décodage verbal, qui s'aborde comme un ancrage du sens qui fait retour sur l'ensemble, et fait signe lui aussi vers la « structure d'horizon » de l'œuvre. La figuration mixte force le lecteur à s'impliquer activement dans la construction du sens des signes, et par là le responsabilise à l'égard de l'interprétation de l'œuvre tout entière.

À cet égard, on pourrait se dire que le « livre de dialogue », né au départ de la refondation mallarméenne du geste poétique, rejoint l'intérêt des Modernes pour le rébus et le hiéroglyphe : il s'agit toujours d'apprendre à s'interroger sur le sens des signes. Mais désormais, le sens n'est plus unique, ni préalablement défini par une réalité extra-linguistique, il est offert à des imaginaires pluriels et en mouvance, ouverts sur l'avenir. Les objets symboliques qui deviendront des tropes ne sont plus à puiser dans un répertoire culturel qui constitue le patrimoine mémoriel du lecteur, mais à construire en regard d'expériences de lectures à chaque fois uniques et novatrices, qui activent entre autres ce que Rudolf Arnheim a appelé « la pensée visuelle<sup>38</sup> ». Ni le langage ni l'image ne sont plus compris comme les traces d'un savoir-faire ou d'une émotion

---

Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 566.

<sup>37</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 27.

<sup>38</sup> Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Paris Flammarion, 1976.



AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET  
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

qui leur serait antérieure et extérieure; ils en sont au contraire partie prenante, arrachant le sujet aux représentations figées qui occupent son quotidien.

Dans les productions contemporaines, l'énigmaticité reste la première valeur : il s'agit de mettre le lecteur/spectateur en présence d'espaces-pages qui posent question, et dont le sens réside prioritairement dans cette question posée. « L'inertie seule est menaçante./Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance » écrit Saint-John Perse, exprimant dans une sensibilité contemporaine le statut pleinement accordé depuis Mallarmé au principe poétique. Tel est, *a fortiori*, l'un des enjeux majeurs des représentations figurées nées de la co-crédation plastique et verbale au sein du livre poétique apparues depuis l'époque mallarméenne : elles montrent l'alliance du concret et de l'abstrait, du corps et de l'idée, et l'importance de la matière-émotion; elle viennent rappeler au lecteur son invitation à se rendre disponible aux signes quels qu'ils soient, à s'investir de manière créative et non routinière dans son approche de l'œuvre, à « demeurer dans l'intense », selon les mots d'Yves Bonnefoy<sup>39</sup>. La figuration mixte en appelle à la capacité de reconfigurer le sens des signes et renforce ainsi la puissance symbolique, ouverte et générative du langage verbal. Elle invite ainsi à la rencontre en l'homme du sensible et de l'intelligible dans un geste de production du sens qui, pour être activé au moment de la création, ne peut pas l'être moins à celui, qui nous concerne au premier chef, de l'interprétation.

---

<sup>39</sup> Yves Bonnefoy, « La présence de l'image », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 188.