

PAROLES, TEXTES ET IMAGES
FORMES ET POUVOIRS DE L'IMAGINAIRE

Volume 1

Sous la direction de
Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Paroles, textes et images : formes et pouvoirs de l'imaginaire
(Collection Figura ; no 19)

Textes présentés lors d'un colloque tenu à l'Université du Québec à Montréal du 2 au 4 nov. 2006.

Comprend des réf. bibliogr.

Textes en français et en anglais.

ISBN 978-2-921764-32-2 (v. 1)

ISBN 978-2-921764-33-9 (v. 2)

1. Imaginaire dans la littérature - Congrès. 2. Illustrations, images, etc. - Interprétation - Congrès. 3. Parole dans la littérature - Congrès. 4. Art et littérature - Congrès. I. Chassay, Jean-François, 1959- . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection: Figura, textes et imaginaires ; no 19.

PN56.I45P37 2008 809'.93353 C2008-942002-0F

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Main entry under title :

Paroles, textes et images : formes et pouvoirs de l'imaginaire
(Collection Figura ; no 19)

Papers presented at a conference held at the Université du Québec à Montréal, Nov. 2-4, 2006.

Includes bibliographical references.

Text in French and English.

ISBN 978-2-921764-32-2 (v. 1)

ISBN 978-2-921764-33-9 (v. 2)

1. Imagination in literature - Congresses. 2. Picture interpretation - Congresses. 3. Speech in literature - Congresses. 4. Art and literature - Congresses. I. Chassay, Jean-François, 1959- . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Series: Figura, textes et imaginaires ; no 19.

PN56.I45P37 2008 809'.93353 C2008-942002-0E

Nous tenons à remercier le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT), ainsi que le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve (UCL) pour leur contribution à l'organisation du colloque « Paroles, textes et images » et à la publication de cet ouvrage. Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, tous deux de l'UCL, ont participé à toutes les étapes de ce projet, et nous leur en sommes grandement reconnaissants.

Nous voulons aussi remercier Nathalie Roy et Amélie Langlois Béliveau pour leur aide au travail d'édition et de correction. Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour leur soutien financier.

Cet ouvrage est publié avec le concours du Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT) et de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Illustration de la couverture : Bertrand Gervais

Le studio Calypso (Julie Parent) a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

PAROLES, TEXTES ET IMAGES
FORMES ET POUVOIRS DE L'IMAGINAIRE
Volume 1

Sous la direction de
Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Figura, Centre de recherche
sur le texte et l'imaginaire

Collection « Figura », n° 19
2008

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	11
Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Les enjeux des représentations figurées »	21
Anthony WALL, « Langages en dialogue dans trois images »	63
Emily CERSONSKY, « From Japonism to <i>The Lighthouse</i> »	87
Anne A. DAVENPORT, « Gothic Art in Four Romantic Authors »	107
Nausicaa DEWEZ, « <i>La Lecture</i> de Fragonard et la lecture selon Claudel. L'exégèse picturale claudélienne »	133
David MARTENS, « Blaise Cendrars. Photographies d'un pseudonyme »	157
Enrique GARCÍA, « The Use of Haiti's Henri Christophe in the Work of Derek Walcott, Aimé Césaire and Alejo Carpentier, and his Visual Representation in the Melodramatic Mexican Comic Book <i>Fuego</i> »	179
N. C. Christopher COUCH, « The Brandywine School and Comic Art »	193

- Jean-Louis TILLEUIL,
« Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d’imaginaire)! Étude de la réorientation stratégique de la “Nouvelle B.D.” dans le champ culturel contemporain » 219
- Sophie VAN DEN BROECK,
« Un imaginaire normé? La question du détournement dans l’album jeunesse » 241
- Ralph DEKONINCK,
« Image du désir et désir de l’image. Ou comment l’image parvient-elle à se nier » 255
- Jean-Jacques WUNENBURGER,
« Extase scopique, sédimentation langagière et inscription corporelle des images dans la civilisation contemporaine » 269

Jean-François Chassay
Bertrand Gervais

L'imaginaire, entre les disciplines

« Tout commença avec le premier conteur de la tribu », écrit Italo Calvino. « Le conteur se mit à proférer des mots, non point pour que les autres lui répondent par d'autres mots prévisibles, mais pour expérimenter jusqu'à quel point les mots pouvaient se combiner l'un avec l'autre, s'engendrer l'un l'autre; pour déduire une explication du monde à partir de n'importe quel récit-discours possible [...]¹. » Parler produit des mots, qui forment une narration et les narrations produisent des histoires. Le conteur, quand il savait agencer ses mots, attirait autour de lui un public. On se doute que très tôt, peut-être dès ce mythique « premier conteur », les mots se combinant pour devenir des phrases, puis un récit, étaient propulsés, organisés par un verbe qui jouait un rôle séminal : « Imaginez... » Les auditeurs devaient imaginer un être ou une chose étrange, inattendu, qu'ils n'avaient jamais vu, ou du moins qu'ils ne connaissaient pas sous cette forme.

Puis l'organisation sociale, les rapports entre les individus, entre les individus et leur travail, leur communauté, la nature à laquelle ils faisaient face, se mirent à changer. Cependant, quelqu'un se trouvait toujours là pour dire : « Imaginez ». Alors chacun imaginait une situation qui n'existait pas encore, que personne ne se souvenait avoir vécue, et pourtant qui pouvait acquérir une signification, que chacun interprétait à sa façon en la rattachant au monde dans lequel il vivait, à la terre qu'il foulait. Certains n'avaient pas la parole facile et préféraient dessiner ce qu'ils imaginaient. Ou alors ils dessinaient ce que d'autres racontaient. Ou encore, certains racontaient ce

¹ Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes », dans *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 11.

que d'autres préféraient dessiner. Puis un jour, on commença à tracer des signes qui traduisaient les paroles du conteur. Une nouvelle forme de magie envahissait les communautés. Toutefois, l'objectif visait encore à imaginer. Paroles, textes, images : il s'agit encore aujourd'hui, comme hier et avant-hier, après des milliers de générations de conteurs, de traduire le monde et de l'interpréter pour lui donner un sens.

Les textes qu'on lira dans ces deux volumes font suite à un colloque tenu en 2006 à l'Université du Québec à Montréal et résultent d'une double réflexion : d'une part, sur les pouvoirs de l'imaginaire aujourd'hui, à la fois dans les œuvres produites, mais aussi dans la lecture d'œuvres anciennes; d'autre part, sur les rapports qui s'établissent entre textes, images et paroles. Quels rôles joue l'imaginaire? Comment se stimulent mutuellement des langages différents? Nous laissons aux collaborateurs la possibilité d'explorer ces aspects en fonction de problématiques théoriques, littéraires et artistiques contemporaines.

On conçoit facilement le pari et les risques d'une pareille entreprise. Les enjeux paraissent extrêmement vastes et, par conséquent, la possibilité d'un éparpillement était réelle. Mais notre but n'était pas de proposer une généalogie qui nous aurait reconduit au premier conteur. Nos ambitions étaient réelles, sans être démesurées.

S'il est vrai que le panorama couvre des corpus qui vont du Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine (jusqu'à l'extrême contemporain), l'unité de l'ouvrage repose sur une réflexion commune concernant les enjeux de l'imaginaire aujourd'hui. Voilà qui imposait d'abord de s'entendre sur une définition minimale devant servir de cadre à nos travaux. De Jean-Paul Sartre à Jacques Lacan en passant par Gilbert Durand, Gaston Bachelard et Jean Starobinski, le spectre des représentations s'avère très large, même en s'en tenant au XX^e siècle. Il fallait donner un ancrage assez fort et assez précis à ce que nous entendions par ce terme.

Si l'on considère, comme le veut l'idée reçue, que l'imaginaire désigne ce qui n'est pas réel ou ce qui provient de l'imagination, ses pouvoirs paraissent se limiter au champ psychologique. L'imaginaire permet en ce sens, le temps d'une parole, d'un texte ou d'une image, de faire apparaître des êtres fictifs et des situations inventées qui serviront, dans le meilleur des cas, à tester « des configurations possibles de l'action pour en éprouver la consistance et la plausibilité » (Paul Ricœur).

Par ailleurs, on peut considérer l'imaginaire comme une dynamique et une interface entre le sujet et le monde – autrement dit, comme ce par quoi le sujet ou une collectivité appréhende le monde, l'interprète et le rend signifiant. Il a dès lors le pouvoir de construire notre réalité culturelle, celle-ci devenant le produit de son travail et de son élaboration. En ce sens, il ne s'agit plus de définir simplement une modalité de la fiction, mais de désigner un mode par lequel toute culture se déploie, et par lequel un sujet accède à la culture, lui assurant dynamisme et valeur.

L'imaginaire s'impose dès lors comme un ensemble de signes et de figures, d'objets de pensée, dont la portée, la logique et l'efficacité peuvent varier, dont les limites et la dynamique sont sans cesse à redéfinir, mais qui s'inscrivent indéniablement au cœur de notre rapport à la culture, au monde et à l'histoire. Ces signes passent par la parole, le texte et l'image, dont il convient de comprendre non seulement les fonctions, mais encore les interactions.

Nous disions plus haut que les objectifs de ce livre peuvent paraître vastes. Prenons l'affirmation à l'envers – dans une perspective plus « offensive », si l'on veut – et demandons-nous s'il n'est pas justement primordial de *penser* l'imaginaire contemporain de manière englobante. La mondialisation à laquelle nous assistons, et qui a beaucoup de bons côtés par les échanges culturels qu'elle permet, est aussi celle d'une société d'information (qui a su se raffiner depuis les premiers écrits de Norbert Wiener à la fin des années 1940), facilement instrumentalisable par ceux qui

détiennent le pouvoir. Elle permet ainsi aux grandes marques de s'emparer de l'imaginaire collectif et de le gérer pour des raisons commerciales qui ont peu à voir avec la culture. Notre intérêt pour celle-ci, dans ce livre, n'oblitére pas, au contraire, le fait que l'imaginaire est indissociable du politique et de l'idéologique.

Nous vivons à une époque, comme l'écrit Jean-Jacques Wunenburger dans son texte, où « la prolifération culturelle des images favorisée par le développement technologique numérique nous conduit à une inflation vertigineuse des produits. » Cela n'est pas sans avoir de nombreuses conséquences. On peut considérer, objectivement, que l'importance institutionnelle de la littérature s'amenuise parmi les pratiques culturelles contemporaines (en tenant compte de la place qu'elle occupe dans les médias traditionnels), mais on a encore relativement peu pris en compte les bouleversements produits par le numérique, favorisant des échanges renouvelés, dynamiques, entre textes et images. Le livre n'a peut-être plus le pouvoir culturel qu'il avait il y a 50 ou 60 ans – même s'il faut faire attention aux fausses évidences dans ce domaine, en rappelant par exemple que le nombre de titres qui paraissent et la circulation des livres ne cessent d'augmenter –, mais il serait oiseux d'affirmer que la fiction écrite est en perte de vitesse. À côté de ses formes technologiques nouvelles qui transforment nos rapports aux textes, notons le succès des lectures de poésie, des soirées où des conteurs se font entendre, où musique et poésie dialoguent : l'oralité devient, redevient, continue, avec plus d'ampleur, à transmettre une parole. Les écrivains lisent, enregistrent leur texte. La littérature porte des voix, au sens littéral. Sait-on vraiment mesurer ce phénomène? À cela s'ajoutent d'autres glissements importants, des transformations exacerbées par le dynamisme de l'image. Pour David Martens, « au sein d'une civilisation dite 'de l'image', les images d'auteur ont pris une importance sans précédent qui a transformé l'imaginaire des écrivains en même temps que le fonctionnement du champ littéraire. » De manière plus large encore, on pourrait se demander ce qu'il en est de cette concurrence des imaginaires de l'image et du texte dans les

discours critiques contemporains ainsi que dans l'institution littéraire et artistique, prenant pour acquis que la question de l'idéologie ne peut en être tout à fait absente (à moins de vouloir faire preuve d'une touchante naïveté). Autrement dit, réfléchir sur l'imaginaire implique aussi la prise en compte d'un monde dont les formes, les moyens de production, la réalité du pouvoir ne cessent de se métamorphoser.

Les rapports entre textes, images et paroles se renouvèlent et nous avons voulu marquer l'importance des effets de ces échanges pour l'imaginaire, à l'aune de nos connaissances actuelles. Comment évaluer les rapports et éventuellement les tensions entre documents oral, écrit et iconique dans les études historiques sur les représentations sociales (des mythes aux stéréotypes...)? Ces questions, ces hypothèses ont aidé les participants à dépasser les catégories traditionnelles (texte contre image, diachronie contre synchronie, sphère de grande production contre sphère de production restreinte, etc.) dans le but de proposer une grande diversité de modes relationnels entre texte et image, avec une réelle volonté d'interdisciplinarité et de transhistoricité.

Malgré les disparités entre les articles, chacun des deux volumes offre, globalement, un ensemble cohérent. Le volume I regroupe des textes qui, pour l'essentiel, analysent la dynamique qui unit et parfois oppose le textuel et l'iconique, alors que le volume II propose des lectures qui s'arrêtent davantage à l'imaginaire à l'œuvre dans les textes de fiction et leur mode de production des images.

Dans un article qui pose les fondements de la réflexion qu'on retrouve dans les deux volumes, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Myriam Watthee-Delmotte s'intéressent aux enjeux des représentations figurées, d'abord du XVI^e et XVII^e siècle, tant dans le domaine sacré que profane, puis dans les livres poétiques à images et les livres d'artistes à partir de la fin du XIX^e siècle. Anthony Wall propose quant à lui une lecture précise et détaillée de deux *Annonciations* peintes et d'un portrait gravé à la Renaissance qui, selon ses mots,

« exemplifient diverses manifestations d'une même pulsion anthropologique qui pousse les hommes à faire, à partir de leurs images, du langage en action. » Emily Cersonsky scrute les traces de l'orientalisme dans *The Lighthouse* de Virginia Woolf, alors que Anne Davenport se penche sur l'influence de l'art gothique chez quatre écrivains romantiques : Wordsworth, Keats, Stendhal et Disraeli. Nausicaa Dewez revisite la lecture proposée par Claudel de *La Lecture*, le dessin de Fragonard, et David Martens regarde les photos d'un contemporain de l'auteur du *Soulier de satin*, Blaise Cendrars, pour souligner le pouvoir d'attestation du portrait photographique et « les effets de lecture ambigus de la signature pseudonymique dans ce qu'elle induit des rapports à la réalité et à la fiction. » Les trois articles suivants, ceux de Enrique García, de Christopher Couch et de Jean-Louis Tilleuil, s'attachent à la bande dessinée, dans le premier cas par l'utilisation de la vie du révolutionnaire haïtien Henri Christophe dans une B.D. mexicaine de Guillermo de la Parra, dans le second par un parcours de ce qu'on a nommé aux États-Unis la *Brandywine School*. Jean-Louis Tilleuil s'intéresse quant à lui à la position et aux processus de légitimation mis en place par les représentants de la « Nouvelle B.D. ». Le texte de Sophie Van den Broeck, examine ensuite la question de la norme et du stéréotype dans les albums jeunesse illustrés contemporains. Ralph Dekoninck propose une jonction entre l'époque contemporaine et le passé. Il analyse d'abord une publicité pour la marque de boisson gazeuse Sprite, qui se sert de l'image pour mieux la nier, et compare ce phénomène avec l'étude d'un emblème du XVI^e siècle dans lequel il voit d'étonnantes similitudes. Enfin, Jean-Jacques Wunenburger vient clore ce premier volume en s'intéressant à l'effet (souvent pervers) de la multiplication des images et d'une « pratique de télé-vision qui suscite des formes d'addiction croissante » dans la civilisation occidentale contemporaine.

De Saint-Paul à l'inflation des médias contemporains en passant par des *Annonciations* et des *comic strips*, ce premier volume aborde de multiples sujets, mais toujours en fonction de « l'imaginaire des images », de la photo au dessin en passant

par la publicité ou les enluminures, généralement en relation avec des textes littéraires.

Le deuxième volume regroupe des textes davantage marqués, au premier chef, par un imaginaire littéraire. René Audet et Annie Rioux, à partir d'ouvrages de Pierre Michon et d'Enrique Vila-Matas, notent l'importance aujourd'hui de la figure de l'écrivain dans les textes et la représentation de la littérature elle-même, comme s'il s'agissait, par un procédé de mise en abyme, d'insister sur son pouvoir imaginaire. Robert Dion et Frances Fortier montrent l'importance, dans plusieurs textes contemporains, du phénomène des biographies imaginaires, qui réfléchissent également un imaginaire de la biographie. William Moebius s'intéresse également à la représentation biographique, mais en faisant une analyse d'albums jeunesse qui présentent l'histoire et la vision d'hommes adultes blessés, traumatisés par la guerre. Deux autres articles se tournent plutôt vers la place occupée par l'histoire dans les romans. Bertrand Bourgeois et Anthony Purdy s'intéressent au détournement de l'archive et à l'imaginaire mémoriel en analysant deux œuvres – un film de Wolfgang Becker et un livre de Régine Robin – mettant en scène une RDA qui n'aurait pas disparu, alors que Jean-François Chassay s'arrête sur un roman qui propose un Robert Oppenheimer imaginaire, réfléchissant par la même occasion sur les effets littéraires des événements qui se sont déroulés à Los Alamos.

Les deux articles qui suivent, celui de Thomas Epstein et celui de Mary Joe Hughes, se penchent sur deux grandes figures de la littérature : Dostoïevski dans le premier cas, plus précisément sur les liens qui unissent voir et croire dans *L'Idiot* et, par la suite, Virginia Woolf dans le second, où l'auteure décèle un imaginaire postmoderne. Richard Bégin s'intéresse plutôt à l'imaginaire post-apocalyptique au cinéma, y voyant l'expression des sentiments de déchéance et de sublime qui seraient vécus par l'homme contemporain. Michel Lisse, quand à lui, s'arrête sur une autre grande figure, mais de la philosophie cette fois, celle d'Heidegger. Mais c'est à travers

le regard de Derrida qu'il l'étudie, plus précisément par rapport à l'importance qu'il donne à la main « comme privilège de l'homme. » Moins à un auteur, c'est plutôt à un mouvement, et même à un « ouvroir » que Carole Bisenius-Penin s'arrête dans son texte. L'Oulipo est perçu dans la perspective de sa poétique, et notamment de ce que l'auteure nomme une « algèbre visuelle ». Georges Jacques et Olivier Odaert abordent, dans chacun de leur texte, des corpus qu'on associe généralement, sans doute trop facilement, à l'enfance. Jacques montre comment les contes de Perrault ont encore des résonances très fortes, qui se traduisent par des adaptations multiples chez des auteurs qui ne sont justement pas associés à l'enfance. De son côté, Olivier Odaert revient sur ce grand classique qu'est *Le Petit Prince*, de Saint-Exupéry, en approchant ce qu'il nomme « l'imaginaire infantile ». Puis Rachel Bouvet termine ce périple dans l'imaginaire en nous faisant voyager, littéralement, grâce au roman de Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, en montrant comment le lecteur peut être ébranlé par les effets de défamiliarisation que l'auteur propose.

Davantage axé vers notre contemporanéité, ce deuxième volume offre néanmoins un parcours qui traverse quatre siècles d'histoire de la littérature et des imaginaires fort contrastés.

Cette réflexion à travers l'imaginaire des paroles, des textes et des images existe grâce aux efforts conjugués de plusieurs groupes de recherche, dans différentes universités et différents pays. Résultat d'un colloque qui a eu lieu à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce livre dépend d'abord de la concertation très grande qui existe depuis plusieurs années entre Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM, l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, la littérature, les images et les nouvelles textualités (ERIC LINT) et le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT) de l'Université de Louvain-la-Neuve. À eux se sont joints, dans cette aventure intellectuelle, le département de littérature comparée de l'Université du Massachusetts, Amherst, le département de langue et de littérature françaises du Smith College (MA),

l'Institut International Charles Perrault, le Centre de recherche sur les Imaginaires (Université catholique de Louvain), le Groupe d'Études Enfance-Littérature (GRETEL), ainsi que la faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain.

Il s'agit d'un vaste chantier sur l'imaginaire d'aujourd'hui, dont les très riches textes que nous retrouvons ici ne peuvent que marquer une étape. La recherche sur les manifestations culturelles de l'imaginaire contemporain inscrit la nécessité de mieux comprendre les enjeux soulevés par les relations entre le texte, l'image et la parole. Elles viennent à la fois déterminer l'imaginaire contemporain et en relever l'agir.

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^e et XVII^e 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 Klein¹, 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

¹ 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 porteur² ». 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^e 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^e 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

² *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 humaniste³ –, 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

³ 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^e 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).

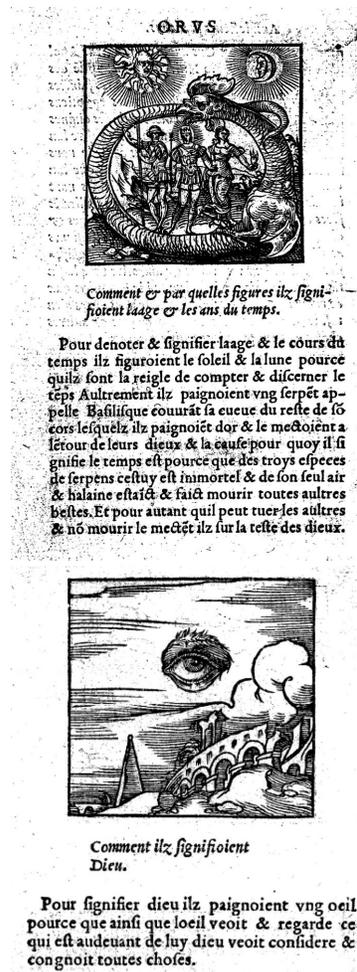


Figure 1.
Horapollon, *Hieroglyphica*,
Paris, 1543. Avec l'aimable
autorisation de Glasgow
University Library, Special
Collections.

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, étymologique⁴ 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 Emblèmes⁵.

⁴ 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.)

⁵ « *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'autre⁶. 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

⁶ 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.

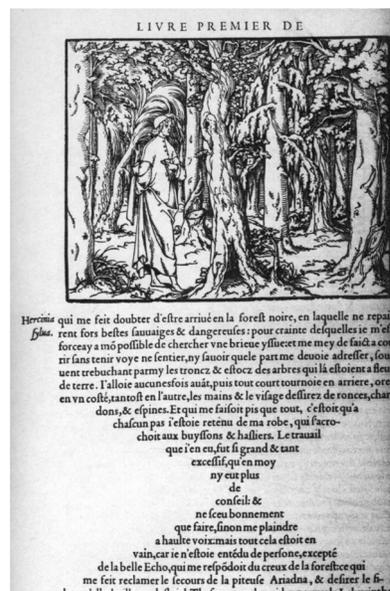


Figure 4.
Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

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),

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).

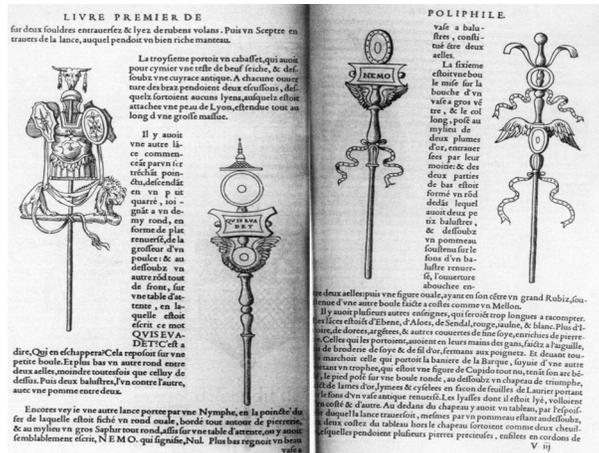


Figure 7. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, 1546. Avec l'aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

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^e 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, etc⁷. La figure devient même

⁷ 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 universel⁸.

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^e au XVIII^e 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^e-XIX^e 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.

⁸ L'exemple le plus marquant en est le *Cannochiale Aristotelico* d'Emanuele Tesauro (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^e au XVIII^e 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^e 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 Nadal⁹. 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* –,

⁹ 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).

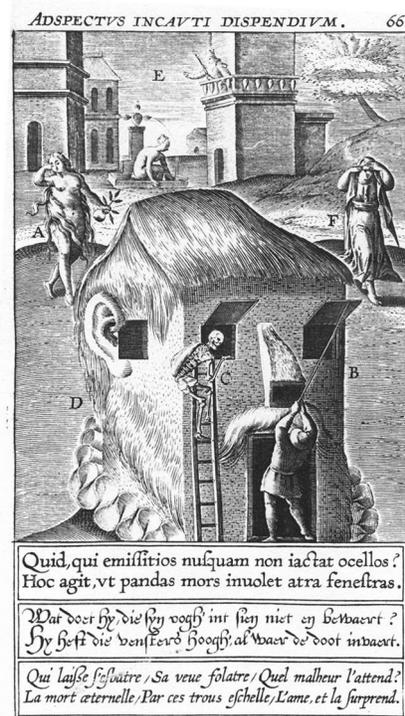


Figure 9. Jan David, *Veridicus Christianus*, Anvers, 1601, pl. 66. Avec l’aimable autorisation de Glasgow University Library, Special Collections.

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.

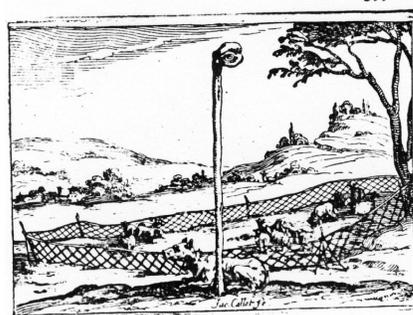
LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

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 approche¹⁰ : 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^e 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

¹⁰ 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 virtualités¹¹. 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

¹¹ 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 emblématique¹².

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^e 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 poète¹³; il s'impose

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

¹³ 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 existantes¹⁴ ». 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^e 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^e 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

¹⁴ Jacques Scherer, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.

AGNÈS GUIDERDONI-BRUSLÉ ET
MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE

par l'un et l'autre : le livre¹⁵ ». 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 techniques¹⁶ ». 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

¹⁵ 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.

¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

premier¹⁷ »), 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 suivront¹⁸, 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

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸ 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'écrivain¹⁹ » : 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

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

LES ENJEUX DES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES

visuellement²⁰. 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 letrines et de bandeaux qui éloignent le lecteur de la sphère référentielle du livre (les écrits d'une religieuse cloîtrée au XVII^e 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

²⁰ 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^e siècle écrite dans un esprit romantique et des images qui expriment l'esthétique cubiste, comme une réponse plastique possible du XX^e 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 générativement²¹ ». Ce terrain de réflexion suppose, en outre, des créateurs appartenant à une même « sémiosphère²² » historico-culturelle, ce qui simplifie beaucoup l'analyse.

²¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 67.

²² 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^e siècle, s'émancipent de la tutelle littéraire et cherchent leur autonomie créatrice²³. 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^e siècle était « hantée » par la peinture, et que le voisinage des arts visuels était devenu indispensable à sa construction identitaire propre²⁴.

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

²³ 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).

²⁴ 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 composent²⁵. 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 visuel²⁶ » 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'iconotexte²⁷ 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

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

²⁶ 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 ».

²⁷ 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 parole²⁸ »; on peut toutefois regretter

²⁸ 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 prendre²⁹.

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^e 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

²⁹ 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 Collot³⁰) 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

³⁰ 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)³¹, 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

³¹ 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*³² dont le procédé de co-figuration

³² 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'horizon³³ » 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.

³³ 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*³⁴, 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

³⁴ 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'horizon³⁵ ») 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 symbiotique³⁶ ». Cette « expérience

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

³⁶ « 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 sonorités³⁷ »; 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 visuelle³⁸ ». 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.

³⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 27.

³⁸ 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 Bonnefoy³⁹. 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.

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

Anthony Wall
Université de Calgary

Langages en dialogue dans trois images

On dit souvent aujourd'hui, parfois un peu abusivement, qu'une image est capable de parler. En revanche, jusqu'au XVIII^e siècle, il était assez naturel de dire que les meilleurs portraits ressemblaient tellement à leur modèle humain qu'on avait l'impression qu'il ne leur manquait que la parole¹. Sans doute peut-on pourtant montrer que, dès la Renaissance, les images, ou du moins trois d'entre elles, étaient capables d'entrer

¹ Le salonnier du XVIII^e siècle Étienne de La Font de Saint-Yenne résume, avec son ironie habituelle, plusieurs siècles de réflexions sur l'art du portrait lorsqu'il parle, dans ses textes critiques, de portraits métaphoriques (qui faisaient rage au Siècle des Lumières), portraits « déguisés » de personnes qui se faisaient peindre en Diane, en Hercule, en Hébé ou en Flore : à ces tableaux, dit-il, « rien ne manque que la parole ». Mais la parole qui manque ici n'est pas celle qu'on pourrait le croire, car si on voulait que le personnage peint se mette à parler, ce serait avant tout pour qu'il nous explique « qui » il est, car sinon, on ne saurait le reconnaître derrière une telle apparence métamorphosée. (Étienne de La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Étienne Jollet [éd.], Paris, École Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 53.) Pour une discussion du *topos* du portrait à qui « il ne manque que la parole », souvent utilisé d'ailleurs par Giorgio Vasari dans ses célèbres *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani* (1550), voir Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998, p.75-87.

Anthony Wall, « Langages en dialogue dans trois images », 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. 63-86.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

en dialogue et de susciter du dialogue. Nous regarderons deux *Annonciations* peintes et un portrait gravé qui exemplifient diverses manifestations d'une même pulsion anthropologique : celle qui pousse les hommes à faire, à partir de leurs images, du langage en action.

Les stéréotypes que nous venons de relever à propos d'images parlantes manifestent quelque confusion. Ils évoquent deux types de parole comme n'en faisant qu'un : un premier voudrait qu'une image produise seulement des mots isolés, sans qu'un contexte ne les englobe pour les lier les uns aux autres; un second concerne le dialogue qu'une image serait « presque » capable d'engager avec nous, à tel point qu'on se demande si ce n'est pas là le propre d'une image qui se veut artistique. Le présent texte se donne pour but de mettre à l'épreuve l'idée selon laquelle on pourrait dire d'une image, surtout d'une image à prétention esthétique, qu'elle peut provoquer un dialogue, c'est-à-dire non seulement une simple combinaison de mots, mais des sens exprimés qui relie des êtres humains. Si la discussion que nous proposons implique à plusieurs reprises des interprétations métaphoriques de la phrase « les images font dialogue », on n'en terminera pas moins sur quelques interprétations plutôt littérales de la même phrase.

Figures anachroniques de l'énonciation

Commençons par une image qui montre un dialogue en train de se faire, qui le décompose en ses parties constituantes et qui propose quelques clefs indispensables pour mieux comprendre le type particulier de dialogue qu'est une annonce² : nous regarderons une étonnante détrempe sur bois, l'*Annonciation* de Benedetto Bonfigli (exposée à la Galleria Nazionale dell'Umbria à Pérouse), qu'exploite Louis Marin

² Voir à ce propos Marie-Dominique Popelard, *Moi Gabriel, vous Marie. L'Annonciation : une relation visible*, Paris, Bréal, coll. « Langages & Co », 2002.

ANTHONY WALL

dans son livre *Opacité de la peinture*³. Sur la jaquette de la nouvelle édition, et aussi sur une des planches en couleur contenues dans le livre même, l'étude de Marin donne à voir deux reproductions de l'œuvre que Bonfigli a peinte vers 1450 (Figure 1).



Figure 1. Benedetto Bonfigli, *Annonciation*, détrempe sur bois, 200 cm x 227 cm, vers 1450-1453, propriété de la Galleria Nazionale dell'Umbria, Pérouse. *Per gentile concessione della Soprintendenza BAPPSAE dell'Umbria – Perugia (Italie)*.

³ Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006 [1989].

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Cette *Annonciation* sera emblématique du type d'analyse que Marin effectuera d'autres représentations picturales : d'abord, elle fait voir son statut d'emblème puisque l'*Annonciation* en question permet à Marin, dans plusieurs paragraphes-clefs de son livre, d'insister sur l'étrange figure apparaissant au milieu de l'espace dialogique de Gabriel et de Marie, qui représente saint Luc en compagnie de son taureau. Bonfigli montre un saint Luc écrivant l'épisode évangélique qui est en train de se dérouler entre Gabriel et Marie : ce faisant, il crée un anachronisme délicieux, car logiquement, l'épisode peint a dû se produire bien avant l'acte d'écrire que nous voyons. Et nous voyons que Luc est loin d'avoir terminé son travail d'écriture : écrivant pour l'instant sur un grand rouleau de papier – tellement long qu'il drape le taureau de sa présence envahissante et cache une bonne partie du corps bovin –, nous sentons que ce qu'il écrit maintenant devant nous de façon provisoire, comme un brouillon, devra être retranscrit ensuite dans le livre aux pages blanches qu'il tient sur son genou gauche. En effet, le temps de l'écriture est bien plus long que celui de l'échange oral. L'*Annonciation* de Bonfigli met en scène non seulement le dialogue entre Gabriel et Marie, mais aussi celui, d'une tout autre nature, entre les protagonistes de la scène et saint Luc, leur premier témoin présent/absent. Et il y a aussi celui, d'une autre nature encore, entre saint Luc le témoin et tous ceux et celles qui liront par la suite ce qu'il n'a pas encore fini d'écrire.

Pour Marin, cette double figure interruptrice (l'évangéliste et le taureau au centre du tableau) souligne visuellement l'*énonciation* en cours dans l'*Annonciation* de Bonfigli, c'est-à-dire qu'en se plaçant au centre de l'échange verbal entre Marie et Gabriel elle rend visible, de façon unique, l'acte de dire l'événement dialogué plutôt qu'elle ne se focalise sur le contenu précis de ce qui est dit (ni sur les mots échangés par l'Ange et la Vierge, ni sur les mots exacts que Luc est en train d'écrire au fur et à mesure que la scène de l'*Annonciation* se déroule en stéréophonie à sa gauche et à sa droite). Cet

ANTHONY WALL

attire de l'œil vers le dire de la scène s'effectue par le fait que Luc et le taureau s'imposent visuellement, pour ne pas dire physiquement, dans l'espace intermédiaire qui est censé lier les deux protagonistes habituels d'une *Annonciation*, l'ange et Marie, en les séparant. Car ici, l'interruption effectuée par l'acte d'écrire sépare les deux protagonistes, comme si l'annonce de Gabriel à Marie ne pouvait avoir lieu, et ne pouvait même pas atteindre Marie, sans l'intervention évangélique de saint Luc, qui sert ainsi de truchement indispensable pour la circulation de la Bonne Nouvelle. Par sa présence physique, il double la médiation langagière : à la parole de Gabriel s'ajoute son écriture. De plus, par son écriture deux fois engagée, saint Luc redouble, sans s'y substituer, la médiation orale qu'effectue au même moment l'ange Gabriel.

Remarquons ensuite que Louis Marin n'insiste pas sur l'anachronisme de la scène peinte : Luc est en train d'écrire ce que représente l'image dans laquelle il est inséré; ce faisant, il déplace la scène d'annonciation en arrière-plan. Dans la détrempe, la parole évangélique est rendue comme une scène d'écriture qui complète les paroles orales de Gabriel et de Marie, en indiquant que, sans l'intervention écrite de Luc, leurs paroles n'auraient pas la même efficacité. Ainsi se donne-t-elle à voir comme se produisant dans un hors-lieu et en un hors-temps. Dans son absence chronotopique pleine d'énigmes, elle en viendrait à se présenter comme la cause même de la scène qu'elle décrit.

Bonfigli n'est évidemment pas le seul, parmi les milliers d'artistes ayant choisi de peindre l'Annonciation, à créer un effet anachronique. Soixante ans plus tard, dans son célèbre retable d'Issenheim (en Alsace), le peintre bavarois Matthias Grünewald aura recours, pour peindre son *Annonciation*, à une contradiction temporelle, moins brutale cependant que celle présentée visuellement par Bonfigli (Figure 2) avec l'interruption créée par la présence inattendue de saint Luc et de son bœuf.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Chez Grünewald, les questions de chronologie sont en effet plus subtiles que chez Bonfigli; le peintre bavarois s'appuie sur une tradition voulant que Marie soit en train de lire et de méditer lors de l'arrivée intempestive de Gabriel, lequel vient soudain, sans s'annoncer, interrompre l'activité solitaire de lecture. Dans l'*Annonciation* d'Issenheim, Grünewald avance vers une réflexion iconique sur le temps; il souligne quelques difficultés reliées au Temps Nouveau qui sera institué par l'Incarnation. Plus particulièrement, il permet de voir quelques-unes des difficultés philosophiques sur la notion de temps lorsqu'il décide quel texte précis Marie sera en train de lire. Elle lira non pas l'Évangile de saint Luc, ainsi qu'aurait peut-être fait un Bonfigli bavarois ou alsacien, mais elle consulte chez lui le livre d'Isaïe (précisément 7, 14-15).

Figure 2. Grünewald, Matthias (Mattis Gothardt Neithardt, dit Matthias Grünewald), *Annonciation*, huile peinture sur bois de tilleul, panneau de gauche de la deuxième prise de vue du retable d'Issenheim, 292 cm x 165cm, vers 1512-1516, propriété du Musée d'Unterlinden, Colmar.



ANTHONY WALL

S'il n'est pas complètement impossible que Marie, de langue maternelle araméenne, sache lire l'hébreu, il faut noter que l'exemplaire qu'elle consulte est rédigé en latin (Figure 3) – et cela, même si la Vulgate de saint Jérôme, que cite textuellement l'image, ne verra le jour que presque 400 ans plus tard.



Figure 3. Grünewald, Mathias, *Annonciation* (détail).

L'interruption de la lecture biblique occasionnée par l'arrivée inopinée de Gabriel montre, à la page de gauche du livre qu'elle a peut-être déjà eu le temps de lire, un passage où le prophète Isaïe (on le voit figuré en haut à gauche de la scène peinte, comme s'il était une statue) parle du Messie : « *ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel, butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum*⁴. » Ensuite, dès la deuxième ligne de la page

⁴ « Voici, la jeune fille deviendra enceinte, elle enfantera un fils, et il sera appelé du nom d'Emmanuel. Il mangera du beurre et du miel, jusqu'à ce qu'il sache rejeter le mal et choisir le bien. » (Notre

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

de droite – est-ce à ce moment qu'elle remarque la présence de Gabriel? –, le texte que lit Marie s'interrompt de lui-même et donne une deuxième fois Isaïe, cette fois seulement le verset 14 : « *ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel.* »

Dans le tableau de Bonfigli, le texte de saint Luc était lié à un événement qui interrompait une action devant se dérouler totalement *avant* lui. Marie lisait, mais nous ne savions pas ce qu'elle méditait. En revanche, dans l'image peinte par Grünewald, nous savons très bien ce que Marie lit : elle lit un texte qui la concerne directement – c'est elle la *virgo* dont parle Isaïe –, même si elle ne le sait pas encore en lisant la page de gauche, même s'il va falloir qu'elle reprenne sa lecture après le départ de Gabriel pour le comprendre, en éclairant sa lecture de son dialogue avec lui. L'image du Livre donne à voir autrement l'événement qui est en train de se produire : cet événement interrompt le fil même du discours écrit que Marie était en train de lire et répète la première moitié de la phrase dont elle venait tout juste de prendre connaissance. En relisant cette phrase à nouveaux frais, et nous le faisons avec elle, la répétition ainsi visualisée fait comprendre que le sens de la prophétie d'Isaïe, le mystère de l'Incarnation, est temporellement plus proche de nous que nous n'aurions pu le croire lors de la première lecture.

L'image de Benedetto Bonfigli est emblématique du type d'analyse effectué par Louis Marin en un deuxième sens, sans doute involontaire. On peut en effet discerner une deuxième isotopie qui concerne une omission, pour ne pas dire un oubli, de la part du théoricien de l'image : l'analyse de Marin n'insiste en rien sur le fait que l'image de Bonfigli ne paraît pas parler de l'énonciation iconique en tant que telle; son analyse, riche en suggestions par ailleurs, insiste plutôt sur l'acte (visiblement physique) de l'écriture, elle montre combien Bonfigli semble « iconiser » l'écriture. Mais ce n'est plus l'image de Bonfigli qui

traduction de la Vulgate de saint Jérôme.)

ANTHONY WALL

nous intéresse désormais, c'est plutôt l'omission que commet Marin dans son interprétation de l'image, et son omission devient emblématique de ce que nous voulons, quant à nous, montrer quand nous parlons d'images qui font dialogue : les images, une fois devenues esthétiques parce que réflexives, ne sont pas obligées de ne parler que d'elles-mêmes; elles peuvent aussi parler d'autres types de signes. Et Marin ne le dit pas, pas plus qu'il ne dit que les images peuvent parler d'elles-mêmes littéralement *et* métaphoriquement : les images parlent du dialogue verbal en acte.

L'écriture en cours

Une troisième image, une gravure bien connue d'Albrecht Dürer (Figure 4), peut illustrer cette hypothèse à propos du dialogue écrit comme acte rendu visible. Il semble évident que l'image dont il sera question aura pour mission de parler, non pas d'elle-même et de sa propre énonciation, mais bien plutôt de celle d'un autre type de communication : la communication écrite.



Figure 4.
Dürer, Albrecht,
Erasmus von Rotterdam,
1526, gravure, Bâle,
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
25.1 x 19.7 cm (feuille),
24.7 x 19 cm (planche),
numéro d'inventaire
K.10.153

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

L'image se propose d'analyser à sa façon l'écriture. En ceci semblable à la peinture de Bonfigli dont nous venons de parler, la célèbre gravure, eau-forte exécutée au burin par Dürer en 1526, insistera, avant toute autre chose – et tout en montrant l'humanisme de l'homme Érasme – sur l'acte physique d'écrire. Dans les mots du philosophe-anthropologue Hans Belting : « [Érasme] est représenté en train d'écrire, ce qui explique que son regard ne soit pas tourné vers le spectateur, mais posé sur un texte par l'entremise duquel Érasme communique avec ses lecteurs⁵. »

L'image d'une écriture en cours occupe le premier plan dans le travail d'analyse que propose la communication picturale de Dürer, mais son objet, ce dont elle est aussi emblématique, touche toute une série de questions que nous pouvons relier non pas exactement à l'*énonciation* d'une image, mais plutôt à celle du langage verbal, cette fois présenté sous forme écrite (ce que nous avons relevé à propos de l'*Annonciation* de Bonfigli). L'image gravée de Dürer interroge la reproductibilité du texte et de l'image, depuis la merveilleuse invention de l'imprimerie, et non seulement le statut de la gravure comme illustration possible d'un livre, voire du Livre tout court. Elle pose la question du pouvoir de la communication visuelle, et des mots écrits aussi, ceux qui – ici tout à fait illisibles – se trouvent sur la feuille de papier sur laquelle travaille attentivement Érasme, auxquels se joignent également les deux papiers chiffonnés, visibles à côté de la main gauche du savant (et contenant sans doute des notes personnelles de l'humaniste que nous ne saurions lire), sans parler du livre ouvert, au premier plan, que nul n'a été jusqu'ici capable de lire en détail⁶. Au moins

⁵ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 177.

⁶ Nous faisons largement abstraction, faute de temps et d'espace, de la grandeur impressionnante de cette gravure (haute de 25,1 cm et large de 19,7 cm, dans certaines « versions » encore légèrement plus importante), ainsi que des deux inscriptions, peu motivées sur le plan iconique, qui sont données en langues latine et grecque

ANTHONY WALL

deux modes distincts de l'écrit (produit et production) sont montrés par Dürer dans sa gravure : un premier concerne ce sur quoi travaille l'humaniste en ce moment même – le texte incomplet que nous imaginons à le regarder écrire – et ensuite le spectateur remarque les quelques livres, fermés ou ouverts, se trouvant devant ou à côté d'Érasme. Le savant est peut-être en train de copier les mots du livre ouvert tourné vers lui, lequel, bien que clairement montré, nous n'arrivons pas à lire; mais peut-être aussi est-ce de mémoire qu'il rédige, tant sa mémoire est remplie de livres, non seulement de ceux qui sont montrés dans la gravure, mais également d'autres que nous ne voyons pas. Il s'agirait alors de montrer combien l'écriture est toujours une façon de s'approprier d'autres écrits en les reliant de façon (plus ou moins) inédite. Dans

(et se trouvent dans la « fenêtre » en haut à gauche de la gravure). Pour mémoire, le latin dit « *IMAGO ERASMI ROTERDAMI AB ALBERTO DURERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA* (c'est-à-dire « portrait d'Érasme de Rotterdam, dessiné d'après le modèle vivant par Albrecht Dürer »). Cette première inscription, ayant un caractère purement factuel (ou presque), se fait suivre d'une autre, cette fois rédigée en grec, et de nature nettement plus « subjective ». Elle déclare « *ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΙΞΕΙ* » (*ten kreitto ta suggrammata dixei*), ce qui peut se traduire par « La plus forte image de lui, ses écrits la montreront ». Cette dernière phrase rappelle, cela va sans dire, la fameuse inscription latine (faite la même année) que Dürer place sous un autre portrait, celui qu'il grave de Philippe Melanchton (« Dürer a pu dessiner les traits de Philippe d'une manière vivante, mais sa main savante n'a pu en capter l'esprit »). Les deux inscriptions du portrait d'Érasme sont ensuite accompagnées de l'indication de l'année (c'est-à-dire 1526) et enfin du monogramme formé des lettres « AD », voulant dire « Albrecht Dürer » (non pas « Anno Domini » comme l'ont pu croire certains). On peut dire de ce fameux monogramme qu'il constitue la « signature » mécanisée (équivalant aujourd'hui à une signature électronique) d'un artiste directement concerné par la technologie de l'écriture en plein changement et, par conséquent, de la lecture. Mes remerciements à William Moebius, de l'Université de Massachussets à Amherst, pour son aide précieuse lors de mon déchiffrement ardu du grec.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

chacun des lieux de l'écrit, les mots exacts restent résolument illisibles. C'est en partie parce que l'acte scripturaire (activité subtilement physique) de l'humaniste illustre moins l'écriture comme ensemble de mots qu'on voudrait préserver de l'oubli que l'écriture conçue comme action.

Notre regard ne s'attarde pas ici sur un quelconque écrit fermé, pas plus que sur un acte *quelconque* d'énonciation, mais bien sur un acte précis d'écriture engagé par Érasme en ce moment même, celui que Dürer a choisi de nous montrer. Cette représentation de l'écriture attire notre attention sur l'action d'écrire tout court, et moins sur celle d'écrire *quelque chose*. De même que, pour Bonfigli, les mots du texte définitif, celui de l'Évangile à venir de saint Luc, restent illisibles – dans la mesure, disions-nous, où les pages du livre, ouvert sur un genou de saint Luc, sont littéralement blanches (il écrit non pas *dans* le Livre mais *sur* les rouleaux qui se trouvent dépliés sur ses genoux) –, de même Dürer manifeste un grand intérêt à l'égard des pouvoirs de l'écriture (imprimée comme manuelle) et attire notre attention sur elle.

Le pragmatisme du regard analytique de Dürer se concentre sur la façon de dire quelque chose dans le langage verbal sous une forme précise, en l'occurrence écrite. C'est sans doute aussi en pensant à l'aspect de l'écriture comme acte que Dürer a pu dire de son sujet humain qu'il s'agit bel et bien d'un « modèle vivant » (*viva effigies*). Érasme est vivant dans la mesure justement où il continue à écrire devant nos yeux. L'image qu'en grave Dürer concerne le dire d'une image qui montre ouvertement le faire de l'écriture. Pour montrer les pouvoirs de l'écriture comme acte, Dürer a besoin non seulement d'une image, mais aussi de mots : ceux que l'humaniste écrit, motivés par le sujet de la représentation; ceux aussi, non motivés et écrits dans deux langues classiques, qui produisent une légende cryptée. Sans les mots qu'il montre, son image ne saurait aussi bien décrire le faire de l'écriture. Ce paradoxe apparent, consistant à montrer par l'image ce que seuls les

ANTHONY WALL

mots pourraient montrer d'abord, correspond sans doute à celui de décrire par les mots ce que seule l'image pourrait dire. Les pouvoirs des mots couvrent la dépeinture dévolue à l'image comme les pouvoirs des images couvrent la description dévolue aux mots, ici à leur écriture.

Du dialogique dans l'image

Nous cherchons, nous l'avons dit plus haut, à cerner l'idée selon laquelle il existerait un ordre dialogique de l'image. Chez Bonfigli, d'un point de vue métaphorique, on pouvait dire qu'il y avait du dialogue entre l'écrit et l'oral – l'image menait une interrogation sur la question de savoir de quelles manières l'écrit et l'oral peuvent se transformer l'un en l'autre, sur la façon dont l'un se laisserait transposer par l'autre. D'un point de vue moins métaphorique, il y avait également du dialogue entre l'Esprit et Marie, ainsi qu'entre Gabriel et Marie. Mais peut-on dire avec certitude que les dialogues Gabriel-Marie et Esprit-Marie soient « moins » métaphoriques que ceux liant l'acte de l'écriture et celui de production des échanges oraux?

Notre façon d'interroger les trois images évoquées a sans doute présupposé que l'image peut littéralement représenter un dialogue en cours et que c'est en ce sens seul qu'elle peut se dire dialoguante, image parlante en cela. Notre questionnement est plus aigu que la simple question de savoir si les images peuvent « parler ». Selon le point de vue défendu ici, les peintres travailleraient une capacité proprement iconique qui permet à l'image de dire (ou de faire dire) quelque chose *à propos du* langage dialoguant. Nous essayons bel et bien de trouver *du* dialogue dans les images que nous analysons : nous ne nous posons pas seulement la question de savoir s'il y a en elles *des mots* (la réponse est évidente). Répondant de façon négative à une deuxième question, celle de savoir si on peut parler vraiment, c'est-à-dire littéralement, d'images parlantes, Marie-José Mondzain affirme, dans un article fondamental⁷,

⁷ Marie-José Mondzain, « Les images parlantes », Murielle Gagnebin

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

que l'idée même d'une image parlante ne peut être entendue que métaphoriquement, car, dit-elle « ce n'est pas l'image qui parle, mais nous qui leur donnons la parole, nous prenons la parole à la place de l'image pour lui faire dire ce qu'elle ne refusera jamais de dire puisque l'image n'a pas les moyens de refuser⁸ ». Nous prétendons qu'il y a lieu de croire que « parler » peut se faire autrement que par des mots explicites, et que parler peut aussi se faire en faisant parler autrui ou autre chose à sa place⁹. De prime abord – et cela serait conforme au lien étroit qu'établit Mondzain dans ses recherches de nature historico-philosophique entre les théories des images et la pensée visuelle de Dieu –, la seule image imaginable qui parlerait d'elle-même serait celle du Verbe du Christ; dans tous les autres cas, « qui sont les nôtres ici-bas, l'image rompt avec la parole¹⁰ ».

De cette observation d'ordre théologique, Mondzain passe à une réflexion approfondie sur les images de mains humaines datant de plus de trente-deux mille ans, et retrouvées en 1994 dans la grotte de Chauvet (Figure 5). Se servant d'une espèce de métonymie, plutôt que par une métaphore proprement dite, Mondzain imagine le début préhistorique du parler *par* images (non pas l'origine du parler *des* images), le moment presque magique qui s'est produit lorsqu'un homme, ou plutôt plusieurs hommes, décidèrent de « peindre » leurs mains et d'en laisser une trace permanente sur les parois d'une caverne. Cette peinture pariétale aurait été faite par une bouche humaine, ou plutôt par plusieurs bouches, ayant craché des pigments sur la

[éd.], *Les Images parlantes*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2005, p.13-28. Une version amplifiée de cette réflexion se trouve dans Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 11-58.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ Nous renvoyons, pour ces critiques importantes, à Marie-Dominique Popelard, *Moments d'incompréhension*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 122.

¹⁰ Mondzain, *op. cit.*, p. 23.

ANTHONY WALL

paroi en soufflant très fort à l'endroit d'une main posée par un homme debout près de la paroi.



Figure 5. Anonyme, *Une main de Chauvet*, peinture pariétale négative (contour au pochoir obtenu en pulvérisant des pigments sur une main plaquée à même la paroi), 23 cm x 23 cm, 30 000 ans avant J.-C., située dans la « Galerie des mains », Grotte Chauvet-Pont-d'Arc, Ardèche, France (découverte en 1994).

La permanence de l'acte expressif se voit par conséquent non seulement sur la paroi rocheuse, mais aussi sur les mains et dans la bouche des artistes. Cette peinture de la main donnerait lieu, pour Mondzain, à une image qui « parlerait » du langage humain en général, et sous toutes ses formes, du langage devenu, peut-être pour la première fois de l'histoire humaine, non seulement symbolique, mais sans doute aussi esthétique :

Ici par l'effet d'un renversement radical nous voyons une image faite de main d'homme, image de la main faite par un souffle d'hommes. L'image de la main produite par le souffle pourrait se nommer *pneumatopoiète* ou bien encore

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

phonopoiète, c'est-à-dire vraiment à l'image de la création dans la Genèse¹¹.

Contrairement à la scène du miroir chez Lacan (cela est plus ou moins explicite dans son texte)¹², Mondzain imagine la naissance du symbolique de l'homme parlant, de l'homme qui se rend conscient de sa capacité d'évoquer son entourage de façon symbolique, non pas juste par imitation. Il fait cela le bras tendu vers la paroi et la main appuyée contre elle, tous deux signalant la distance nécessaire entre une véritable image (*versus* une simple réplique) et ce que l'image aurait pour but de désigner, à savoir l'identité consciente – humaine en cela – non seulement du propriétaire de la main mais aussi de ceux qui souffleront le pigment.

Cette façon de concevoir le début de l'humanité parlante par symboles – et de surcroît par une image de main, image qui ne serait « parlante » que par le biais d'une métaphore – montre à quel point, pour Mondzain, il est impossible de dire d'une image qu'elle est parlante par elle-même. Pour donner l'impression de parler, il faut d'abord lui insuffler, par un acte physique d'expiration bien calculé, tous les « mots » qu'elle ne saura jamais dire toute seule. La thèse selon laquelle toute phrase décrivant une image comme parlante ne peut être interprétée que métaphoriquement ne doit pourtant pas conduire à une interprétation encore plus radicale qui voudrait que toute parole à propos d'images ne saurait être que métaphorique, ce que semble illustrer à merveille (ou de manière catastrophique selon votre goût philosophique) le livre de François Dagognet sur la philosophie de l'image, lui chez qui presque toutes les images traitées relèvent d'interprétations métaphoriques de l'idée d'image¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 89-97.

¹³ François Dagognet, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1989. On

ANTHONY WALL

Il y aurait du « parler » dans l'image de la main de Chauvet, mais ce parler ne relèverait pas vraiment d'elle seule, affirme de façon répétée Mondzain. Encore moins pourrait-on dire, selon elle, qu'il y aurait du dialogue verbal *en elle*. La position anthropologique de Mondzain (ce n'est pas exactement son terrain habituel) s'oppose à celle, aussi anthropologique, de Hans Belting s'interrogeant sur les images « parlantes », non pas à l'époque de la grotte de Chauvet, mais beaucoup plus tard quand, dans la Mésopotamie ancienne, les images commençaient, pour la première fois dans l'histoire humaine, à s'accompagner, de façon assez régulière, de petits textes écrits qui en parlaient. « Les images se servent de ce nouveau médium comme d'un mode d'emploi qui leur permet de s'expliquer¹⁴. » Et non seulement les images *parleraient* ainsi, par une alliance stratégique liant le scriptural à l'iconique, mais ce seraient aussi, dans ces cas précis, des images qui feraient parler l'écriture. Les images parlaient déjà, et c'est à cause de l'écriture que nous parvenons à bien « voir » qu'elles parlaient déjà depuis fort longtemps. Et on pourrait aussi dire d'elles, puisque c'est là un de leurs sujets les plus habituels, que c'est tout l'univers qui se mettra à parler avec elles et par elles – les anciens de la Mésopotamie ayant appris à calculer l'arrivée des éclipses lunaires autant qu'à transmettre un tel savoir par textes et images. Pour que le reste de l'humanité acquière ce savoir, il faudra attendre, en ce qui concerne l'Occident, notre Renaissance, en la personne de Galilée, qui s'intéressera à l'idée de savoir lire en « le livre de l'univers » les signes visuels que l'univers a posés dans le ciel : « Il suffit d'apprendre à le lire, d'intégrer la langue de l'univers, les mathématiques¹⁵ ». Il suffit surtout de comprendre que les

a malheureusement l'impression que la pensée subtile de l'image menée par le philosophe Jacques Rancière tombe sous cette même critique. Voir à ce sujet son livre *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

¹⁴ Belting, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵ Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2000, p. 175.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

mots inscrits dans le ciel ne sont pas des signes isolés, mais qu'ils se trouvent dans des mouvements complexes liés les uns aux autres. Pour comprendre le langage des images et pour comprendre le langage *dans* les images, il faut d'abord comprendre qu'il s'agit de signes qui se combinent entre eux et non pas de mots isolés. Et ce sont des mots figurés, non pas en ce qu'ils seraient des figures métaphoriques, mais plutôt au sens de la *figura* comme mouvement, sens développé notamment par Erich Auerbach¹⁶.

Dire et montrer

Nous voilà alors en bonne posture pour reprendre la série de questions que nous posons sur le portrait et sur les réflexions de Marin. Le sémioticien français développe une conception selon laquelle certains signes visuels auraient à la fois, comme une feuille de papier, une face transitive et une autre réflexive, mais, papier magique, les deux faces se donneraient à voir en même temps, tel un Janus. Dans les mots de Marin, une image du genre de Bonfigli montre la scène de l'annonciation et se montre aussi *montrant cette même scène*. Marin se propose d'étudier en détail cette dimension « réflexive » de l'image qui, selon lui, donne à la représentation visuelle (pas seulement esthétique) toute sa saveur. Le signe qui se montre en train de se montrer lui permet de souligner une dimension métalinguistique au sein du signe visuel, dimension qui avait jusqu'alors été plutôt niée. Nous voudrions ici apporter deux précisions à la conception de Marin. Elles seront utiles pour reprendre notre discussion sur les signes visuels qui « parlent » du langage verbal.

Dans un petit livre récent, le philosophe Jacques Morizot reprend un certain nombre des réflexions théoriques de Louis

¹⁶ Ce mouvement est, entre autres, celui qui permet de passer des textes de l'Ancien Testament à ceux du Nouveau. Voir Erich Auerbach, *Figura*, traduit de l'allemand par Marc André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 1993.

Marin au sujet des signes qui se montreraient eux-mêmes en train de montrer. Il reproche à Marin de ne pas décrire de manière assez claire la relation entre la réflexivité sémiotique tout court et celle que l'on pourrait appeler l'autoréflexivité. Ce n'est pas parce que certains signes renvoient à eux-mêmes qu'on pourrait dire d'eux qu'ils ne renvoient pas normalement. Et ce n'est pas non plus parce que certains signes ne renvoient à rien qu'ils deviennent par là autoréflexifs : « Assimiler l'intransitivité à une forme d'auto-référence n'est pas satisfaisant¹⁷ », constate Morizot.

Se montrer montrant serait pour Marin une activité autoréférentielle à laquelle participe le signe visuel dans de multiples œuvres visuelles à prétention esthétique. Sa lecture de nombreuses peintures de l'Annonciation se concentre avant tout sur la capacité de l'Annonciation, en tant que peinture, à montrer le processus d'énonciation picturale au sein même des signes visuels qui la constituent. Morizot y voit une présupposition tacite qu'il conteste, à savoir l'impression selon laquelle l'auto-référence semble vouloir *s'opposer* à la représentation habituelle : « L'auto-référence n'implique pas l'abandon d'un cadre extensionnel, elle souligne seulement la propriété qu'ont certains textes d'entrer dans leur propre champ de désignation¹⁸ ». Comme, poursuit-il, le mot « arbre » dénote les arbres et le mot « mot » dénote les mots, « il se trouve aussi que "mot" est lui-même un mot, ce qui n'a aucune contrepartie directe dans le cas de l'arbre¹⁹. » Cette caractéristique spéciale qu'a le mot « mot », mais que n'a pas le mot « arbre », n'est pas à expliquer à partir de la notion de transitivité du signe, elle se comprend mieux si nous mobilisons les notions wittgensteiniennes du « montrer » et du « dire ». Les outils wittgensteiniens permettent d'imaginer

¹⁷ Jacques Morizot, *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

simultanément « une face théorique » du discours et une « face expérimentale²⁰ ». Ils permettent de postuler qu'il n'y a jamais un pur dire sans un montrer car ce sont là les deux « faces » du même discours s'accompagnant l'une l'autre de manière constante. Les signes visuels qui montreraient leur propre énonciation tout en représentant des signes montrant le langage verbal suscitent chez nous un intérêt tout particulier en ce qu'ils permettent de parler d'une sorte de conversation discursive que le visuel se donnerait pour but de montrer. De telles images contiendraient un parler au présent, elles montreraient une interaction ayant lieu dans le *hic et nunc*.

En évoquant les signes qui montrent l'énonciation picturale en cours, Marin a voulu aborder la fonction métalinguistique des signes visuels. Pour cela, il se voit obligé de contester quelques prémisses à Roman Jakobson dont il estime la vision trop étroite. Alors que la fonction métalinguistique jakobsonienne concernerait avant tout le code, la fonction métalinguistique qui intéresse Marin, celle des images montrant leur propre énonciation, concernerait tout sauf un code parce que l'œuvre esthétique visuelle, dans son unicité, ne relèverait pas d'un code au sens où Jakobson l'entendrait. La métalangue qui intéresse Marin est celle qui lui permet de parler d'un processus, celui des signes *se montrant en train de montrer*.

Dans ses analyses picturales, de nombreuses formes expressives apparaissent, qui sont loin d'être linguistiques. Il évoque non seulement les huiles sur toile, mais aussi l'architecture et l'art des fresques; il souligne mille fois le langage verbal (à la fois oral et écrit) qui se montre dans les exemples qu'il étudie, et postule par la suite que ces signes du verbal peuvent ensuite servir d'instrument pour *montrer* l'énonciation picturale. Mais qu'en est-il de la relation inverse, c'est-à-dire comment concevoir en termes métalinguistiques les exemples de tableaux qui utilisent le visuel pour parler de

²⁰ *Ibid.*, p. 109-110.

ANTHONY WALL

l'énonciation du langage verbal? La fonction métalinguistique dont nous avons besoin devra par conséquent prendre aussi ses « distances » vis-à-vis du métalinguistique de Benveniste. Celui-ci cherche à cerner, par la notion de métalangage, un aspect précis de l'énonciation qui permet de regarder les interlocuteurs ajuster leur tir linguistique en fonction du savoir et de l'ignorance des personnes à qui ils s'adressent : quand ils se rendent compte qu'un terme n'a pas été compris, ils changent de terme; ils peuvent attirer l'attention sur une locution précise, et souligner la façon colorée dont une idée est exprimée. La métalangue leur permet aussi, au besoin, de parler de la situation dynamique dans laquelle ils sont en train de communiquer et de parler de l'insertion de leur communication dans cette situation. Si la métalangue jakobsonienne-benvenistienne est utile pour Marin, c'est en ce qu'elle lui permet d'imaginer un instrument pour parler de la façon dont les signes visuels se montrent. Mais sa fonction métalinguistique nous est moins utile car, essentiellement linguistique, elle semble prouver la supériorité du verbal sur les autres formes d'expression humaine, puisque seul le langage verbal serait, selon cette conception, à même de dire quelque chose de signifiant sur un langage autre que lui-même²¹.

Dans la réflexion que nous avons proposée sur deux *Annonciations* et sur le portrait de Dürer, on regardait des œuvres visuelles qui semblaient éminemment capables de parler de l'énonciation de toutes sortes de signes langagiers, surtout du langage écrit, mais pas seulement lui. Par des

²¹ « Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l'énonciation. De là provient son pouvoir majeur, celui de créer un deuxième niveau d'énonciation, où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiante. C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes. » (Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 65.)

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

moyens spécifiques de la peinture et de la gravure, quelque chose de signifiant a pu être « dit » à propos d'un autre langage. Bonfigli, Grünewald et Dürer montrent le langage verbal dans des situations de dialogue très différentes, suggérant, entre autres, que la communication écrite fonctionne, ne serait-ce que sur le plan social, bien autrement que la communication de vive voix. L'écrit et l'oral fonctionnent aussi différemment selon les rôles d'intermédiaires qu'ils assument. Quant au portrait, la problématique visuelle exposée par Dürer concerne notamment la façon de transmettre par des images de l'écriture l'*effigies viva* d'un homme qu'il admire. Bonfigli s'interroge sur le pouvoir de transmission qu'adopte l'écrit dans le contexte d'un échange verbal. Les réflexions sur le portrait menées par Jean-Christophe Bailly peuvent confirmer notre impression que le portrait sait parler aussi du langage verbal, même s'il faut, pour l'entendre, une écoute affinée, et même si nous devons comprendre que le langage qu'il parle n'est pas *uniquement* celui des mots²².

Des multiples commentaires visuels de Dürer sur la communication écrite ne pourrait-on donc pas dire, par exemple, qu'ils relèvent d'une fonction métalinguistique de la peinture? Nous soutenons que tout langage humain, quelle que soit sa matière signifiante, est susceptible d'endosser une dimension métalinguistique non seulement pour parler de lui-même, mais pour parler aussi d'autres langages. Il y va de l'égalité des divers moyens expressifs de l'humanité et du caractère même de ce qu'il y a d'humain dans la diversité de ses langages. Les capacités qu'ont les *Annonciations* ou un portrait de Dürer de dire quelque chose à propos du langage

²² Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2005, p. 109. Les propos d'ordre anthropologique et philosophique de Bailly, au sujet des portraits du Fayoum, font un joli pendant à ceux, plus littéraires et « interculturels », de Daniel Castillo-Durante, qui concernent ces mêmes portraits. Voir son très intéressant *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

verbal en diverses situations d'échange montrent combien cette dimension métalinguistique peut être forte. Ce que Daniel Arasse appelle « l'hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel²³ » peut être mobilisé pour notre argumentation : elle donne à l'énonciation picturale une grande puissance explicative par rapport à tous les autres langages qu'elle commente, y compris une puissance de commentaire efficace du verbal. L'hétérotopie sémiotique accorde à l'image, dans sa radicalité matérielle et structurale, une façon inédite de voir le langage verbal en train de fonctionner, une façon qui diffère nécessairement de ce que le verbal pourrait dire de lui-même en se regardant comme dans un miroir. L'hétérogénéité d'Arasse dit d'abord que l'œuvre picturale n'a pas à être *traduite* par le pouvoir métalinguistique du langage verbal et que le langage verbal présent dans « l'image-qui-parle-de-la-conversation » n'a pas à être *traduit* par les images. Elle dit ensuite que le renvoi au langage verbal effectué par l'iconique ne relève pas de l'imitation, mais du commentaire. En opposant au verbal sa propre opacité, l'iconique se protège d'un quelconque langage-commentaire voulant tout récupérer et réduire à néant ce qu'un autre langage que lui aurait à dire d'original, ce qu'un autre langage aurait à dire qui n'est pas nécessairement compréhensible dans un décodage effectué par le verbal.

Un tableau impressionne et on ne sait pas en quoi. On hésite entre sens et non-sens. Au bout d'un certain temps, si l'on reste assez longtemps devant lui, on parvient à balbutier quelques mots. Mais d'où viennent ces mots? L'image semblerait donc capable d'organiser notre mutisme²⁴? Les images auraient-elles le pouvoir de nous faire parler, de nous lancer un appel? Et qu'en est-il des images qui parlent du verbal? Il faudrait conclure.

²³ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 289.

²⁴ Jean-Michel Rey, *Le Tableau et la page*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 48.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Invitant à « surmonter les obstacles épistémologiques imposés par la discontinuité entre le découpage linguistique et la continuité visuelle des images²⁵ », l'image qui parle du langage des mots, en les montrant, souligne tout l'intérêt qu'il y a à concevoir une « parité langage et image » et à « y voir deux partenaires qui tantôt rivalisent, tantôt s'associent, qui se méfient l'un de l'autre et pourtant collaborent, qui ont besoin de marquer leur distance autant que de la minimiser²⁶ ». Une majeure partie de cette parité doit concerner, nous avons voulu le montrer, la capacité métalinguistique de l'une et de l'autre. La collaboration de partenaires dans une relation paire, celle dont parle Morizot, ressemble fort à la condition de dialogisme décrite par bien des auteurs depuis presque un siècle. Sans doute n'avait-on pas pris l'habitude de la penser ailleurs que dans un système de formes symboliques (selon l'expression d'Ernst Cassirer) nettement attachées au seul langage verbal. J'espère avoir quelque peu contribué ici à montrer que le dialogisme vaut aussi entre les mots et les images.

²⁵ Morizot, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

Emily Cersonsky
Boston College

From Japonism to *The Lighthouse*

Living only for the moment, turning our full attention to the pleasures of the moon, sun, the cherry blossoms and the maple leaves, singing songs, drinking wine, and diverting ourselves just in floating, floating, caring not a whit for the pauperism staring us in the face, refusing to be disheartened, like a gourd floating along with the river current: this is what we call the floating world.¹

Asai Ryōi, *Tales of the Floating World*

Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse* is undeniably her most art-oriented work in its examination of both writing and painting. Many literary critics have rightly and richly contextualized its imagery and philosophy in Woolf's understanding of contemporary Impressionist and post-Impressionist art through the theories of her friend Roger Fry in his text *Vision and Design*.² The comparison is

¹ Asai Ryōi was an author of the early Edo period. *Tales of the Floating World*, trans. Richard Lane, is quoted by Joan Stanley-Baker in *Japanese Art*, rev. and expanded ed. (London: Thames & Hudson, 2000), 188.

² *Vision and Design* was originally published in *Athenaeum* in 1919 and in book form by London: Chatto and Windus, and New York: Brentano's, 1920. The connection between *To the Lighthouse* and Fry's work is enunciated through the correspondence of the two writers, including one letter from 5 May 1927—less than a month after the publication of *To the Lighthouse*—where Woolf wrote in response to Fry's compliments that "Now I wish I had dedicated it to you." See Letter #1764, *A Change of Perspective: The Letters of Virginia*

Emily Cersonsky, « From Japonism to *The Lighthouse* », 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. 87-105.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

complicated, however, as Woolf's application of Impressionist techniques in *To the Lighthouse* reveals the difference between her and Fry's theories of the relationship between art and life. In Fry's quintessentially Modernist conception, art is granted the power to present and to eternize the artist's self, which is otherwise unrepresented in the world, to demonstrate outwardly the inner person. In this sense, then, art is dislocated from the "life" which includes all the inexorably-destructive forces of nature, all the claims of the human body and of interpersonal relationships, and most of all (and included in these), all the ephemerally passing elements which, at one time or another, have taken a form which the artist represents in his work. Woolf, on the other hand, portrays art in *To the Lighthouse* as inextricable from the flow and ephemerality of human life and its context within nature, thus supporting a concept that the beauty of art is found precisely *in this transience*.

In light of these intervening complications between Fry's theories and Woolf's work, I propose to take a new vantage on the novel's concept of art and life. This will be a step back to the body of art which was one of the greatest influences not upon Woolf herself, but upon her influencers, that is, the Impressionists, Fry, and their contemporaries. This is the art of Japanese *ukiyo-e* prints. As I will argue, the *ukiyo-e* techniques such as framing, superposition of perspectives, contrasting distances, and outlining, all of which stem from a Buddhist context, reflect a philosophy of life and art which is much closer to Woolf's than it is to Fry's. The shared philosophies

Woolf, ed. Nigel Nicolson III (London: Hogarth, 1977), 385-387. Woolf did not, in fact, dedicate *To the Lighthouse* to anyone. For criticism of the relationship between Woolf and Fry, the "ur-text" is John Hawley Roberts's "'Vision and Design' in Virginia Woolf," *PMLA*, 61/3 (1946), 835-847; see also Fry's designation of Woolf as an Impressionist writer in "Modern French Art at the Mansard Gallery," *Athenaeum*, 8 August 1919, 723-724, re-published in *A Roger Fry Reader*, ed. Christopher Reed (Chicago and London: University of Chicago Press, 1996), 339-342.

EMILY CERSONSKY

of Woolf and the *ukiyo-e* artists on art and life, therefore, are better able to reciprocally illuminate their visual and verbal manifestations of art and life.

A Background for Comparison

We do not know whether Woolf ever saw *ukiyo-e* prints, but we do know that she was surrounded by them. Since the opening of the Japanese ports in 1854, prints flooded the European art scene, from Paris to London. Woolf had ample access to them through the huge collections at the London museums,³ as well as through their influence on the artistic works of her Bloomsbury friends and relatives. These include the paintings of her sister Vanessa Bell, which often depict women with markedly oriental eyes, and which also use flat planes combined with a radically downward perspective, techniques derived from Japanese prints.⁴ The catch in this European craze for “Japonisme,” though, was that it often stopped at techniques; except in a few cases, the Japanese culture behind the art remained largely ignored or stereotyped in the West, as can be seen in Claude Monet’s famous *La Japonaise* (Museum of Fine Arts, Boston).

The main cultural elements which *actually* lay beneath Japanese art came from Zen Buddhism, and the name *ukiyo-e* manifests the connection, as it has morphed from the medieval

³ There is a famously extensive collection at the Victoria and Albert Museum (just down the Cromwell Road from Woolf’s childhood house in Kensington). Just after the Stephen children’s move north to Bloomsbury, the nearby British Museum acquired 1,851 prints from the collection of Arthur Morrison (in 1906). See Hugo Munsterberg, *The Japanese Print: A Historical Guide* (New York: Weatherhill, 1982), 9.

⁴ See, in particular, Bell’s *The Tub*, The Tate Gallery, London. A reproduction can be seen in Henry R. Harrington, “The Central Line down the Middle of *To the Lighthouse*,” *Contemporary Literature* 21/3, Art and Literature (Spring 1980), 363-382 (374).

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

Japanese Buddhist expression for “this world of pain” (written with the Chinese characters for “sad world”) to “this transient, unreliable world,” and finally, “this fleeting, floating world.”⁵ The implication of the word’s origin is that even later *ukiyo-e* prints were created in the tradition of Buddhist philosophy. As Sandy Kita writes

the Buddha warned against clinging to the ephemeral, such as life. Buddha said that sorrow inevitably results from the unwise desire to maintain what must disappear.... What is then crucial to understanding the concept of *ukiyo-e* is the close relationship between the ephemeral and sorrow in Buddhism. Life may be ephemeral, but who does not cling to it? Our world, understood as a *floating world*, therefore, is inherently a *sorrowful world*.⁶

In a similar, though secular vein in *To the Lighthouse*, Woolf confronts the reader as well as her characters with the disorienting sense of having been dropped repeatedly into an inexorably passing, uncontrollable life, or in classical terms, *in medias res*. The book begins with a response – “Yes, of course, if it’s fine tomorrow,”⁷ – and we must spend the remaining pages attempting to discern the corresponding question, trying to understand all the interpersonal import that hinges on the trip to the lighthouse. The single matter of the lighthouse is a microcosm, a representative beacon for the larger forces

⁵ See Richard Lane, *Images of the Floating World: the Japanese Print* (New York: G.P. Putnam’s Sons, 1978), 10; and Frank Whitford, *Japanese Prints and Western Paintings* (New York: Macmillan, 1977), 57.

⁶ Sandy Kita, “From Shadow to Substance: Redefining Ukiyo-e,” *The Floating World of Ukiyo-e: Shadows, Dreams, and Substance* (New York: Harry N. Abrams, 2001), 27-79, quoted from 56.

⁷ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt, Brace, & World, 1955), 9. Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation *TL*.

EMILY CERSONSKY

of nature and the passing, floating human life into which all human beings are thrown and re-thrown.

In Woolf's novel and in *ukiyo-e* prints, nature – the overwhelming, uncontrollable facet of “life” – envelops the work of art from all sides. The work itself, its artist, and the objects that he represents are all subject to its destructive elements, for, as Woolf asks rhetorically,

Did Nature supplement what man advanced?
Did she complete what he began? With equal
complacence she saw his misery, his meanness,
and his torture. That dream, of sharing,
completing, of finding in solitude on the beach an
answer [...] was impossible.

The power of nature is always our scene, we are
always dropped into it *in medias res*, and even
on idyllic days (such as that of the novel's first
section at “The Window”), when “the nobler
powers” seem to “sleep beneath,” nature is never
truly submissive to our artistic desires. This is
because nature is the only entity not concerned
with artistic vision: it “behold[s] nothing” and
is beholden to nothing, it is “eyeless, and so
terrible.” (*TL*, 202-203.)

In comparing Woolf's *To the Lighthouse* with Japanese *ukiyo-e* prints, I will focus particularly on the mid-nineteenth-century works of Ando Hiroshige, whose landscape prints exhibit a philosophy on human art within nature which most approximates Woolf's own. In his work, Hiroshige “confronts us directly with nature” and teaches “people to see the inherent poetry of nature” by “reaching the heart of the common man.” Like Woolf, he strives toward “the creation of an image of the natural world diffracted through the prism of human emotional perception, an image that would at the same time act on the viewer's psyche, creating a particular mood depending on the

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

state of nature shown.”⁸ In other words, for Hiroshige as for Woolf, art is created in the midst of nature and life.

Inherited Impressions: Thought through Technique

But how is this philosophy expressed in Hiroshige and Woolf’s art? It is clear to the eye how artistic techniques passed from *ukiyo-e* to the Impressionists and their progeny (including Fry and Bell) and on to Woolf’s novel. What remains, then, is to take stock of how these techniques were used by the first and last members of this chain to present a philosophy which is absent in the middle-man.

One of the most striking aspects of *ukiyo-e* prints is their framing. Unlike a traditional Western painting where aspects are balanced across the depicted scene, *ukiyo-e* prints set their frame as if in compulsory, ironic acknowledgment that balance is, ultimately, not in the control of the artist, who himself lives and works ephemerally within the overarching forces of life and nature. Hiroshige’s *Takinogawa in Oji* (fig. 1)⁹ shows how the artist exhibits the insufficiency of framing by emphasizing what isn’t included in the frame. The elimination of the ends of the bridge on the left underlines the incomplete control of the artist in placing the frame, for it implies that while Hiroshige *could* move his view to include the ends of the bridge, something would always be left out wherever he moved the frame. It also stresses the

⁸ Lane, 184, 172. Mikhail Uspensky, *Hiroshige: One Hundred Views of Edo* (New York: Barnes & Noble Books, in association with Sirrocco-Parkstone International, 2005), 17. Hiroshige was extremely prolific, creating hundreds of prints throughout his lifetime, but I have limited this discussion to the *Views of Edo* (1856-1858) because this is his last, largest, and most varied series, and suffices to represent the techniques discussed.

⁹ The images of Hiroshige’s prints which appear in this article were taken from *Hiroshige: One Hundred Views of Edo* and are reproduced with the permission of Sirrocco-Parkstone International.

EMILY CERSONSKY

relative unimportance of the bridge's ends to the bridge itself, which in *ukiyo-e* as elsewhere serves to represent the present, ephemeral moment. Further, on the right of the cliff (the right-hand side of the print), two normally-centralized objects are pushed to mere echoes in the margin: at the bottom is the waterfall, an important landscape element and artistic motif (one which merits its own print: "The Fudo Waterfall, Oji"), and on the top is the famed Kongoji monastery, the place that alone justifies this print's inclusion in Hiroshige's series "One Hundred *Famous Views of Edo*." Hiroshige's framing in this print serves doubly: it represents the human inability to catch the entirety of any one concept, and also shows how important places and destinations so soon and ungraspably pass out of our ephemeral vision.

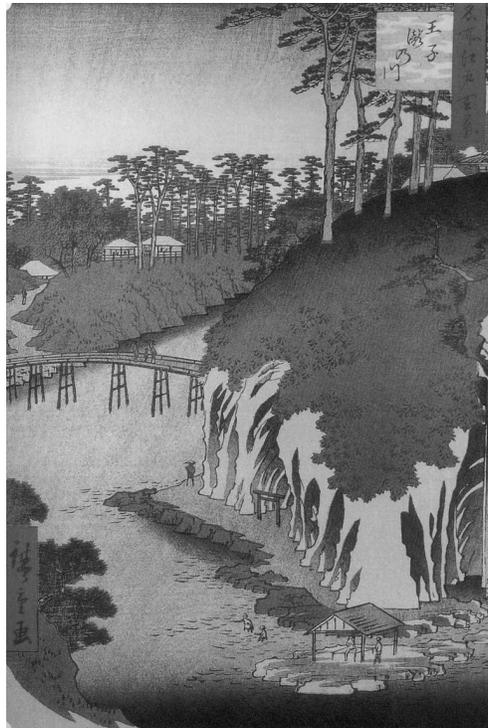


Figure 1. *Takinogawa in Oji*,
courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

As with Hiroshige's framing, Woolf's use of bracketing in *To the Lighthouse* shows visually and linguistically how no artistic vision can encompass anything more than a glimpse, a tiny passing piece of life. Her brackets act on several levels, beginning with the novel's book-covers. Not only is this Woolf's most art-oriented novel, but it is also her most autobiographical, her "ghost story." But for all that the writing of the novel quieted the phantom of Woolf's mother in her own mind, it is inevitable that the words and story fail to enclose and impart to the reader the totality of the author's thirty-year-long heartache.¹⁰ In the reader's realm, the words ascribed to Mrs. Ramsay's death, though poignant, no longer hold any reference to a real Julia Stephen, a real mortality, the weight of which might exceed and live beyond its inscription on the page. These words, as ever, have died to the totality of their original import; they are frames which fail to capture permanently the passing, floating world.

Like a *Matryoshka* doll, within the book-covers of *To the Lighthouse* is another level of brackets, another embedded frame within the novel itself: its sectioning. Distinguished by its verb-infused, kinetic title, the central section, "Time Passes," is comprised of fractionally fewer pages than either of the day-long first or third parts, yet it strives to enclose an entire decade of radically changing life. In order to achieve Woolf's larger novelistic goal—to show how art is circumscribed by nature—this section inevitably fails at its absurd task, most patently through the inability of its actual, punctuational brackets to enclose the acts of life and death which are interpolated amongst the passing movements of nature. In the most startling of these, a single sentence announces the death of Mrs. Ramsay:

Mr. Ramsay, stumbling along a passage on a dark morning, stretched his arms out, but Mrs. Ramsay

¹⁰ Concerning the impact of Woolf's mother on this "ghost story," see Hermione Lee, *Virginia Woolf* (New York: Vintage, 1996), 132, 476. See also Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," *Moments of Being*, 2nd ed. (New York: Harvest, 1985), 80-81.

EMILY CERSONSKY

having died rather suddenly the night before, his
arms, though stretched out, remained empty.
(*TL*, 194.)

Yet even the event of death itself escapes the bracket (it was the night before), and the import of Mrs. Ramsay's life fully overruns this punctuation, dominating the remainder of the novel. Mr. Ramsay's outstretched arms, which cannot enclose Mrs. Ramsay's ghost, form brackets within this short passage; they are yet another form of artistic imposition, of striving and failing to enclose life. And finally, the letters and words themselves must be seen as the ultimate level of unsuccessful artistic brackets, which perpetually try to capture life and death in figures which are always malleable and always leave an inexpressible trace.

In a similar manner to Woolf's sectioning and bracketing, Hiroshige puts a stress on the frame's malfunctioning presence by reiterating it within the picture. The human artist's imposition of a frame is made especially apparent in his *View from the Massaki Shrine of the Uchigawa Sekiya-no sato Village and the Suijin-no mori Shrine* (fig. 2), where within the border of Hiroshige's print (his frame), the round window and the partially-open shutter (both human constructions themselves) obscure almost half of the view in order to frame it more perfectly within a semi-circle. The artist's vision strives to enclose a view of nature yet by its essential finitude always fails to enclose nature completely, implying precisely the reverse—that nature contains and contracts all human creations, all art.

Hiroshige's inclusion of this window-frame is also a gesture toward the gestural, the physical aspect of human arts. This is another manifestation of how art is always enclosed within life, for by stepping out of the realm of thought and resorting to the physical, gestural method used by nature and the extra-mental life, the artistic vision again ruptures Fry's supposedly

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

closed system of eternizing art. The inclusion of artistic gesture is an important aspect of the economical, indelible black ink strokes in the Zen Buddhist paintings, which were precursors to *ukiyo-e* prints, and whose highest aim was “intelligible simplicity” and “progress back to the primal formation of things.”¹¹ It is also prominent in *To the Lighthouse*.

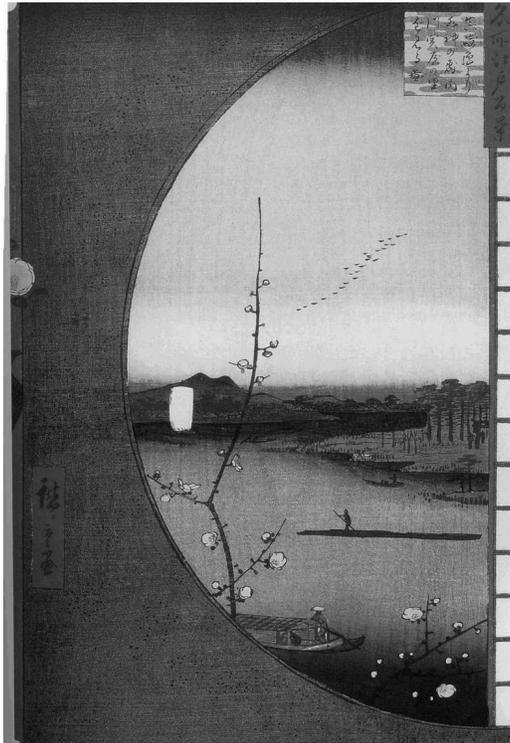


Figure 2. *View from the Massaki Shrine of the Uchigawa Sekiya-no sato Village and the Suijin-no mori Shrine*, courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

¹¹ Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858* (London: Thames & Hudson, 1981), 159.

EMILY CERSONSKY

In creating her painting in *To the Lighthouse*, Lily Briscoe realizes that the physical gesture, the tangible life of the artist, is inextricable from his mind and his work of art, or as she says, that

there was all the difference in the world between this planning airily away from the canvas, and actually taking her brush and making the first mark.... All that in idea seemed simple became in practice immediately complex. (*TL*, 234-235.)

The action of making art is a return to the body, an embodiment,¹² and because of this physicality, it is placed at the mercy of life and nature just as people and other physical objects—Rose Ramsay’s fruit arrangement for example—are eaten away by these surrounding forces. Lily’s painting is ephemeral, and it is the nonphysical, living memory of the dead Mrs. Ramsay which gains the power to “put her hand out and wring the heart thus,” and cannot simply be “brushed [...] aside.” (*TL*, 260, 266.) As Lily recognizes, picking up her paintbrush releases her mental vision to all of the dangers of physical life; these exterior forces, including the force of Mrs. Ramsay’s memory, then reach back to mentally effect and control her artistic conception. In the end, whether in the mind or on paper or canvas, the artwork is never free from the gestures of the physical world.

Caught Between Frames

The gestural aspect of art as well as the instinctual, inescapable framing-action of the human eye are emphasized by Hiroshige’s application of the classically *ukiyo-e* techniques of dark-outlining and strong colour-contrast. This is especially noteworthy in the famous *Fireworks by the*

¹² Cf. Randi Koppen, “Embodied Form: Art and Life in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*,” *New Literary History* 32 (2001): 375-389.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

Ryogokubashi Bridge (fig. 3), where the obvious outlining of the fireworks against the all-enveloping night sky emphasizes the artist's intrusion into the scene, just as the fireworks are a human intrusion into nature (which, especially in the case of fireworks, is ephemeral). The outlining, too, is yet another sort of bracket, which Hiroshige accentuates in acknowledgment that we cannot enclose this explosiveness.

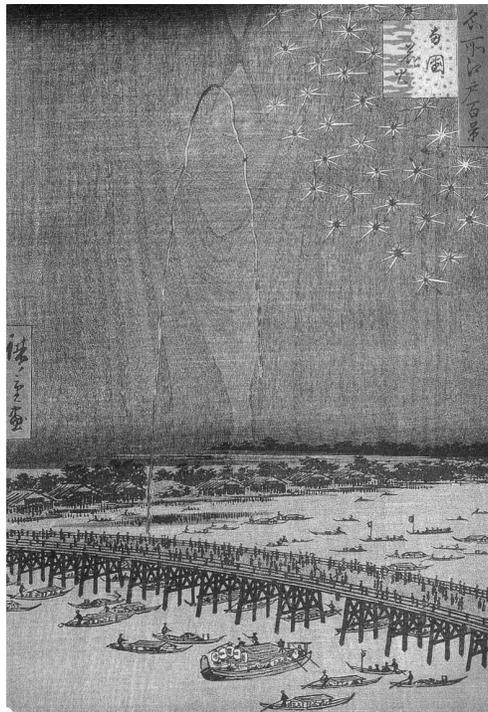


Figure 3. *Fireworks by the Ryogokubashi Bridge*, courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

In *Susaki and Jumantsubo in Fukagawa* (fig. 4), the starkness of the black outline imposed on a light-blue to white background allows Hiroshige to further illustrate the

EMILY CERSONSKY

ineffectuality and breakdown of outlining and contrast. In the print, no line completely separates the distant mountain from the vast expanse of sky, nor the mountain from the water in the foreground, and the similarity of the background-colouring throughout further fails to differentiate these features. In the interceding white space, the only outlines of trees are mere sketches, for as Mikhail Uspensky explains, the “landscape is deserted and the hand of man is only hinted at.”¹³



Figure 4. *Susaki and Jumantsubo in Fukagawa*, courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

¹³ Uspensky, *op. cit.*, 230.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

The commentary on art and life which Hiroshige presents in *Susaki and Jamntsubo* is echoed in *To the Lighthouse* as Lily recognizes the “distant view” that “seem[s] to outlast by a million years...the gazer and to be communing already with a sky which beholds an earth entirely at rest,” or how “the sea and sky looked all one fabric, as if sails were stuck high up in the sky, or the clouds had dropped down into the sea.” (*TL*, 34, 271.) Woolf’s technical equivalent for Hiroshige’s outlining is her prevailing contrast between the “distant view” and the capabilities of the human artists, the human eye which only ever has access to a close-up, obstructed vision. Because of our mortal short-sightedness, we are unable to see the ephemerality of individual entities amidst life and nature’s mingling and unending transition of all things, and hence we impose outlines or, in Roger Fry’s conception of Modernist art, assert our inner self over and above life.

In the novel, it is Mrs. Ramsay who criticizes this habit of “inventing differences, when people, heaven knows, were different enough without that.” (*TL*, 17.) Perhaps her insight stems from her inability to be struck by her own beauty; the ideological downfall of nearly all the other characters is grounded in their separate efforts to “invent differences” in order to fix her transfixing beauty with a finality that is belied by any such artwork’s eventual destruction by time, as we see with Mrs. Ramsay’s abrupt death. Charles Tansley makes her a superlative, “the most beautiful person he had ever seen,” (*TL*, 25) her daughter Prue makes her an essence, “the thing itself,” (*TL*, 174) Lily calls her “unquestionably the loveliest of people,” (*TL*, 76) and the two scientifically-minded men, Mr. Bankes and Mr. Ramsay, compare her to “signif[ying] some conclusion” or “the solution of a scientific problem.” (*TL*, 66, 74.) Each asserts his own outline, which fails to hold Mrs. Ramsay’s actual presence.

The failure of the outline to contain the passing, floating world is a matter of the inferiority, fluidity and changeability

EMILY CERSONSKY

of the single human perspective within nature and the great, overarching “life.” In *ukiyo-e*, the single perspective is embraced through a refusal to rearrange and represent natural elements so that they might fit the finite eye. As an artist of landscapes, Hiroshige depicts nature’s power to obscure human, limited apprehensions by way of his allowance that “trees happen.” In other words, he makes it clear there is no necessity to impose the artist’s personal desire in order to manipulate these leafy impediments so that they frame the picture perfectly, for the reality is that nature and trees *do* constantly envelop and intrude upon art.

In *The Plum Orchard in Kamata* (fig. 5), three trees dominate the foreground, and while Hiroshige does push one tree to the left-hand frame in what would seem to be a European style, he makes it clear that this is only a matter of happenstance. This tree is almost identical to the other three trees, which hints that each could, in turn, serve as a boundary for this view, as could the countless trees mingled in the far background of the composition, with each new boundary producing a new frame and a novel perspective on the scene. That these trees obscure little of the background is unusual; generally, Hiroshige makes no pains to impede nature’s imposition whatsoever, as in *The Plantation of Paulownias in Akasaka* (fig. 6), the backgrounded shrine is dwarfed and obscured by the tree that runs straight down the centre of the composition from top to bottom. Not only does this tree itself depict the imposition of nature and life over human artifice, but it also symbolizes it, for as Hiroshige knew, it was one of very few remaining Akasaka paulownias after most were felled in 1811 to make way for resorts and dwellings.¹⁴

Perhaps through its passage into Impressionist art, the intruding tree serves a similar visual and symbolic purpose in *To the Lighthouse*. Here, Lily’s attention wavers between the diverse “fissures and humps” of the tree, the “undeniable,

¹⁴ Uspensky, *op. cit.*, 120.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

everlasting, contradictory things” of life, (*TL*, 40) and the smooth kitchen table which she imagines in order to understand Mr. Ramsay’s philosophy of material continuity (objects persisting outside of and beyond the present consciousness). The homogenously-textured table tears Lily and her art away from life’s multifarious ephemerality, but the tree returns her to it. Moving the tree to the centre of her composition, just as Hiroshige does in his print, unifies her painting by allowing nature to assert itself at the centre of all the other passing elements, such as Mrs. Ramsay’s life and death. The tree connects the two sides of the ten-year gap which stands at the centre of Woolf’s novel and of Lily’s creation of the painting, and it does so by obscuring the discord and change that has happened between them, just as Hiroshige’s defiantly surviving Paulownia stands in front of modern changes in Edo.

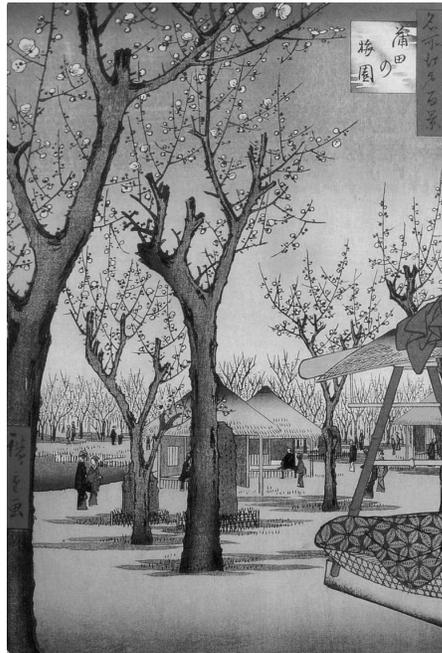


Figure 5. *The Plum Orchard in Kamata*, courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

EMILY CERSONSKY

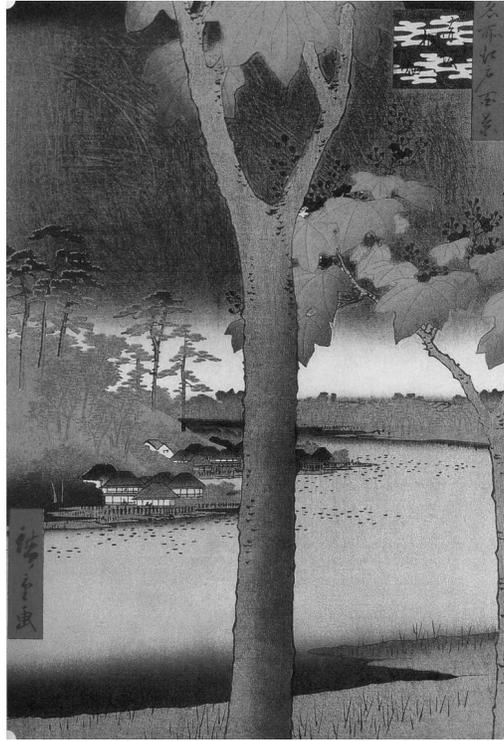


Figure 6. *The Plantation of Paulownias in Akasaka*, courtesy of Sirrocco-Parkstone International.

The motif of the tree extends even to the structure of Woolf's novel. As Henry R. Harrington writes, "At the centre of the novel is the 'Time Passes' section, the line which simultaneously unifies the narrative design and distorts, by what it represents, the more conventional view of reality portrayed by the other two sections."¹⁵ It is as if the lives in the novel have been caught between two film frames, and the "Time Passes" section running starkly, blackly down the middle allows us to only see "half" of either side, the day at

¹⁵ Harrington, *op. cit.*, 364.

FROM JAPONISM TO *THE LIGHTHOUSE*

“Window” or the “Lighthouse.” The line’s simultaneously obscuring and connecting function represents the control of life over art: human experience does not consist of neat, controlled, man-made frames so much as knit-together interruptions and distortions, film-frames running through an unreliable and inexorable projector.

To use the tree or line to join multiple perspectives into a single picture is to utilize art to represent the state of its own existence within life, or in *ukiyo-e* terms, within the “floating world.” Though Hiroshige’s prints show various techniques for exhibiting a multiplicity of perspectives, his most potent symbol for this is a swooping bird, whose motion of fleeting vision is shown to begin from a distant, very un-Westernly downward view which rushes through multiple perspectives and distances as he comes to earth. The potential visionary energy of the hawk in *Susaki and Jumantsubo in Fukagawa* is reiterated through Woolf’s Mrs. Ramsay, who recognizes and respects the ephemerality of human life, and once, only “[f]or the moment” allows herself to

Hover...like a hawk suspended; like a flag floated
in an element of joy which filled every nerve of
her body fully and sweetly, not noisily, solemnly
rather, for it arose [from] this profound stillness.
(*TL*, 157-158, 161)

For a moment, she sees distantly before she swoops back down to her kitchen table. Even the vision of the hawk or the beautiful Mrs. Ramsay, after all, is always had while rushing ineluctably through life.

The hawk, the tree, the frame—these are just a few among endless examples of techniques and tropes that bring together the philosophies of art and life in *ukiyo-e* prints and *To the Lighthouse*. The passage of technical and ideological influence is circuitous but worth retracing: Woolf’s novel is a collection of words about art, its art was inspired by the Impressionists

EMILY CERSONSKY

and Roger Fry, these painters took many of their innovative techniques (but not necessarily their philosophy) from Japanese prints, and finally Woolf, in adopting the Impressionist techniques, chose to set them to a philosophy and theme which correlates much more strongly with that of the Eastern artists than with their Western counterparts. Hence, it is illuminating to recognize the similar themes in Woolf's novel and in Japanese prints (particularly those of Hiroshige), so as to gain a new perspective on her philosophy, namely, how art is never able to step outside of and control life, and how it is always created and originated from within life's bounds. I confess that it would be fascinating to know what Woolf thought of these Japanese prints, what she would have said about their Buddhist-inspired theories, but her art, as well as theirs, is itself encompassed within an ever-passing, "floating" life, within a context and a world, and on these matters we might only guess.

Anne A. Davenport
Boston College

Gothic Art in Four Romantic Authors

To Pablo and William-Manuel

Abstract. Benjamin Disraeli remarked in 1833 that a key dereliction of modern belief-systems (such as Utilitarianism in political philosophy and Unitarianism in religion) was to omit the imagination.¹ Why did he and other XIXth century authors turn for remedy in this particular regard to Gothic art? Four examples – drawn from Wordsworth (1798), Keats (1819), Stendhal (1830) and Disraeli (1845)² – suggest that Gothic art was invoked by a few prominent Romantic authors, not to thrill us with haunted castles,³ but for a more complex purpose. Their goal was to bring a repressed religious imagination out in the open while also guarding against solipsism. All four authors saw in Gothic architecture a model of transcendent unity based on harmonizing, rather than suppressing, heterogeneous elements. At once naturalistic and mystical, Gothic cosmophilia (love of beauty) offered a welcome alternative both to an increasingly bleak secularism and to a narrow Evangelical

¹ Disraeli, *Letters*, ed. J.A.W. Gunn, John Matthews, Donald M. Schurman, and M.G. Wiebe (Toronto: 1982), I, 447: “The Utilitarians in Politics are like the Unitarians in Religion. Both omit Imagination in their systems, and Imagination governs Mankind.” Cited by Gertrude Himmelfarb in *The Moral Imagination* (Chicago: Ivan Dee, 2006), 93.

² Note that all four examples predate John Ruskin’s *Seven Lamps of Architecture*, 1852.

³ I interpret Horace Walpole’s delight in “Gothick” and Ann Radcliffe’s novels to embrace medievalism precisely as a lost cause, following the demise of the Jacobite faction.

Anne A. Davenport, « Gothic Art in Four Romantic Authors », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l’imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 107-131.

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

moralism. Gothic cathedrals spoke of the soul's vertical dimension against democratic leveling, while Gothic abbeys spoke of human equality before God. Gothic imagery thus allowed our authors to rekindle a distinctly religious imagination without forsaking key commitments of the modern project.

Wordsworth's "Tintern Abbey"

When Wordsworth wrote "Tintern Abbey" in 1798,⁴ Gothic architecture had been revived for playful make-belief,⁵ but had for the most part been repeatedly discredited as a religious venue. Gothic shrines had been demonized by Puritans during the Reformation as idolatrous,⁶ replaced by Baroque domes and façades during the Counter-Reformation, ridiculed by the Enlightenment as irrational, and, in Wordsworth's own memory, savagely defaced by French *Jacobins* as politically loathsome.⁷ Why then did Wordsworth choose to evoke Tintern Abbey in the title of his poem? Why not "Lines Written On The Banks of the Wye?" What, in short, does Tintern Abbey *add* to Wordsworth's communion with nature?

⁴ Chateaubriand's *Génie du Christianisme* was not published before 1800 in London and 1802 in Paris. His *Essai sur les Révolutions*, published in London in 1797, expressed a quasi-atheist worldview, concluding with the question: "What religion will replace Christianity?"

⁵ For some of the uses of Gothic in 20th century literature, see Patrick R. O'Malley, *Catholicism, sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture* (Cambridge, UK. and New York: Cambridge University Press, 2006).

⁶ Eamon Duffey, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c. 1400–c. 1580* (New Haven: Yale University Press, 1992).

⁷ As Dennis Taylor points out in "Wordsworth's Abbey Ruins," Wordsworth saw history repeated by the French *sans culottes*, who manifested the same hostility to Catholic buildings as the English Puritans had during the Reformation. J. Robert Barth, S.J., ed., *The Fountain of Light: Studies in Romanticism and Religion*, (New York: Fordham University Press, 2002), 14.

ANNE A. DAVENPORT

As Coleridge's "Religious Musings" of 1794 attests, the problem of religious emotion vitally shaped Wordsworth's emerging understanding of his vocation.⁸ Wordsworth's "Tintern Abbey", in which this vocation is embraced with new conviction, commemorates an earlier excursion with his sister to the same site five years earlier and thus describes a personal pilgrimage. But a pilgrimage *to what?*

After "many wanderings," (*MW*, lines 157-158) disillusioned by radical politics, anxious about the passage of time, Wordsworth returned to a site that tied him to domestic history and to himself with special affective bonds. The poem is a double home-coming. The "dark sycamore" under which he "again reposes" serves as a personal landmark in the wilderness, a privileged site of (no)return, like a family tomb. The poet's memory is revived both acoustically ("Again I hear/These waters") and visually ("Once again/Do I behold these steep and lofty cliffs,"), giving rise to an immediate, sensorial faith that earth and heaven are one ("and connect/The Landscape to the quiet of the sky"). The poet has carved out a place of imaginative meaning for himself, a place of origin. He seeks to commune, not with nature's "wild seclusion" so much as with the "deeper seclusion" of *place*, of nature "a few miles above Tintern Abbey." The ruined Gothic shrine presides over his home-coming not only because it mirrors his own intimate sense of dilapidation, but because it symbolizes the transcendent promise of spiritual gestation. Tintern Abbey once *gave birth* in this wilderness to the imagination

⁸Thomas McFarland, "The Symbiosis of Coleridge and Wordsworth," *Studies in Romanticism*, xi (1972), 263-303. As Stephen Gill remarks, "Tintern Abbey echoes at a vital moment Coleridge's earlier use in 'Religious Musings' of the word 'interfused.'" Stephen Gill, ed., *William Wordsworth: The Major Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), xvii. Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation *MW*. The poem can be found online at: <http://www.thetalisman.org.uk/tintern/>

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

of heaven, perfecting human nature without contradicting it. Half-turned to the earth, the abbey's crumbling vaults speak of a buried hope – of an “old religion” that subtends the poet's modern faith in progress (Figure 1).



Figure 1. Tintern Abbey (photo Dennis Taylor)

Tintern Abbey is never described.⁹ “Vagrant dwellers” half-sheltered in its ruins, like God's proverbial poor, or ghosts of Cistercian monks, remind the poet of the fragility of home, of the risk of being cut-off from history, meaning, hope, sacraments. Wordsworth recalls his own despair in “lonely rooms, mid the din of towns and cities” and how he nursed himself back from anomie by evoking “sensations sweet,/Felt in the blood.” (*MW*, lines 26-31.) Religious imagination stems from the experience of loss and the fear of annihilation.

⁹ This feature of the poem has long attracted the attention of scholars, notably of Peter Brier in “Reflections on Tintern Abbey,” *Wordsworth Circle* 5 (1974), 5-6, and more recently of Dennis Taylor, “Wordsworth's Abbey Ruins,” in *The Fountain of Light*, 37-53.

ANNE A. DAVENPORT

Tintern Abbey lies beyond the horizon of visibility, image of a ruined unity, “alpha and omega,” bridging birth and death. The poet feels himself to be “gently led” to a supreme destination. He imagines death, when, he says, we will be “laid asleep in body” and “become a living soul.” (*MW*, lines 36-47.)¹⁰ In this ultimate birth and awakening, the eye will be “made quiet by the power/Of harmony, and the deep power of joy,” and we will “see into the life of things.” In other words, Tintern Abbey impresses a transcendent promise on the landscape, which nature, as such, caught in the cycle of its seasons, is powerless to supply.¹¹ The poet’s religious imagination grows out of the paradox of home-coming, which reveals the impossibility for humans to return. We are not grass. We are not flesh. There is, in this impossibility, a higher sense of home – a “sense sublime of something far more deeply interfused.” (*MW*, lines 96-97) The child’s “coarser pleasures” and “glad animal movements” are relinquished in favour of a spiritual coming of age that lies, always, ahead. “Nature and the language of sense” are the poet’s nurse – but not the poet’s destiny.

John Keats interpreted “Tintern Abbey” to mark a new awareness on Wordsworth’s part of the mystery that exceeds rational understanding.¹² Keats also characterized Wordsworth’s poetic genius as a form of “egotistical sublime.”¹³

¹⁰ “Until, the breath of this corporeal frame./And even the motion of our human blood/Almost suspended, we are laid asleep/In body, and become a living soul”.

¹¹ For a nice study of the relevance of Wordsworth’s Anglican upbringing to “Tintern Abbey”, see Mary Herrington-Perry, ““Tintern Abbey” and the “Spiritual Presence of Absent things,”” on the Web at: <http://prometheus.cc.emory.edu/panles/5C/M.Herrington-Perry.html>.

¹² John Keats, Letter to Reynolds, May 3, 1818; cited and nicely analyzed for its bearing on *The Eve of St. Agnes* by Earl Wasserman in *Twentieth Century Interpretations of the Eve of St. Agnes* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971), 27-28.

¹³ John Keats, Letter to Richard Woodhouse, October 27, 1818; cited

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

Two features of “Tintern Abbey” invite us to qualify Keats’s assessment. First, by citing the abbey in the title, Wordsworth transformed a private pilgrimage site into a collective, shared, ancestral site. The poet’s intimations of immortality inspire him to abandon the first person singular and speak collectively: not I, but *we*, are “laid asleep in body” and born to eternal life. The vanished monastic choir that once gathered in Tintern Abbey looms over the poet’s solitary consciousness through a sort of *mise-en-abîme*.

Secondly, the poet resumes a solitary *I* only to embrace the explicitly dialogical *we* that bursts forth as the poet’s sister is materialized out of absence. Symbol *par excellence* of the organic bonds that tie the poet not only to his own point of origin (his physical birth), but also to the matrix of sensations and values that give his voice meaning, the poet’s sister is directly addressed. With her eyes “full of shooting lights,” she is the poet’s invisible witness and intercessor. The poet cannot find his own voice without the “sister voice” that gives him, not a common language, but a language-in-common. Return (to the site of Tintern Abbey, to himself, to faith, to hope) is possible/impossible only because

... thou art with me, here, upon the banks
Of this fair river; thou, my dearest Friend,
My dear, dear Friend, and *in thy voice I catch*
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes.
(*MW*, lines 116-120. Emphasis added.)

in W. Jackson Bate, *John Keats* (Cambridge: Harvard University Press, 1963), 260: “As to the poetical Character itself, (I mean that sort of which, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself – it has no self – it is everything and nothing – it has no character – it enjoys light and shade.” Keats means to contrast Wordsworth’s approach to his own “negative capability” method of poetry.

ANNE A. DAVENPORT

Poetry, at its root, cannot be egotistical because religious imagination, at its root, *responds*. The poet's absent sister, vested with the mirroring power of a vanished maternal gaze, provides the indispensable alterity that saves the poet from solipsism. The poet can be a witness for past and future generations because he is himself shaped by a reciprocal witnessing. Confident now that Nature "never did betray the heart that loved her," the poet gives voice to the language of return—which is the imaginative communion of prayer. The poet prays that his sister will summon him, address him, turn to him spiritually, from afar, if "solitude, or pain, or grief" becomes her portion. The poet, in short, accepts the debt of reciprocity that a transcendent promise places upon the solitary self, calling him to renounce the vagrancy of self-sufficiency.

Does "Tintern Abbey" derive its force, in part, from a deeper exile? William and Dorothy Wordsworth were aged 8 and 7 when they saw their mother's coffin lowered into the earth. Nature "above Tintern Abbey" is not the nature of boyish innocence, dizzy rapture, conquest, erasure, appetite. Orchards and woods are infused with maternal memory, carved out by shared loss and desire, imbued with faith that what is vanished continues to "give food" for future years. The poet relinquishes the "egotistical sublime" of his youth to let himself *be called* by grief, by trust in a bounty that exceeds him. He embraces his vocation with "a deeper zeal" and a "holier love" for the deities of place "not only for themselves but also *for thy sake*."¹⁴

Keats, "The Eve of St. Agnes"

When we turn to Keats and *The Eve of St. Agnes*, imagination turns radically alchemical and its religious content is more

¹⁴ Cf. Henry Weinfield, "These Beauteous Forms: 'Tintern Abbey' and the Post-Enlightenment Religious Crisis," 82: "Wordsworth's struggle in 'Tintern Abbey' has everything to do with the attempt to find a container, so as to hold onto what would otherwise be ephemeral."

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

diffuse. What Keats recovers from a lost Gothic world is faith in the power of religious ritual to spiritualize the human sensorium. The “old religion” hoped to purify human gesture and turn lust into love by starving gross appetite.¹⁵ Gothic architecture – familiar to Keats from Enfield and from the cathedral town of Chichester, which he visited shortly before writing “St. Agnes’s Eve”¹⁶ – emerged from a constellation of practices that made human gesture sacred (*sacrum facere*) and meaningful (*signi-ficant*) by reverencing limits as divine.

Each stanza of the poem, while advancing the narrative, presents a self-contained spiritual panel. Naturalism and supernaturalism are interlaced to create a distinctive aesthetic, reminiscent of stained glass, with dark lead borders and transparent colours.¹⁷ *Mimesis* is only apparent. Each scene is governed by allegorical coherence rather than by natural perspective. In the opening stanza, for example, a triad of owl, hare and frozen grass stand for the sublunar realm, forming a rustic background for the *pastorale* of St. Agnes to unfold. The saint’s mystical lambs – “And silent was the flock in wooly fold” – give immediate tangibility to the spiritual purity

¹⁵ Strangely, despite Keats’ explicit interest in Troubadour poetry (cf. *La Belle Dame Sans Merci*), critics have not interpreted *The Eve of St. Agnes* as a positive nostalgia for Roman Catholicism, but as an attack on religion (Robin Mayhead), an ironic version of the Annunciation (Gail Gibson), and a plea for Paganism over Christianity (Marcia Gilbreath).

Jack Stillinger, *Reading the Eve of St. Agnes* (New York and Oxford: Oxford U. Press, 1999), 62-65. The poem can be found online at: <http://www.bartleby.com/126/39.html>. Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation *ESA*.

¹⁶ See W. Jackson Bate’s account in *John Keats, op. cit.*, 437-438.

¹⁷ Pre-Raphaelites recognized this. See, e.g., Grant F. Scott, *Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, 87: “*St. Agnes* provided a rich source of vibrant and coloured images for these artists, but more importantly, I think, it showed them that Keats was doing in words what they so desperately wanted to actualize in paint.”

ANNE A. DAVENPORT

that emanates from the “sweet Virgin’s picture.”¹⁸ The three cosmic realms (natural, redeemed, divine) are held together by the figure of a kneeling beadsman, whose breath, as he recites the rosary, turns into a scroll of incense, connecting heaven and earth “without a death.” (*ESA*, stanza I, lines 4-9.) The second stanza, similarly, weaves natural and supernatural elements together to depict the mystery of purgatory. The beadsman casts the lamp of living prayer over souls that failed to act in time and who lie dead, frozen, side by side, in torment, in hope.

The ritual of St. Agnes’s eve – the prohibition to speak, to look back, to eat profane food – is at once a trial (separation rite) and a foretaste of heaven. Madeline turns a deaf ear to the brutish merriment that surrounds her and keeps her heart fixed “otherwhere,” on the absent Lover/Beloved who seeks her “across the moors.” Porphyro, in turn, must traverse doors “bolted against the moon.” The two lovers have, in effect, communicated across space – directly, spiritually, which is the way that pure souls, according to Keats, communicate after death.¹⁹ Porphyro is chosen to be Madeline’s mystical groom because he is willing to brave the “whole blood-thirsty race” for her sake. When he learns that Madeline, reciprocally, hopes to behold him and wed him—he “scarce could brook his tears.” Porphyro’s tears dissolve obstacles (bodily impediments to spiritual ascent), and Porphyro is led through dark passages

¹⁸ St. Agnes was a 4th century Roman martyr. On her feast, (January 21) two lambs are solemnly blessed and their wool used for ritual palliums sent by the pope to archbishops.

¹⁹ Keats, Letter to George, December 16, 1818, cited by Bate in *John Keats*, 419: “Sometimes I fancy an immense separation, and sometimes, as at present, a direct communication of spirit with you. That will be one of the grandeurs of immortality – there will be no space and consequently the only commerce between spirits will be by their intelligence of each other – when they will completely understand each other—while we in this world merely comprehend each other in different degrees.”

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

toward Madeline, who appears to him as a “mission’d spirit” (sent to redeem him).

We notice that the ritual through which Porphyro and Madeline are joined is at once catholic (open to all, determined by merit) and esoteric (meaningless to the uninitiated). When Madeline enters her innermost chamber, the taper, symbol of the old catholicity of rite/right, goes out, heralding the realm of darkness that lies, in Keats’s private symbolism, beyond the “Chamber of Maiden-Thought.”²⁰ The pallid moonshine indicates that Porphyro is now ready to explore the mystery to which self-limitation alone gives access.²¹ Madeline kneels below a Gothic casement to pray:

A casement high and triple-arch’d there was,
All garlanded with carven imag’ries
Of fruits, and flowers, and bunches of knot-
grass,
And diamonded with pains of quaint device,
Innumerable of stains and splendid dyes,
As are the tiger-moth’s deep damask’d wings;
And in the midst, ’mong thousand heraldries,
And twilight saints, and dim emblazonings,
A shielded scutcheon blush’d with blood of
queens and kings.

The Gothic casement is a conduit between this world and the next, a picture of the cosmos, where Madeline communes

²⁰ Keats, Letter to Reynolds, May 3, 1818, cited by Bate in *John Keats*, 333-334: “This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken’d and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading to dark passages—We see not the ballance [sic] of good and evil. We are in a Mist – *We* are now in that state – We feel the “burden of Mystery.”

²¹ Letter to Reynolds, May 3, 1818. Keats adds: “To this Point was Wordsworth come, as far as I can conceive when he wrote “Tintern Abbey” and it seems to me that his Genius is explorative of those dark Passages. Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them.”

ANNE A. DAVENPORT

with the plenitude of God's creation. Her prayer ascends to St. Agnes in heaven through a *scala perfectionis* that comprises dragons and saints, peasants and kings, moths and angels. The beauty of God's handiwork lies in its diversity but requires each creature to operate within proper limits. Harmony is not despotic, but made up of mutually-limited natures, ordered by nested spheres. Porphyro, in effect, beholds, or at least glimpses, what Keats elsewhere calls the "balance of good and evil," invisible to rational thought.²² The moonlight displays each creature in its mysterious purpose. Implicitly, Madeline's prayer is itself part of the divine order, part of the unfathomable "balance." In response to her prayer, her flesh becomes ethereal, she is infused with grace:

Full on this casement shone the wintry moon,
And threw warm gules on Madeline's fair
breast,
As down she knelt for heaven's grace and boon;
Rose-bloom fell on her hands, together prest,
And on her silver cross soft amethyst,
And on her hair a glory, like a saint;
She seem'd a splendid angel, newly drest,
Save wings, for heaven:—Porphyro grew faint:
She knelt, so pure a thing, so free from mortal
taint.

The Gothic casement now discloses divine splendor as an array of colours that initiates Porphyro into the realm of spiritual sense. Madeline, faithful to the rite, *dies to be reborn*, "as though a rose should shut and be a bud again." Porphyro, equally faithful, serves Madeline "spiced dainties," manna and dates, "on golden dishes and in baskets bright of wreathed silver," signifying that taste and touch have been redeemed:

²² Keats, Letter to Reynolds, May 3, 1818, cited by Earl Wasserman, in *Twentieth Century Interpretations of St. Agnes*, 28: "Thought becomes gradually daren'd and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading to dark passages – We see not the ballance (sic) of good and evil."

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

And now, my love, my seraph fair, awake!
Thou art my heaven and I thine eremite
(*ESA*, stanza XXXI, lines 276-277)

Who dreams and who is awake? Madeline's sleep is a higher level of consciousness, incomprehensible to waking consciousness. Stanza XXIII allegorizes Porphyro's vocation to inhabit a multiplicity of realms. Taking the Virgin's lute, Porphyro turns into a troubadour, playing "an ancient ditty, long since mute, In Provence call'd *La belle dame sans mercy*." Porphyro is the human microcosm, joining earth and heaven through the heart's pure desire and the hand's skill, while Madeline is Porphyro's *amor de terra lonhdana*²³ who summons/protects Porphyro's poetic vocation from infinitely far away, declaring that her happiness depends on it:

Give me that voice again, my Porphyro,
Those looks immortal, those complainings dear!
Oh leave me not in this eternal woe,
For if thou diest, my Love, I know not where to
go. (*ESA*, stanza XXXV, lines 312, 315)

If, as Earl Wasserman has argued, "Porphyro and Madeline have fashioned their own heaven,"²⁴ why does the tale falter, appearing to collapse into a tale of ordinary seduction? Why does Madeline, after their love is consummated, "wake up" and weep and call Porphyro "cruel" and imagine herself to be "a deceived thing"? Does the poem suddenly raise doubts

²³ Citing the troubadour Jaufré Rudel: "Amors de terra lonhdana, Per vos totz lo cors mi dol." For some aspects of this mysticism, see my "Private Apocalypse: Spiritual Gnosis in Saint John Cassian and Peter John Olivi," *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2002), 641-656.

²⁴ See Earl Wasserman, "The Eve of St. Agnes," first published by The John Hopkins Press in 1953, reprinted in Allan Danzig, ed., *Twentieth Century Interpretations of The Eve of St. Agnes* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971), 24.

ANNE A. DAVENPORT

about life and art, lust and love, engulfing us in skepticism?²⁵ Allegorically, Porphyro's vocation is beyond the power of prescribed ritual ("St. Agnes's moon hath set") and depends now wholly on his fidelity. And since he is "no rude infidel," he will not abandon Madeline to "dragons," but carry her off to his home "o'er the southern moors." The enigmatic asymmetry of their sexual union symbolizes the asymmetry between, on the one hand, Porphyro's duty to perform "waking" actions in the realm of flesh and blood, and, on the other, Madeline's transcendent call for his actions, issued from a realm that is "free of mortal stain."

Porphyro, in short, won Madeline by his skill and carried her off as his wife, away from evil barons who despised him and wanted him put to death. In September 1818, three months before writing the poem, Keats, as we know, had been brutally attacked by critics and told to give up poetry and return to his apothecary trade – to "plasters, pills, and ointment boxes."²⁶ Did he compose, in response, a tale that affirms his own poetic calling? The tale depicts, panel by panel, the poet's initiation into imagination and "full" possession of Beauty. When Richard Woodhouse protested to Keats that his revisions of the poem emphasized the sexual nature of Porphyro and Madeline's union, Keats answered that "he should despise a man who would be such a eunuch in sentiment as to leave a maid, with that Character about her, in such a situation; and should despise himself to write about it."²⁷ A poet who will not brave all obstacles and "wed" Poetry without permission or licence, is hardly worth his salt.

The love that was consummated without a marriage-licence, shocking Keats's editor and puzzling scholars ever since, was

²⁵ Jack Stillinger, "The Hoodwinking of Madeline: Scepticism in 'The Eve of St. Agnes'", *Studies in Philology*, 58 (1961), 533-555.

²⁶ Citing Lockhart's review of *Endymion*, published in *Blackwood's* September 1, 1818; cited in Bate, *John Keats*, 367.

²⁷ Letter of Woodhouse to Taylor, cited by Jack Stillinger in *Reading the Eve of St. Agnes*, 22.

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

Keats's love for poetry *and poetry's love for him*. A letter of October 1818 suggests that Keats had such metaphors in mind following the brutal attack he had suffered. Expressing the hope that he would never marry, Keats allegorized conjugal bliss as a refined sensorial feast, with "chairs and Sofa stuffed with Cygnet's down," Silk, food like "Manna" and "Wine beyond Claret." To all of this, Keats wrote, he preferred Solitude:

Then instead of what I have described here is a Sublimity to welcome me home. The roaring of the wind is my wife and the Stars through the window pane are my children.... I melt into the air with a voluptuousness so delicate that I am content to be alone.²⁸

The *Eve of St. Agnes* combines both the sensorial feast of conjugal bliss and the "very Abstract idea" of beauty that called Keats to Sublimity and Solitude. The *Eve of St. Agnes* proclaims that Keats both solved his dilemma and answered his critics, not by returning to pills and ointments, but by *marrying Poetry*.

Over and beyond affirming the poet's (catholic) right/rite to Poetry against "the whole blood-thirsty race" of (sectarian) pedantic critics, *The Eve of St. Agnes* evokes Gothic cosmophilia to argue that sensorial imagination, rather than thought, is what leads the poet to the *Belle Dame's* innermost chamber and to the mystery of Poetic art. By discarding religious ritual as archaic, modernity has orphaned itself of access to the spiritual senses. The old religion held that ritual inverted and restored the hierarchy of earthly senses, so that touch became once again the supreme mystical sense, indistinguishable from love. Modernity has flattened the senses, rejecting the promise of "Purgatory sweet" and "Visions of delight." Increasingly replacing artisanal crafts with factory work, modernity has lost faith in the spiritual power of self-renunciation, settling for

²⁸ Letter to George and Georgina Keats, cited by Bate, *John Keats*, 384.

ANNE A. DAVENPORT

physical security and tangible comfort. Keats's lovers, whose intimacy transcends the dichotomous language of physical fact, flee into darkness – from a world bereft of magic, bereft of alchemy, doomed to squalor, red in tooth and claw: “And they are gone; ay, ages long ago/These lovers fled away into the storm.”

Stendhal, *Le rouge et le noir*

Stendhal shared Keats's nostalgia for *La Belle Dame*, as well as Wordsworth's fear that modernity would leave us without the transcendent bonds of historic memory. Two passages in *Le rouge et le noir* (1830) express Stendhal's concerns. In the first passage, Julien Sorel, enamoured of Rousseau and passionately committed to *Bonapartisme*, finds himself, most reluctantly, in the company of a group of priests in an ancient Gothic abbey. He just experienced the intoxication of riding an impetuous stallion in military dress,²⁹ and has not removed his riding spurs, which glisten under the priestly cassock he has been ordered to wear.³⁰ Indignant that his group is kept waiting without a word of apology, Julien dashes through the abbey to find the bishop who must lead their procession. He shakes every door and one gives way. Striding past the bishop's attendants, Julien enters into a vast Gothic hall. The vaulted windows have all been walled-up with brick and plaster, except one:

He took a few steps and found himself in an immense and very somber Gothic hall, paneled entirely in black oak; with the exception of one,

²⁹ Stendhal, *Le rouge et le noir*, ed. Henri Martineau (Paris: Garnier, 1960), Livre I, chap. XVIII, 101-102; “Ses épaulettes étaient plus brillantes, parce qu'elles étaient neuves. Son cheval se cabrait à chaque instant, il était au comble de la joie.” See *The Red and the Black*, English translation by Lloyd C. Parks (New York: Penguin Books, 1970), 110-111.

³⁰ Stendhal, *Le rouge et le noir*, 104.

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

the ogive windows had been walled up with bricks. The crudeness of this masonry was not disguised in any way and made a sad contrast with the antique magnificence of the paneling.³¹

A treasure-house of skill and beauty was vandalized in the name of expediency and progress. Vaulted windows that once cooperated with God's transcendent splendour to illuminate creation have been destroyed by ignorant, rash hands. Scarcely a handful of local antiquarians even remember that it was Charles the Bold who, in 1470, commissioned the hall and the oak panels "in expiation of some sin." Julien notices that the carvings narrate "all of the mysteries of the Apocalypse."³²

Julien, in effect, is forced to see two contrasting models: a lost world of spiritual restraint, in which rulers, no matter how "bold," were accountable to a higher authority, and a world invented in haste, prone to excess and bereft of the restraining power of art, of forgiveness, of redemption.³³

Julien cannot help but be "moved by such melancholy magnificence." He responds by inhibiting his own impatient

³¹ Stendhal, *The Red and the Black*, 112. Cf. *Le rouge et le noir*, 103: "Il fit quelques pas et se trouva dans une immense salle gothique extrêmement sombre, et toute lambrissée de chêne noir; à l'exception d'une seule, les fenêtres en ogive avaient été murées avec des briques. La grossièreté de cette maçonnerie n'était déguisée par rien et faisait un triste contraste avec l'antique magnificence de la boiserie."

³² Stendhal, *Le rouge et le noir*, 103-104: "Les deux grands côtés de cette salle célèbre parmi les antiquaires bourguignons, et que le duc Charles le Téméraire avait fait bâtir vers 1470 en expiation de quelque péché, étaient garnis de stalles de bois richement sculptées. On y voyait, figurés en bois de différentes couleurs, tous les mystères de l'Apocalypse."

³³ Cf. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, English translation by Isaac Kramnick (New York: Penguin Books, 2003), Author's preface, 17: "Custom and habits had set limits to tyranny and had established a kind of law at the very heart of violence."

ANNE A. DAVENPORT

rush forward: *Il s'arrêta en silence*. A hushed reverence seizes him. He is reminded of human finitude and of God, which is to say, of the hidden but irreducible verticality of the human soul. The Gothic setting reminds him of a lost solemnity, a lost harmony, a lost honour, next to which the crude energy of his own generation appears blind and flat.³⁴ The whole event takes only a few moments, occupying only a few lines.³⁵

The unexpected beauty of the Gothic hall stopped Julien in his tracks (minutes later, conversing with the bishop, he is “ashamed of his spurs”) but did he reflect on the implications of his emotion? In the second passage, Julien probes a similar experience in more depth. By now a seminarian in Besançon, he has little affinity for his peers, who seek the priesthood out of economic distress. The venality and corruption of the Restoration church appall him. Asked to go into Besançon to help prepare the Cathedral for the Feast of St. John the Baptist, he is left to guard it against thieves (God’s poor) and finds himself suddenly alone. The aesthetic splendor of the old Gothic world suddenly overwhelms him:

As he finished speaking the clock struck eleven forty-five; at the same time the great bell began to toll. It was ringing at full peal. These sounds, so full and so solemn, thrilled Julien. His imagination had left earth. The fragrance of incense and rose leaves, scattered before the Blessed Sacrament

³⁴ Cf. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, English translation by Isaac Kramnick (New York: Penguin Books, 2003), I, 2, Chap. 9, 367: “The honour of kings has almost lost its authority without being replaced by virtue and there is nothing to raise a man above himself.”

³⁵ Stendhal, *Le rouge et le noir*, Texte établi par Henri Martineau (Paris: Éditions Garniers, 1960), 104: “Cette magnificence mélancolique, dégradée par la vue des briques nues et du plâtre encore tout blanc, toucha Julien. Il s’arrêta en silence.”

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

by little children dressed up as St. John, brought his exaltation to a pitch.³⁶

Stendhal's clinical eye is not blind to the morbid character of Julien's rapture: "Julien's soul, exalted by the full and virile sounds, was wandering in imaginary space."³⁷

Julien is intoxicated, dispossessed of himself: why? The Gothic harmony of sound, scent, colour, darkness, coolness, and symbols of sacred mysteries, exceeds intellectual free play and the mildly analgesic effect of art. Not unlike Porphyro who grows faint when he perceives himself to be in the presence of angels, Julien experiences a radical loss of self-control that is at once delicious and disconcerting. We know that Stendhal cherished the sound of church bells from the time of his childhood in Grenoble,³⁸ but also that he experienced some sort of intensely debilitating loss of self-control in Florence, upon leaving the church of Santa Croce.³⁹ Investigators have suggested that he suffered a brief psychotic episode as a result of (syn)aesthetic saturation.⁴⁰ Speaking presumably for Stendhal,

³⁶ Stendhal, *The Red and the Black*, 198; *Le rouge et le noir*, Livre I, chap. XXVIII, 192: "Comme il achevait de parler, onze heures trois quarts sonnèrent, aussitôt la grosse cloche se fit entendre. Elle sonnait à pleine volée; ces sons si pleins et si solennels émurent Julien. Son imagination n'était plus sur terre. L'odeur de l'encens et des feuilles de roses jetées devant le saint sacrement, par les petits enfants déguisés en saint Jean, acheva de l'exalter."

³⁷ Stendhal, *The Red and the Black*, 199; *Le rouge et le noir*, 193: "L'âme de Julien, exaltée par ces sons si mâles et si pleins, errait dans les espaces imaginaires."

³⁸ Stendhal, *Vie de Henri Brûlard*: "the sounds of a beautiful deep bell have, and have always had, a deep effect on my heart."

³⁹ Stendhal, *Naples and Florence: A Journey from Milan to Reggio* (1817): "On leaving the Santa Croce church, I felt a pulsating in my heart. Life was draining out of me, while I walked fearing a fall."

⁴⁰ See Graziella Magherini, *La sindrome di Stendhal* (Firenze: Ponte alle Grazie, 1989), who documents 107 cases of the "Stendhal Syndrome"; and Dario Argento, *La sindrome* (Milano: Bompiani, 1996).

ANNE A. DAVENPORT

Julien interprets his vulnerability to religious imagination to be the mark of an artistic temperament: “He would never make a good priest or a great administrator. A soul so moved is good at best for giving birth to an artist.”⁴¹

Does Stendhal imply that the “old religion” inspired transcendent flights but also helped to contain them, to give them form and meaning, saving artists from morbid despair and estrangement? Or does he mean to denounce the *spell* that religious imagination casts on suggestible souls?

In Julien’s case, the delicious *rêverie* that he draws from the Gothic setting is closely connected to repressed oedipal fantasies:

The church stood in a deep silence. A semidarkness and pleasant coolness prevailed throughout; it was still redolent with flowers and incense. The silence, the deep solitude, the coolness of the long naves, sweetened Julien’s reverie.... His soul had all but abandoned its mortal cover, which was walking slowly in the north aisle entrusted to his surveillance. He was all the more tranquil for having made sure there was no one in the confessionals except a few pious women; his eyes gazed without seeing.⁴²

⁴¹ Stendhal, *The Red and the Black*, 199; *Le rouge et le noir*, 193: “Jamais il ne fera ni un bon prêtre, ni un bon administrateur. Les âmes qui s’émeuvent ainsi sont bonnes tout au plus à produire un artiste.”

⁴² Stendhal, *The Red and the Black*, 19; *Le rouge et le noir*, 193: “L’église était restée dans un profond silence. Une demie-obscurité, une agréable fraîcheur y régnaient; elle était encore embaumée par le parfum des fleurs et de l’encens. Le silence, la solitude profonde, la fraîcheur des longues nefs rendaient plus douce la rêverie de Julien.... Son âme avait presque abandonné son enveloppe mortelle, qui se promenait à pas lents dans l’aile du nord confiée à sa surveillance.”

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

The pious women, of course, are Madame de Renal, Julien's mistress/mother,⁴³ and her friend, Madame Derville. When Julien recognizes Madame de Renal's hair, he is shattered, the two women flee, and when Father Chas returns, he finds Julien "pale and barely able to walk"—precisely Henri Beyle/Stendhal's state upon exiting Santa Croce.

Henri Beyle became an artist, an author, publishing a description of his morbid episode in *Rome, Naples and Florence* in 1817, under the name Stendhal. Does Stendhal's *alter ego*, his character Julien Sorel, accomplish his artistic calling in a radically solipsistic way, dooming himself and society to tragedy and failure? The next time Julien will find himself in a church, it will be to shoot Madame de Renal: mutilating his own private figure of the *Belle Dame—Tota pulchra*, fount of grace, Virgin and Mother, muse of Cimabue and Jaufré Rudel, anachronistic, forbidden, gone for ever.

Like Keats, Stendhal viewed modernity as energetic and crude, prone to marginalize the voluptuous *rêveries* that nurture religious imagination and initiate the poet into ideal realms. To be moved by inaccessible Beauty – by St. Agnes, by the Virgin – was to disqualify oneself from the age of enterprise. Modernity, Stendhal recognized, had little use for the medieval Queen of Heaven and her liege-artists of *trobar clos*. Whoever could not give her up or at least degrade her into an insipid household idol, or stage her demise in a novel, was not fit to assemble steam engines or run factories and banks. Such a closet *mariolâtre* was fated in the modern world to endure a life of shame, prone to suffer "Stendhal's syndrome" and hysteric states of fugue, or, worse, prone to explosive regressive urges and futile attempts to possess Heaven through drugs and fanaticism. Stendhal, in short, "outs" religious

⁴³ See, e.g., Book I, Chapter XVII, 106: "She would permit herself the same gestures with him as with her children. She would run her fingers through his hair. This was because there were days when she had the illusion of loving him as her own child."

ANNE A. DAVENPORT

impulses but warns of their dangerous power when cut off from the shared imagination of the Virgin's Palace. Julien's bitter self-deprecation anticipates Guillaume Apollinaire's distress: "L'amour dont je souffre est une maladie honteuse."⁴⁴ Modernity forces religious imagination into the closet, locks it away, medicalizes it, buries it solipsistically in the suffering heart: "Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière."⁴⁵

Disraeli, *Sybil*

More statesman than poet, Disraeli turned to Gothic imagery because he believed that "Imagination in the government of nations is a quality no less important than reason." In particular, he believed that popular sentiment requires "a heroic tradition," sustained in turn "by the high spirit of a free aristocracy."⁴⁶ What he meant is that the mass of people in a modern democracy crave the dignity of cultural meaning beyond immediate survival and physical comfort. A certain kind of elite, sufficiently secure to think independently, sufficiently rooted to transmit moral values, and sufficiently attached to local culture to help it flourish through financial support, constitutes, Disraeli thought, a reasonably good bet. He identified culture, in turn, with popular arts and crafts, customs, literature and music, in which people high and low could take collective pride. The novel *Sybil*, published

⁴⁴ Guillaume Apollinaire, "Zone," *Alcools*, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, ed. Michel Décaulin (Paris: André Balland et Jacques Lecat, 1966), 57. English translation by Samuel Becket in *The Random House Book of Twentieth – Century French Poetry*, ed. Paul Auster (New York: Vintage Books, 1983), 7: "The love I endure is like a syphilis."

⁴⁵ Apollinaire, 57. Samuel Becket translates: "You are ashamed when you catch yourself at a paternoster."

⁴⁶ General preface of the 1870 edition of his works; cited by Thom Braum in *Sybil or the Two Nations* (Penguin Books, 1981), Appendix, 500.

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS

in 1845, evokes a highly idealized picture of how the Old Catholic church helped to bring all classes of society together to form a mutually-interwoven society, joined by a common aesthetic tradition.⁴⁷ The goal of *Sybil* is not only to warn of the inhuman living conditions of the industrial proletariat and to shame the Whig oligarchy into reform, but more importantly to resurrect bonds of affection between the two estranged English “nations,” namely, in dramatic capital letters, “THE RICH AND THE POOR.” (S, 96.)

In a pivotal scene, Egremont, younger son of a Whig family that was ennobled by Henry VIII and enriched by confiscated church lands, meets a Chartrist radical in a forest, at night, on the confiscated lands in question, near the ruins of Marney Abbey. (S, 86.)⁴⁸ The Chartrist, who is Roman Catholic, paints an eloquent picture of the old monastic world – warmly celebrating the monks’ “labor and fine art” and claiming them as “sons of the People, like myself.” (S, 92.) Egremont is moved by this unexpected perspective on medieval monasticism and filled with respect for his strange interlocutor. The real remedy, however, does not lie in convincing Egremont’s mind but in touching his heart through the power of imagination:

At this moment a sudden flush of rosy light, suffusing the grey ruins, indicated that the sun had just fallen; and through a vacant arch that overlooked them, alone in the resplendent sky, glittered the twilight star...The last words of the

⁴⁷ See Benjamin Disraeli, *Sybil* (New York: Penguin Books, 1980), 86-87, where we are told that Marney Abbey included a “capacious hospital” where “the traveller from the proud baron to the lonely pilgrim asked the shelter and the succour that never were denied, and at whose gate, called the Portal of the Poor, the peasants on the Abbey lands, if in want, might appeal each morn and night for rainment and for food.” Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation S.

⁴⁸ The ruins are described as the “unrivalled remains of one of the greatest religious houses of the North.”

ANNE A. DAVENPORT

stranger lingered in the ear of Egremont; his musing spirit was teeming with many thoughts, many emotions; when from the Lady Chapel there rose the evening hymn to the Virgin. A single voice; but tones of almost supernatural sweetness; tender and solemn, yet flexible and thrilling. (*S*, 96.)

Gothic space serves, once again, as a threshold that liberates the imagination from factual confines and allows the soul to soar. The singer, wearing “the habit of a Religious,” which is to say dressed as a universal sister to all human beings and as a daughter of the Virgin, evokes a fount of ancestral memory from which new resources, new possibilities are brought to life. The Lady Chapel, the reader was told earlier, was “still adorned with pillars of marble and alabaster,” shaded by a tower “of a Gothic style most pure and graceful,” but unfinished because the Reformation interrupted the project of building it:

The last of the ecclesiastical lords of Marney, a man of fine taste and a skilful architect, was raising this new belfry for his brethren when the stern decree arrived that the bells should no longer sound. And the hymn was no more to be chaunted in the Lady’s chapel; and the candles were no more to be lit on the high altar; and the gate of the poor was to be closed for ever; and the wanderer was no more to find a home. (*S*, 87.)

GOTHIC ART IN FOUR ROMANTIC AUTHORS



Figure 2 Furness Abbey (photo Dennis Taylor)

When Egremont sees the rosy light suffusing the grey ruins and hears the evening hymn rising from the Lady Chapel, he sees a destroyed Gothic model of grace and harmony come back to life. Egremont is struck by the “almost divine majesty” of the singer’s face and “might have been pardoned for believing her a seraph, that had lighted on this sphere, or the fair phantom of some saint haunting the sacred ruins of her desecrated fain.” (S, 96.)

A revived religious imagination, in short, corrects Egremont’s Whig prejudice against all things Roman Catholic and his uncritical Whig optimism in *laissez-faire* progress. The singer, Sybil, will turn out to be both a Chartrist and the ancestral owner of Marney Abbey, usurped at the Reformation by Egremont’s family. Sybil is Egremont’s moral guide and spiritual sister, but also the Madeline of his Porphyro, initiating him into rituals that purify love and raise the soul to transcendent values. Her treasure is Charity – without

ANNE A. DAVENPORT

which aristocratic honour is blind pretence and popular life bereft of human dignity. Egremont and Sybil's marriage will in turn symbolize Disraeli's hope of reviving mutual love among his compatriots across economic divide. His idea was to remind the poor, on the one hand, of their illustrious past as master craftsmen and Gothic builders and to remind Whig oligarchs, on the other, of their debt and duty to others. The solution was neither proud indifference nor class warfare, but "intermarriage" – which is to say a healing interchange of imagination across fortunes. Gothic ruins served both to humble the new industrialist class and to dignify the rights of workers. Marx's 1848 characterization of Disraeli's project as "feudal reactionary" missed the point of introducing Imagination into politics. Disraeli's project hoped to reform capitalism by regulating it. The point was never to return to a past feudal world, but to draw imaginative elements to reframe modernity as communitarian but still richly diverse, welcoming of individual creativity. As though pre-empting the regimented, monolithic imagination of Stalinism and Nazi fascism, Disraeli turned to his imaginary Marney Abbey to promote a flexible, multi-layered, heterogeneous, and Gothic model of community.⁴⁹

⁴⁹ I wish to thank Mark O'Connor for many stimulating insights, Myriam Watthee-Delmotte for her friendship, the organizers of the Montreal Conference for a magnificent time, and Dennis Taylor for numerous discussions and for the permission to print his photographs of Tintern and Furness Abbeys.

Nausicaa Dewez
Université catholique de Louvain

***La Lecture* de Fragonard et la lecture selon Claudel. L'exégèse picturale claudélienne**

Dans un texte daté du 8 juillet 1941, Claudel¹ commente un dessin de Fragonard (1732-1806), *La Lecture*², dont il ne semble avoir sous les yeux, au moment de l'écriture, qu'une gravure produite par Jules de Goncourt. Ce dernier avait par ailleurs, avec son frère Edmond, consacré lui aussi un texte au dessin de Fragonard, dans *L'Art du XVIII^e siècle*, recueil de monographies paru en 1873³.

Le lecteur le plus fruste de ces deux textes relèvera une curieuse contradiction : alors que les Goncourt évoquent un dessin représentant deux femmes occupées à une lecture, Claudel parle, lui, d'un homme et d'une femme rassemblés autour d'un livre.

¹ Paul Claudel, « L'œil écoute », *Œuvres en prose*, préface de Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 242.

² Jean Honoré Fragonard, *La Lecture*, vers 1778, lavis brun sur tracé à la pierre noire, Paris, musée du Louvre.

³ D'abord édité en fascicules de 1859 à 1870, *L'Art du dix-huitième siècle* paraît pour la première fois en édition complète en 1873. Pour le texte consacré à *La Lecture*, voir Edmond et Jules de Goncourt, « Fragonard », *L'Art du dix-huitième siècle. Édition définitive*, vol. 3, Paris, Flammarion, 1928, p. 259.

Nausicaa Dewez, « *La lecture* de Fragonard et la lecture selon Claudel. L'exégèse picturale claudélienne », 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. 133-156.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

L'ekphrasis claudélienne ne se pose pas comme la correction d'une erreur des Goncourt. Claudel ne semble même pas penser – son texte, du moins, ne laisse transparaître aucun doute de la part de l'auteur – que le personnage représenté de dos dans le dessin puisse être autre que masculin. Or, un examen du dessin de Fragonard révèle certes que ce personnage y est représenté avec assez peu de détails pour créer une certaine ambiguïté, mais les accessoires de costume (énumérés dans le texte des Goncourt) permettent néanmoins de conclure qu'il s'agit bien d'une femme. Les spécialistes du peintre pensent d'ailleurs que le peintre aurait fait poser sa femme et sa belle-sœur⁴ pour réaliser ce dessin représentant une femme de profil tournée vers une autre, de dos, courbée sur le petit livre qu'elle tient.

De manière générale, le texte de Claudel se distingue par les libertés prises vis-à-vis des détails visibles d'un dessin dont l'écrivain propose *in fine* non une description, mais – et selon son propre mot – une « exégèse⁵ ».

Les lignes qui suivent chercheront à éclairer les mécanismes qui sous-tendent cet écart de l'écrit sur l'art par rapport à son objet. Exégèse de l'exégèse, en quelque sorte.

Émancipation de l'écrit sur l'art

Le texte consacré par Claudel à *La Lecture* de Fragonard a été précédé de deux étapes préparatoires. La première, implicite, est un temps d'observation du dessin. Dès ce moment, on ne sait au juste si l'écrivain a bien vu l'œuvre de Fragonard, ou s'il n'en connaît que la gravure de Jules de Goncourt. En effet,

⁴ La peintre Marguerite Gérard (1761-1837), connue notamment pour des tableaux célébrant l'amour maternel, vivait avec la famille Fragonard, apprenant son métier de son beau-frère et lui servant régulièrement de modèle.

⁵ Le texte consacré à *La Lecture* de Fragonard a en effet été placé par Claudel dans la section « Quelques exégèses » de *L'œil écoute*.

NAUSICAA DEWEZ

le titre de l'ekphrasis renvoie au peintre du XVIII^e siècle⁶, tandis qu'ensuite, Claudel renvoie exclusivement au graveur :

Dans le livre intéressant que M. François Fosca vient de consacrer aux frères de Goncourt, j'ai trouvé une charmante eau-forte de l'un d'eux reproduisant ce chef-d'œuvre de Fragonard : *La Lecture*⁷.

Le texte laisse penser que l'écrivain connaissait le dessin de Fragonard, mais n'a travaillé que sur la base de la gravure (reproduite dans le livre de François Fosca) pour rédiger une « exégèse » qui, significativement, ne distingue jamais avec clarté les deux œuvres. L'intérêt de Claudel, tourné vers le représenté et négligeant presque totalement le représentant, explique le peu d'attention de l'écrivain à la différence entre dessin et gravure.

Après ce travail de spectateur, Claudel a recueilli – c'est la seconde étape préliminaire – ses premières impressions dans son *Journal* :

Dans le livre de F. Fosca sur les Goncourt je trouve une eau forte ravissante de *La Lecture* de Fragonard, le lecteur (tout blanc) qui tourne le dos et l'écouteuse, le corps de face avec une robe mais q[ui] se tourne en profil perdu vers le lecteur q[ui] tient entre ses mains un petit livre : ni l'un ni l'autre le regardent et l'on ne voit que ces 2 profils perdus q[ui] se communiquent l'un à l'autre leur impression. L'un pour lire tourne le dos à la vie et l'autre résolue à s'y épanouir lui accorde un moment d'attention⁸.

⁶ Paul Claudel, « FRAGONARD *La Lecture* », *op. cit.*

⁷ Paul Claudel, *L'oeil écoute*, *op. cit.*, p. 242.

⁸ Paul Claudel, « Mardi 1^{er} juillet 1941 », *Journal II (1935-1955)*, édition établie par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 366-367.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

L'erreur d'interprétation sur le genre du personnage de dos remonte donc à la première observation et est consignée dès l'allusion à cette scène dans le *Journal*. La dernière phrase de cet extrait sera par ailleurs reprise presque textuellement dans *L'œil écoute*. Le texte final s'appuie en fait grandement sur les impressions du diariste, à tel point qu'on se demande si l'écrivain a revu la gravure entre le 1^{er} et le 8 juillet 1941, dates respectives d'écriture des textes du *Journal* et du recueil d'écrits sur l'art. La genèse de ce dernier souligne l'émancipation rapide de Claudel vis-à-vis du dessin de Fragonard, voire de la gravure de Jules de Goncourt, pour produire un commentaire basé sur ses impressions et souvenirs de spectateur.

Par comparaison, la démarche d'écrivains d'art des Goncourt demeure beaucoup plus fidèle au dessin source. En effet, l'observation de l'œuvre de Fragonard débouche, avant toute écriture, sur une gravure de Jules. Cette gravure permet aux deux auteurs de garder sous les yeux, au moment de l'écriture, une image du dessin exposé au Louvre, mais aussi d'avoir une connaissance plus intime de l'œuvre dessinée, grâce à un exercice particulier aux arts plastiques. L'eau-forte, pratiquée régulièrement par les deux frères – avec un talent certain par le cadet –, reflète leur « désir de mieux pénétrer en les reproduisant les créations des maîtres dont ils voulaient retracer la vie⁹ ». Le texte qu'ils consacrent au dessin de Fragonard révèle une préoccupation similaire :

À côté d'une femme dont on ne voit que le dos, un fichu, un chignon, un bonnet, un bout de livre où elle lit, d'un plâtras de bistre se détache une autre femme de profil, un pouf noir sur ses cheveux légers comme de la soie, un collier de ruban autour du cou; elle est assise de côté, un bras replié sur le dossier du fauteuil, un bras abandonné dans le creux de sa jupe ouverte, ballonnante, argentée,

⁹ Elisabeth Launay, *Les Frères Goncourt collectionneurs de dessins*, préface de Françoise Nourissier, Paris, Arthéna, 1991, p. 119.

NAUSICAA DEWEZ

cassée à grands plis de satin blanc. Jamais, avec si peu de chose, Fragonard n'a fait une femme¹⁰.

Ce commentaire se caractérise par une attention constante à l'œuvre plastique dont il découle, non seulement parce que la description est en tous points fidèle à la réalité visible de la représentation de Fragonard, mais également parce que les Goncourt y manifestent un souci réel du dessin en tant que tel. Veillant à rendre compte du *faire* de Fragonard, ils tentent, en outre, par la forme énumérative de leur description, de livrer la transposition la plus fidèle possible de la spatialité propre au pictural, souvent malmenée dans les écrits sur l'art, qui lui imposent la temporalité de la littérature. La différence entre la démarche d'écrivain d'art de Claudel et celle des Goncourt explique en partie le contraste entre la fidélité des uns au dessin de Fragonard et la liberté prise par l'autre face à cette même œuvre.

L'ekphrasis claudélienne est d'ailleurs construite selon un mouvement de distanciation, en trois temps, vis-à-vis du dessin ou de la gravure qu'il commente.

Les premières lignes du texte, tout d'abord, nouent un lien étroit avec l'œuvre qu'elles commentent, en situant précisément le lieu où l'écrivain est entré en contact avec le dessin de Fragonard :

FRAGONARD

La Lecture

Dans le livre intéressant que M. François Fosca vient de consacrer aux frères de Goncourt, j'ai trouvé une charmante eau-forte de l'un d'eux reproduisant ce chef-d'œuvre de Fragonard : *La Lecture*¹¹.

¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 259.

¹¹ Paul Claudel, *L'œil écoute*, *op. cit.*, p. 242.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

Dès cet *incipit*, l'écrivain brouille la distinction entre la gravure et le dessin, installant un flou dans le référent du texte, qui ira en s'accroissant.

Dans un deuxième temps, l'exégèse aborde directement le sujet représenté par Fragonard :

Un homme lit, et comme il convient au lecteur, à l'auteur aussi peut-être d'un roman (serait-ce simplement celui de sa propre existence!) il tourne carrément le dos à la réalité. C'est son rêve au contraire qui s'épanouit et se présente à nous, mais tout à fait de face, du fait de cette jeune femme assise : je parle de cette robe aux larges plis et aux reflets chatoyants, mais l'attention de la pensive qui ne nous livre qu'un profil effacé est tout entière, là-bas, adhérente au site imaginaire qu'elle hésite à joindre ou à quitter. Accoudée et comme pendante au balustre d'un invisible bassin. Mais le lecteur a cessé de lire, il interroge, les lignes ont disparu de ce petit livre [...]¹².

À ce moment, le texte, qui s'ouvrait pourtant par une évocation relativement précise de son référent (ou du moins des circonstances dans lesquelles l'auteur a pu voir la gravure de Jules de Goncourt) s'affranchit de cette référence pour ne plus traiter que d'un dessin imaginaire, ayant un rapport de plus en plus vague avec l'œuvre source. En effet, dès les premiers mots, Claudel fait violence à la scène dessinée en transformant la femme de dos en homme. La suite amplifie cette tendance, puisque le lecteur devient potentiellement un auteur, celui du livre « de sa propre existence », et que la femme de face devient le « rêve » du lecteur de dos. L'ekphrasis évoque encore un « invisible bassin », formulation ambiguë qui dit à la fois la conscience qu'a l'auteur d'outrepasser ce que le

¹² *Ibid.*

NAUSICAA DEWEZ

dessin donne à voir, et l'impossible renoncement à trouver dans le non-visible une explication à la scène vue. La notation « les lignes ont disparu » poursuit ce mouvement interprétatif : l'écrivain n'a évidemment jamais pu voir un moment antérieur au représenté, où les lignes auraient été présentes sur le livre.

Dans un troisième et dernier temps, le texte glisse vers une réflexion sur la position du spectateur Claudel confronté au dessin. Le vocabulaire employé ne renvoie plus, dès lors, au registre du (non-)visible, mais à celui de l'audible :

[...] la sonorité d'une phrase non prononcée
emplit toute la scène.

Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est
impossible de prêter l'oreille.

Brangues, 8 juillet 1941¹³.

De cette façon, Claudel rapproche le contenu de la scène de sa propre conception de la *spectature*, qui préconise l'écoute de l'œuvre d'art, « car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité¹⁴ ». Plus précisément, l'auteur de *L'Annonce faite à Marie* considère que seule l'écoute permet de pénétrer le secret et le sens profond des œuvres picturales : « Il n'en est aucune qui à côté de ce qu'elle dit tout haut n'ait quelque chose qu'elle *veuille dire* tout bas. C'est à nous de l'écouter, de prêter l'oreille au *sous-entendu*¹⁵ ».

L'exégèse se conclut par ailleurs sur le lieu et la date de la rédaction du texte, et parachève ainsi son processus de mise à distance du pictural : le dessin ne fournit plus qu'un lointain prétexte à l'écriture.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176. Claudel souligne.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

La « charmante eau-forte » et
l'imaginaire claudélien :
choisir l'œuvre à commenter

Du dessin, l'ekphrasis de Claudel ne retient que la scène représentée. Encore y introduit-il une forte proportion de motifs propres à l'écrivain, guère visibles dans l'œuvre de Fragonard ou dans celle de Goncourt. Nul intérêt de l'auteur pour l'habileté du graveur ou l'art du dessinateur, donc : la « charmante eau-forte » n'est telle qu'en raison du sujet qu'elle représente. Cette scène de lecture à haute voix présente en effet plusieurs motifs de prédilection de Claudel, que l'on retrouve dans nombre de scènes picturales commentées dans *L'œil écoute*.

Toute critique d'art reflète évidemment le point de vue propre de son auteur. Néanmoins, la subjectivité de l'écrivain est limitée par certaines contraintes. Ainsi, la plupart des écrivains qui s'étaient essayés aux écrits sur l'art avant Claudel (notamment Diderot, Baudelaire, Zola), parce qu'ils rendaient compte d'un salon de peinture (bis)annuel, devaient obligatoirement juger des œuvres picturales choisies dans le corpus (relativement) restreint de cette exposition. Dans *L'œil écoute*, par contre, aucune contrainte d'actualité ne borne les choix de l'écrivain. Claudel traite avec une totale liberté des seules œuvres qui l'intéressent, compilant arts du passé et peinture plus immédiatement contemporaine : le seul critère de sélection est le goût de l'écrivain.

Précisément, un examen des œuvres plastiques commentées par Claudel révèle l'inscription de *La Lecture* dans les thématiques qui lui sont chères.

Les scènes de lecture à haute voix, tout d'abord, sont nombreuses dans le corpus choisi par Claudel. Ainsi du tableau de Jan Steen, *Comme les vieux chantent les petits gazouillent*, réunissant plusieurs personnages autour d'une lettre, parmi

lesquels deux – cette fois indubitablement un homme et une femme – ont retenu l’attention de l’écrivain. Leurs attitudes présentent le même contraste que les protagonistes du Fragonard : « Du vieillard à gauche à la vieille femme de droite, il y a correspondance : l’une lit, mais l’autre savait déjà¹⁶. »

Cette scène offre en outre une nouvelle occasion à l’exégète d’échafauder des hypothèses sur le contenu de la lecture représentée. La solution retenue apparaît toutefois plus vraisemblable que « le livre de sa propre existence », dont Claudel assignait la lecture aux personnages de Fragonard :

À droite tout un groupe étroitement aggloméré
dont le centre est cette grand-mère en casaque
rouge qui d’un œil et d’un doigt ravis déchiffre sur
un papier cette ligne sans lettres : rien de moins
sans doute que la bonne nouvelle qui justifie cette
réunion¹⁷!

En imaginant la femme de profil de *La Lecture* comme « hésitant », « pendante », Claudel attribue encore au dessin une impression de suspens, d’équilibre au bord de la rupture¹⁸, qu’il retrouve notamment dans *La Rêverie* de Nicolas Maes : « il y a à la fois immobilité et mouvement, un état d’équilibre miné par l’inquiétude¹⁹ ».

Enfin, l’écrivain place la femme de profil du dessin de Fragonard, désignée dans l’ekphrasis comme « la pensive », dans une posture de méditation qui rappelle la prédilection claudélienne pour les figures évoquant la *Mélancholia* de

¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ Pour une étude détaillée du motif du suspens, voir Jacques Petit, « Immobilité et mouvement. La rêverie claudélienne sur la peinture », Jacques Petit [éd.], *Claudiel et l’art. La Revue des lettres modernes Paul Claudel*, n° 12, Minard, 1978, p. 109-117.

¹⁹ Paul Claudel, *L’œil écoute*, *op. cit.*, p. 241.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

Dürer. Cette dernière est ainsi convoquée dans le commentaire de la *Minerve* de Rembrandt : « C'est un peu le thème de la *Mélancholia* d'Albert Dürer [...]. On voit qu'elle n'a rien à apprendre dans ce gros livre ouvert, mais qu'elle se réjouit de retrouver²⁰ ». Tableau dans lequel Claudel voit encore « des livres qui se vident de leur contenu²¹ ».

L'œil écoute trahit la fascination de Claudel pour certains sujets picturaux. La lecture, et singulièrement la lecture à haute voix, se range sans contredit dans cette catégorie. Cependant, le choix d'œuvres picturales représentant des scènes similaires ne saurait faire oublier que certains motifs récurrents ne sont, en réalité, nullement visibles dans les œuvres commentées, et n'apparaissent que sous la plume de l'écrivain. Comme si ces scènes mettaient en branle l'activité imaginaire de l'auteur et convoquaient infailliblement, dans l'univers mental de Claudel, un nombre limité de motifs qui, ainsi suscités, hantent ses écrits sur l'art.

L'« encyclopédie » du spectateur au service de l'écrivain

Le texte consacré à *La Lecture* de Fragonard montre que l'écrivain-spectateur quitte rapidement la posture de l'observation objective et distanciée pour investir le dessin et l'interpréter : il glisse du visible du tableau à ses propres images mentales, association entre ce qu'il peut effectivement voir sur le dessin et ce que ce visible lui suggère dans son propre imaginaire. Claudel lui-même indique que sa démarche de spectateur consiste à dépasser le visible du tableau pour « prêter l'oreille au sous-entendu ». Cherchant à faire émerger la vérité cachée ou invisible de l'œuvre picturale, ses écrits sur l'art se révèlent alors proprement « exégèses » et transcrivent davantage la « rêverie » de leur auteur sur le dessin qu'un

²⁰ *Ibid.*, p. 253.

²¹ *Ibid.*

NAUSICAA DEWEZ

travail de spectateur fidèle : « La peinture, singulièrement, est pour Claudel le prétexte d'une rêverie qui l'entraîne plus loin qu'il ne le soupçonne²². »

La « rêverie » du spectateur Claudel pourrait, non sans quelques nuances, être rapprochée du travail du Lecteur Modèle théorisé par Umberto Eco, selon qui chaque texte narratif postule un lecteur idéal dont le rôle consiste à « coopérer », c'est-à-dire à échafauder des prévisions sur la progression du récit et à combler (en imagination) les blancs pour faciliter la compréhension. Pour mener à bien cette tâche, le lecteur doit puiser dans son « encyclopédie » : celle-ci emmagasine toutes les compétences et connaissances du lecteur et lui permet de mobiliser les représentations et scénarios qui lui paraissent les plus vraisemblables pour chaque texte lu. Cette encyclopédie, au-delà de rassembler des compétences linguistiques, oriente également le travail du lecteur vers des « inférences de scénarios communs », des « inférences de scénarios intertextuels » et un « hypercodage idéologique²³ ».

Ainsi, la confusion claudélienne entre un personnage masculin et un personnage féminin, certes facilitée par le peu de détails physiques visibles dans le dessin, peut se justifier par le recours du spectateur à ces procédés de Lecteur Modèle. Tout d'abord, d'une lecture à deux, avec un personnage tenant le livre et lisant à haute voix pour une femme qui l'écoute, le spectateur peut inférer le « scénario commun » d'une intimité de couple – hétérosexuel, conformément à la représentation dominante. Par ailleurs, ainsi que l'attestent, notamment, les nombreuses représentations picturales des amours de

²² Jacques Petit, *op. cit.*, p. 109.

²³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche biblio essais », 1985, p. 99-106.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, la lecture est souvent considérée, et singulièrement dans la peinture de Fragonard²⁴, comme un prélude ou un substitut à l'activité sexuelle.

La mobilisation de « scénarios intertextuels » permet également au regardeur de conclure à la masculinité du personnage de dos. En effet, le dessin de Fragonard rappelle d'autres scènes de lecture en groupe, dans lesquelles le livre est généralement tenu par un homme, tandis que les femmes sont cantonnées à un rôle d'écoute²⁵. Une telle configuration suppose une surdétermination idéologique, qui conforte le scénario intertextuel. On sait que la lecture féminine, considérée comme un danger pour l'ordre social, a longtemps été encadrée, voire interdite²⁶. La lecture à haute voix d'un homme (père, mari ou prêtre), médiateur et censeur, s'est donc imposée comme l'un des rares moyens d'accès aux textes pour les femmes. *La Lecture de la Bible* de Greuze²⁷, œuvre quasi contemporaine du dessin de Fragonard, offre certainement le paradigme pictural de cette répartition sexuée des rôles.

²⁴ Voir Jean Honoré Fragonard, *Les Lettres d'amour, 1771-1773*, New York, Frick collection.

²⁵ Voir notamment Jean-François de Troy, *Lecture de Molière*, 1728, collection de la marquise de Cholmondeley; Gabriel Lemonnier, *Une lecture d'une tragédie de Voltaire dans le salon de Mme Geoffrin*, 1814, Rouen, musée des Beaux-Arts; Carle Van Loo, *La Lecture espagnole*, 1760, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

²⁶ Voir Laure Adler et Stefan Bollman, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006; Martyn Lyons, « Les nouveaux Lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers », Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (sous la dir. de), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », 2001, p. 393-430; Anne Sauvy, « Une Littérature pour les femmes », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin [éd.], *Histoire de l'édition française. Volume III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle-époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 445-453.

²⁷ Jean Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible*, 1753, collection particulière.

NAUSICAA DEWEZ

La récurrence de tels scénarios laisse penser que la conviction de la masculinité du personnage de dos a dû s'imposer assez naturellement dans l'esprit du spectateur Claudel. Cependant, des représentations inverses des rôles existent bel et bien et sont, qui plus est, connues de l'écrivain : *Comme les vieux chantent les petits gazouillent* de Jan Steen, commenté dans *L'œil écoute*, n'en est qu'un exemple.

En réalité, la méprise de Claudel, bien qu'explicable par un recours à des scénarios communs et partagés, indique surtout la prééminence de l'imaginaire du poète et de sa propre conception du masculin et du féminin dans sa compréhension du dessin de Fragonard. La différenciation sexuelle que Claudel suppose entre un lecteur (masculin) tenant le livre et une « écouteuse » rejoint, de fait, la distinction entre vue et ouïe telle qu'opérée par l'auteur dans ses écrits sur l'art. En attribuant l'écoute de la lecture à une femme et la lecture *de visu* à un homme, Claudel arrime le dessin de Fragonard à sa propre théorie. Il conçoit en effet l'ouïe comme le sens de la « réceptivité », tandis que la vue est celui de « l'approbation active, de la conquête intellectuelle » : passivité et activité renvoient respectivement, selon une représentation traditionnelle, au féminin et au masculin²⁸.

Plus précisément, Emmanuelle Kaës²⁹ démontre que l'opposition claudélienne entre la vue et l'écoute recoupe la différence entre Animus et Anima. La *Parabole d'Animus et d'Anima*³⁰ narre un mariage entre l'âme et l'esprit, dont il

²⁸ À propos de la « féminité de l'ouïe et de la voix » et de la « masculinité de la vue et du regard » dans l'imaginaire claudélien, voir Dominique Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Éditions Lethellieux, 1990, p. 532-539.

²⁹ Emmanuelle Kaës, *Cette Muse silencieuse et immobile... Claudel et la peinture européenne*, Paris, Champion, 1999.

³⁰ Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 27-28.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

ressort clairement que la femme, Anima, effacée et discrète, appartient, par son silence, au registre auditif, tandis que l'homme, Animus, violent et agressif, « a les yeux derrière la tête³¹ ».

Si, selon Emmanuelle Kaës, Anima, par son caractère introspectif et passif³², s'apparente à l'ouïe, faculté que doit essentiellement développer le spectateur de tout tableau, elle n'est cependant pas que principe abstrait : elle se trouve également incarnée, en peinture – et plus spécifiquement dans la peinture hollandaise – dans des figures féminines, le plus souvent celles de « servantes, ménagères, *lectrices* ou musiciennes³³ ».

Par l'invention d'une opposition sexuelle au sein d'un dessin qui représentait au contraire une scène de lecture entre femmes, le texte de Claudel recrée le dessin de Fragonard, qui devient, ainsi interprété, une illustration scrupuleuse, une traduction dans le domaine du visible de la conception claudélienne des relations entre homme et femme, entre la vue et l'ouïe – et, par conséquent, du rôle du spectateur. Dans cette optique, le personnage de dos ne pouvait être *qu'un* homme.

Si l'introduction d'une différence sexuelle dans le dessin illustre de manière paradigmatique la prépondérance de l'imaginaire de l'écrivain sur le référent pictural dans l'ekphrasis, ce mécanisme prévaut également dans l'ensemble du texte.

Ainsi, alors que le dessin ne fournit aucune indication sur le livre lu par les deux personnages, Claudel suggère qu'il

³¹ *Ibid.*, p. 28. Nous soulignons.

³² Emmanuelle Kaës, *op. cit.*, p. 305-306 : « la peinture hollandaise vue par Claudel inscrit dans le champ du visible les figures de ce "sujet" enfoui qu'il nomme Anima, la vie intérieure et les "tractations", "trafics" entre Dieu et l'âme. [...] [Anima] est aussi faculté perceptive, principe de sensibilité et de pensée ».

³³ *Ibid.*, p. 391-392. Nous soulignons.

pourrait s'agir du « livre de la propre existence » du lecteur de dos. Le blanc laissé par l'artiste appelle, classiquement dans les écrits sur l'art, l'investissement du spectateur³⁴. Cependant, dans ce cas, l'hypothèse émise par l'écrivain, même si elle n'est pas assertée avec autant d'assurance que la masculinité du lecteur, contrevient visiblement au principe de vraisemblance qui doit normalement guider les inférences du spectateur, à l'instar de celles du Lecteur Modèle. La scène ainsi interprétée prend une tournure allégorique : le personnage ne lit pas un livre quelconque, mais sa propre existence, comme si elle était un livre à déchiffrer. Une telle *lecture* du dessin méconnaît l'intention du peintre, soucieux d'exprimer la poésie de la banalité quotidienne, à une époque où la peinture dite « de genre » n'avait pas encore conquis ses lettres de noblesse, considérée comme un art mineur par rapport à la peinture d'histoire.

De même, Claudel interprète le moment représenté par Fragonard comme celui du suspens, tant pour la femme qui hésite entre le monde de la lecture et celui de la réalité, que pour « l'homme » qui a suspendu sa lecture. La majorité des spectateurs supposerait certainement les personnages immobiles, « absorbés³⁵ » par leur lecture ou par la rêverie qu'elle suscite, mais le spectateur Claudel impose à nouveau à

³⁴ Voir notamment cet extrait de Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 102 : « Il n'y a pas d'autre explication au livret que ce titre : la Veuve du maître de Chapelle; mais l'imagination a bien vite arrangé son petit roman devant le tableau de M. Cabanel et rêvé quelque scène analogue au chant du Calvaire dans la *Dalila* d'Octave Feuillet. Voici notre scénario, et nous ne pensons pas nous tromper de beaucoup. »

³⁵ L'absorbement des personnages peints dans la tâche qui les occupe constitue, selon Michael Fried, un impératif dans la conception esthétique du XVIII^e siècle, car ce dispositif est censé limiter la théâtralité de la représentation, en niant la présence du spectateur. (Michael Fried, *La Place du spectateur*, traduction Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.)

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

l'œuvre picturale un motif qui lui est cher. Selon Jacques Petit, par l'idée de suspens, l'écrivain suggère que l'enchantement suscité par le tableau est près de s'évanouir³⁶, même si la peinture ne donne pas à voir ce temps qui suit immédiatement le moment représenté.

Le texte de Claudel montre la légitimité de rapprocher le travail du spectateur de celui du lecteur tel que l'a défini Umberto Eco. Cependant, la similarité du principe de base souligne d'autant plus la perversion que lui impose l'écrivain. En effet, si le dessin de Fragonard suppose que son spectateur puisse s'interroger sur le sens de la scène, sur les liens qui unissent les deux personnages, sur la nature du livre lu... et tente ainsi de combler les blancs, les inférences échafaudées par le regardeur doivent toutefois trouver leur justification dans la réalité visible du tableau et non, comme c'est le cas ici, faire fi de l'œuvre picturale dès lors que celle-ci contredit l'imaginaire de ce spectateur.

Écriture et liberté

Une telle vampirisation du référent plastique, pour spectaculaire qu'elle soit, s'inscrit cependant dans une tendance à l'infidélité caractéristique de l'écrit sur l'art, encouragée par les différences entre littérature et peinture.

Ainsi, la distinction, classique depuis Lessing, entre un art de l'espace (la peinture) et un art du temps (la littérature) explique l'habitude répandue chez les écrivains d'art d'introduire de la temporalité dans la peinture par la narrativisation de la scène peinte : les auteurs inscrivent souvent la scène représentée dans la durée en imaginant les événements qui la précèdent et ceux qui la suivent. Cet ajustement forcé de la peinture au modèle proprement littéraire de la narration explique certainement l'adéquation de la théorie d'Umberto Eco pour décrire le travail du spectateur :

³⁶ Jacques Petit, *op. cit.*, p. 115.

le Lecteur Modèle décrit par le sémioticien est exclusivement un lecteur de textes narratifs. Claudel n'échappe pas à cette tendance. En indiquant que le lecteur « a cessé de lire », ou que « les lignes ont disparu », il se réfère implicitement à un avant de la scène. De même, l'idée de suspens, parce qu'elle suggère le basculement prochain, annonce une suite. Ainsi, le texte intègre des éléments qui n'appartiennent pas à la représentation picturale et sont le fruit de la seule imagination créatrice du spectateur-écrivain.

Par ailleurs, si le caractère inachevé, troué de blancs de ce dessin particulier de Fragonard – artiste qui avait en outre la réputation de ne peindre que des esquisses – facilite d'autant plus cet investissement imaginaire de l'écrivain, l'incertitude du sens est constitutive du pictural et appelle en quelque sorte l'interprétation du littéraire :

C'est ainsi que la réception, même présentée et représentée par ses signes dans la représentation picturale, se définit comme une structure potentielle de réalisation relativement indéterminée [...]. C'est ainsi que cette structure potentielle d'indétermination de la réception dans la représentation définirait, parce que potentielle, parce que indéterminée, le champ de productivité esthétique de la représentation picturale moderne³⁷.

À ces traits caractéristiques des écrits sur l'art, Claudel ajoute sa conception propre du genre, qui consiste pour lui à « écouter » la peinture, à se laisser emporter par elle³⁸, dans la

³⁷ Louis Marin, « Figures de la réception dans la représentation moderne de la peinture », *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 328. .

³⁸ Voir Paul Claudel, *L'œil écoute*, *op. cit.*, p. 174 : « Nous sommes introduits, j'allais dire nous sommes aspirés, à l'intérieur de la composition et la contemplation pour nous se transforme en attrait. Où sommes-nous? Nous aurions presque envie de vérifier à notre

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

quête de ses « sous-entendus ». Considérer que toute œuvre picturale recèle un sens profond invisible (mais audible à qui sait tendre l'oreille) revient à légitimer une interprétation des tableaux qui n'a plus de limite autre que l'imaginaire hautement subjectif de l'écrivain : « Claudel pratique, à la limite, une "lecture" essentiellement subjective, imaginative, inventive et prompte à imposer souverainement aux tableaux le sens que leur prête arbitrairement la rêverie du poète³⁹. »

L'interprétation claudélienne cherche (et trouve) dans les œuvres picturales des éléments invisibles, « sous-entendus », qui confortent toujours la compréhension du monde et de la peinture propre à l'écrivain. Le texte consacré à *La Lecture* est dès lors conçu comme exégèse, suivant le modèle de l'exégèse biblique abondamment pratiquée par l'auteur. Cette dernière s'appuie sur un principe : « Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses⁴⁰. » L'exégète doit donc dépasser le sens littéral du texte pour en chercher le sens figuré, se détacher de « l'ordre du fait » pour aborder « celui de la confiance⁴¹ », où Dieu « s'exprime [...] à mi-voix⁴² ». Dans le texte biblique, « [t]out est symbole ou parabole.

talon la courroie de cette chaussure magique, pareille à celle qu'au sien assujettit Hermès, conducteur des âmes, en un geste où les artistes hollandais se sont plu si souvent à surprendre les patineurs. Poursuivons! et puisque nous y sommes invités d'une manière si courtoise, obéissons à cette main qui s'insinue dans la nôtre et qui nous engage à venir avec elle ».

³⁹ Michel Lioure, « Claudel et la critique d'art », Jacques Petit [éd.], *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ Paul Claudel, « Religion et poésie », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 58.

⁴¹ Paul Claudel, « Du sens figuré de l'écriture », *Introduction au « Livre de Ruth »*. *Texte intégral de l'Ouvrage de l'Abbé Tardif de Moidrey*, Paris, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1938, p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

Tout est figure⁴³ ». Les mêmes préceptes guident l'exégèse picturale : le visible, équivalent pictural du sens littéral, n'a de fonction qu'à guider le poète vers le « sous-entendu », sens profond et figuré de l'œuvre.

Se pose alors la question de la légitimité d'une telle *lecture* des œuvres d'art⁴⁴. Si l'on admet, avec Bertrand Gervais, que toute « interprétation se présente comme une mise en relation, survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à partir de certaines règles⁴⁵ », on comprend immédiatement que le geste exégétique claudélien pêche par son défaut de règles précises. « Prêter l'oreille au sous-entendu » du dessin autorise l'écrivain à se convaincre que ses propres motifs de prédilection se trouvent cachés sous la réalité visible de l'œuvre et qu'ils sont la clé de la représentation picturale. C'est pourquoi il leur réserve cette place prépondérante dans l'ekphrasis.

Aux yeux des historiens d'art, la légitimité d'une telle démarche avoisine, bien entendu, le néant. Bien plus, les écrits sur l'art de Claudel ne revêtent même pas l'intérêt accordé aux *Salons* d'un Diderot, par exemple. On reconnaît en effet à certains auteurs, bien que non-spécialistes de l'art, une contribution significative à l'histoire de la vie artistique, car ils documentent la réception des œuvres picturales par le public

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ Voir Michel Lioure, *op. cit.*, p. 32 : « Si le lecteur apprécie la finesse et la profondeur d'une analyse exceptionnellement sensible aux formes et aux suggestions de la peinture, il ne saurait toujours partager ni surtout justifier des interprétations téméraires, hasardeuses et parfois aberrantes, inspirées par un impressionnisme et un prosélytisme abusifs, où l'on sent trop la main de l'auteur ». Significativement, des critiques similaires ont été adressées à l'exégèse biblique de Claudel. Voir André Espiau de la Maëstre, *Paul Claudel bibliste et ses prophètes. Annales littéraires de l'Université de Besançon* 468, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 55-67.

⁴⁵ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 1998, p. 93.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

de leur époque. L'écriture de Claudel est au contraire purement idiosyncrasique : son texte sur *La Lecture* de Fragonard ne renseigne nullement sur la fortune du peintre dans la France des années 40.

Insignifiante, voire aberrante pour les historiens d'art, l'ekphrasis claudélienne est considérée avec plus de bienveillance par les littéraires. En effet, la puissance poétique⁴⁶ et évocatrice du texte consacré à *La Lecture* inscrit ce dernier dans la tradition de l'écrit sur l'art, dont Baudelaire a fixé la règle d'airain :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer n'a ni haine ni amour et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament, mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie⁴⁷.

Ainsi compris, l'écrit sur l'art n'a pas vocation à décrire méticuleusement et objectivement le dessin dont il traite, ni à l'expliquer avec force références savantes. Selon Baudelaire, ce genre littéraire se définit au contraire comme « écriture de “non-spécialistes”, en relation donc avec une posture déterminée par la conscience d'un rôle différent [...]. L'écrit sur l'art *engage* alors l'auteur d'une manière particulière,

⁴⁶ Claudel n'établit d'ailleurs pas de frontière étanche entre prose et poésie. Voir Jacques Petit et Charles Galpérine, « Introduction », Paul Claudel, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. XXII : « “La poésie”, écrit [Claudel] à Darius Milhaud, “naît de la prose, et la prose du silence et du grommèlement intérieur.” »

⁴⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 877.

c'est-à-dire en tant que créateur mais dans un domaine qui n'est pas le sien⁴⁸ ». Alors qu'une pure description de l'œuvre d'art subordonnerait de fait le texte à l'image, l'ekphrasis claudélienne, en minimisant le descriptif au profit d'une exégèse poétique⁴⁹, crée un véritable analogue littéraire au dessin : à l'œuvre picturale qui l'interpelle, Claudel répond par une œuvre littéraire qui puisse rivaliser de qualité avec elle⁵⁰. Paradoxe : c'est dans la fidélité et le respect pour l'excellence du dessin que l'écrivain trouve la légitimité même de son émancipation.

L'écrivain au miroir

Nous avons indiqué que Claudel clôt son texte en suggérant que le dessin de Fragonard pourrait être une illustration de son travail d'« écoute » exégétique de l'œuvre d'art. De cette façon, il

met en abyme dans ses commentaires picturaux son expérience de contemplation, dans toutes ses composantes, « externes » [...], mais aussi internes, perceptives et intellectuelles : la peinture comme représentation allégorique du « personnel »

⁴⁸ Dominique Vaugeois, « Noms de genre : le nom. De l'usage des "écrits sur l'art" », *Figures de l'art 9. L'écrit sur l'art : un genre littéraire?*, Pau, Presses Universitaires de Pau, mai 2005, p. 21. Vaugeois souligne.

⁴⁹ Voir Michel Lioure, *op. cit.*, p. 22 : « La description, dans son esprit, n'est pas destinée à suppléer la vision, mais à illustrer la réflexion ».

⁵⁰ L'édition illustrée, préparée par l'écrivain, montre que Claudel ne craint nullement de provoquer sous les yeux du lecteur la rencontre du tableau source avec son propre texte. Cette édition ne reproduit pas *La Lecture*, mais d'autres œuvres aussi infidèlement traitées y figurent. La méthode claudélienne de recherche du « sous-entendu » du tableau ne saurait être plus clairement exposée. Voir Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*
de nos facultés (imagination, volonté, mémoire)
ou de « la pensée en plein travail »⁵¹.

Ainsi, en écrivant que « la sonorité d'une phrase non prononcée emplit toute la scène », Claudel accorde une place décisive à l'(in)audible de la scène picturale et relie clairement le dessin à sa démarche de spectateur. L'auteur poursuit avec l'énigmatique phrase : « Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est impossible de prêter l'oreille », ce qui confirme la primauté de l'ouïe, tout en amorçant la sortie du spectateur hors du tableau. Cette sortie débouche sur l'écriture du texte que nous lisons, elle-même signifiée par la date qui scelle l'ekphrasis.

Aidé par la similarité entre lecture et *spectature*, Claudel voit donc dans ce tableau un reflet de son rôle de spectateur. Cette perspective éclaire d'un jour nouveau certains éléments du texte. Par exemple, le personnage de dos qui « a cessé de lire » et son statut trouble, entre lecteur et auteur, rappellent évidemment la position du spectateur Claudel, qui cesse de contempler le dessin au moment où il passe de spectateur à écrivain. Le clivage instauré entre « l'écouteuse » et le lecteur-auteur vu de dos illustre également ce passage de l'écoute du dessin à l'écriture.

Cette interprétation, une fois encore, s'éloigne de la réalité picturale observable. L'ekphrasis n'est plus, à présent, une transposition d'art, même infidèle : elle est le récit autobiographique de l'investissement imaginaire d'un spectateur-écrivain confronté à une œuvre qui l'interpelle :

la référence à l'objet pictural s'efface au profit
d'une référence interne à l'expérience de
contemplation, le discours critique donne moins
à voir la peinture que l'espace intérieur, « l'âme »

⁵¹ Emmanuelle Kaës, *op. cit.*, p. 22.

NAUSICAA DEWEZ

du contemplateur qui trouve dans les tableaux
« l'image concrète de ses opérations »⁵².

Le dessin devient, en quelque sorte, « livre de la propre existence » d'un Claudel occupé ici à une lecture déviante que Gervais qualifie de « prise-sur⁵³ » : expérience inverse de celle de Don Quichotte, lequel conforme totalement sa vie au monde fictionnel de ses lectures, la prise-sur consiste au contraire en une surinterprétation du texte, pour le modeler à l'image de la vie du lecteur. La question de la légitimité de l'exégèse claudélienne est une nouvelle fois posée.

Le dessin dont Claudel traite n'est plus, finalement, celui de Fragonard, ni même celui de Jules de Goncourt. Peut-être même n'est-il plus dessin du tout. Claudel crée, dans son texte, une scène nouvelle, saturée de son propre imaginaire. Celui-ci a certes été mis en branle par la contemplation de la gravure de Goncourt, mais le texte perd rapidement le contact avec son référent. C'est à ce prix que ce dernier peut s'ériger en œuvre littéraire, de dignité égale à celle du dessin dont il s'inspire, et que du spectateur peut émerger la figure de l'Auteur.

En indiquant qu'il prête l'oreille au sous-entendu du tableau, Claudel fournit à son lecteur une clé de décryptage de son texte. Les éditions illustrées de *L'œil écoute* précisent elles aussi, par la confrontation possible de certains textes aux œuvres picturales, la nature de la démarche claudélienne. Cependant, alors que le recueil invite le lecteur à pratiquer le même type de travail de spectateur que l'écrivain et révèle ainsi des ambitions pédagogiques, le fossé entre textes et œuvres sources, la teneur éminemment personnelle de l'interprétation et son impressionnante force littéraire amenuisent le rôle de modèles des écrits claudéliens. Ils ne disent finalement pas tant comment voir que quoi voir dans la peinture. Dès lors, compte seulement ce que Claudel « entend » sous le tableau.

⁵² *Ibid.*, p. 420.

⁵³ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 85.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

Quant au lecteur, il est moins appelé à devenir un spectateur prêtant l'oreille qu'à demeurer le lecteur de Claudel, prié d'adhérer à son interprétation des œuvres picturales.

David Martens
Université catholique de Louvain et
Université de Cergy-Pontoise

Blaise Cendrars. Photographies d'un pseudonyme

Pour Charles Grivel

Les images d'auteurs sont sans doute aussi anciennes que l'écriture elle-même. Mais au sein d'une civilisation dite « de l'image », elles ont pris une importance sans précédent, qui a transformé l'imaginaire des écrivains en même temps que le fonctionnement du champ littéraire. De bonne ou de mauvaise grâce, nombre d'hommes de lettres se sont prêtés (et parfois pris) au jeu d'une représentation iconographique qui est devenue partie prenante de la constitution de l'identité auctoriale, du XIX^e siècle à nos jours. À la faveur de possibilités de reproductibilité sans précédent, la photographie n'a pas peu contribué à ce bouleversement et, de nos jours, il semble devenu presque impossible aux écrivains de se voir appréhendés indépendamment de cette donne médiatique, à tel point que, comme ne manquent pas de le souligner Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, une posture de refus comme celle de Maurice Blanchot fait sens sur cet horizon¹.

Comme l'a souligné Charles Grivel, le paradigme photographique constitue une métaphore privilégiée par Blaise Cendrars pour rendre compte de son écriture². Rien de

¹ Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 33.

² Voir Charles Grivel, « Blaise Cendrars éléphant photographe », David Martens, « Blaise Cendrars. Photographies d'un pseudonyme », 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. 157-177.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

bien surprenant, dès lors, à ce que le poète de *Kodak*³ fasse partie des écrivains qui ont fait bon ménage avec l'objectif des photographes, parmi lesquels Robert Doisneau⁴, avec qui Cendrars a collaboré pour réaliser *La Banlieue de Paris*. Tant de portraits de l'auteur de *L'Or* ont été réalisés que son ami Henry Miller a pu noter que Cendrars « a sans doute été photographié plus que n'importe quel autre écrivain moderne⁵ ». Par ailleurs, la correspondance de l'écrivain témoigne de l'attention qu'il porte à ses photographies : il les fait volontiers figurer dans ses livres, en adresse à certains de ses amis, et donne son avis sur le choix de celles qui vont être publiées dans les premiers livres qui lui sont consacrés⁶.

Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes, Claude Leroy et Albena Vassileva [éd.], *R.I.T.M., Cahiers du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 26, « Études et Travaux sur Cendrars » n° 4, Université de Paris X, 2002, p. 99-114.

³ Près de trente ans après sa parution, l'écrivain révèle que les poèmes de cette plaquette ont été composés à partir de phrases puisées, pour la plupart, dans un roman de Gustave Le Rouge (*Le Mystérieux Docteur Cornélius*). De plus, dans un appendice à la réédition du recueil dans ses *Poésies complètes*, Cendrars parle au sujet de ces poèmes de « photographies verbales » (*L'Homme foudroyé*, suivi de *Le Sans-Nom*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 5, 2002, p. 383). Sur ce recueil et son étonnante composition, voir Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge, le gourou secret de Blaise Cendrars », *Europe*, n° 566, 1976, p. 71-93 et Daniel Grojnowski, « Poésie et photographie. *Kodak* de Blaise Cendrars », *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2003, p. 45-66.

⁴ L'ensemble des photographies de Blaise Cendrars par Robert Doisneau a été récemment publié dans l'album *Doisneau rencontre Cendrars* (Paris, Buchet-Chastel, 2006).

⁵ Henry Miller, *Les Livres de ma vie. Autobiographie*, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 82.

⁶ Voir, notamment, Blaise Cendrars - Jacques-Henry Lèvesque,

DAVID MARTENS

Nul doute que ce corpus iconographique, abondamment diffusé, notamment dans les livres de Cendrars lui-même, ait eu un impact sur la réception de l'œuvre, en contribuant par la bande à l'entreprise d'élaboration identitaire de son auteur. Comme l'écrit Alexandre Castant dans le seul article critique consacré aux photographies de l'écrivain par Doisneau, « [c]es portraits [...] interrogent d'abord son œuvre, mais aussi l'écriture dans sa relation à l'image, à la photographie et à une esthétique du portrait lui-même. Ils participent également de la légende de Cendrars⁷ ». En conséquence, il convient de les analyser comme des constructions signifiantes, au même titre (ou presque) que n'importe quel texte du corpus littéraire. Plus précisément, en ce que ces photographies font signe vers l'œuvre et, tout particulièrement, vers celui qui la signe, il importe de les étudier dans leurs relations avec un ensemble unifié par une signature dont le caractère pseudonymique configure certains des principaux enjeux de l'œuvre et, partant, de cette iconographie.

Au cours de cette réflexion – qui comportera un premier temps essentiellement théorique –, il s'agira de commencer par souligner le pouvoir d'attestation du portrait, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de photographie. Dans un second temps, nous mettrons en relief les effets de lecture ambigus de la signature pseudonymique dans ce qu'elle induit des rapports à la réalité et à la fiction. Le questionnement portera ensuite sur la façon dont se donnent à lire et à voir – ces deux opérations vont ici de pair – les photographies d'un écrivain pseudonyme comme Cendrars, ainsi que sur les modalités de leur dialogue avec son œuvre, notamment à travers un élément récurrent de ce corpus d'images, la

« *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance 1924-1959*, éditée par Monique Chefdor, *Oeuvres Complètes*, t. 9, Paris, Denoël, 1991, p. 213-214 et p. 396.

⁷Alexandre Castant, « Légendes : portraits de Cendrars, photographies de Doisneau », dans *Blaise Cendrars 5, portraits de l'artiste*, Claude Leroy [éd.], Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 2003, p. 183.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

sempiternelle cigarette de l'écrivain, qui peut être conçue comme une signature iconographique touchant le cœur de l'entreprise littéraire.

Le crédit de la photographie

Au cours des dernières décennies, le concept d'auteur a fait l'objet d'une investigation critique qui en a profondément transformé l'appréhension. Compris par Michel Foucault comme une « fonction », il a été défini comme un trait d'écriture à part entière (partie *intégrée au* texte et non seulement *intégrante de* celui-ci), ce qui a contribué à battre en brèche sa prédominance en tant que garant du sens, au point où Roland Barthes a pu polémiquement proclamer sa mort. Mais comme le soulignent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, loin de conduire à une véritable disparition, ce remaniement du concept d'auteur a eu pour effet sa spectralisation, et le hâtif constat de décès barthésien s'est soldé par le relatif désaveu d'une « revenance » fantomatique⁸. Tout se passe comme s'il paraissait impossible, dans les cultures occidentales modernes du moins, de concevoir un texte sans auteur, de faire jusqu'au bout l'économie et/ou le deuil de cette figure. Selon Ferrari et Nancy, l'acte de lecture conduit en effet à la production d'une *image* d'auteur, qui peut pourtant demeurer invisible.

La lecture [...] déchaîne [...] une pluralité d'images dont la plupart sont involontaires, mais pas seulement. Souvent, les yeux se détachent du texte et « imaginent », ils se font des images des mots, ils transcrivent le texte en images. [...] Du sein de cette constellation, une image ultime finit presque toujours par se présenter. C'est celle qui, même lorsqu'elle n'apparaît pas, informe les

⁸ Notamment grâce à des notions telles que « l'auteur implicite » (l'*implied author* de Wayne C. Booth) ou « l'auteur modèle » (l'*autore modello* d'Umberto Eco) – voir Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 20.

DAVID MARTENS

autres d'elle-même. C'est l'image de l'auteur, la plus spectrale, [...] insaisissable. Cette image est à la base d'une *Ur-ikonographie* sur le fond de laquelle toutes les icono-graphies s'appuient. Elle ne se concrétise pas toujours en une icône tangible; souvent, au contraire, elle demeure suspendue dans une invisibilité insaisissable, aveugle, et pourtant consistante⁹.

Si une représentation invisible de l'auteur informe toutes celles qui sont produites à la lecture de ses textes, qu'en est-il lorsque cette image évanescence, spectrale, sans visage et sans traits parce qu'issue de l'écriture, se croise avec une (série de) représentation(s) « tangible(s) » de l'écrivain (qu'il s'agisse de peintures, de dessins, de photographies, voire de sculptures)? Selon Ferrari et Nancy, « [l]'image de l'auteur [...] est la relation par laquelle un texte renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible ». Dès lors, si « un auteur se dissout dans la consistance an-iconique de l'écriture [, l]e *medium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie¹⁰ ». Selon cette idée, tout portrait d'un auteur tend à donner corps au corps fantomatique du signataire, en le faisant venir à la visibilité secrétée par le texte. Le portrait constitue ainsi l'un des moyens les plus efficaces pour accréditer une forme d'existence extratextuelle – en l'occurrence par l'image – du signataire d'un texte.

En raison du caractère analogique de la représentation photographique, son émergence a représenté un décuplement de cette puissance d'attestation. Selon les analyses bien connues de Roland Barthes, la photographie apparaît en effet comme un médium éminemment transparent, qui s'efface au profit de la chose représentée. « Quoi qu'elle donne à voir [...], une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

voit¹¹ », mais « le référent [qui y] adhère¹² ». Cela explique pourquoi, « dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation¹³ ». Et l'auteur de *La Chambre claire* de poursuivre en indiquant que « le [...] "référent photographique" [n'est] pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie¹⁴ ». Ainsi, si « [l]a peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue [...], dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe, de réalité et de passé¹⁵ ». Enfin, conclusion logique de l'argumentation barthésienne, « d'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation ». Cela permet de comprendre que, comme le formule Jean-Marie Schaeffer, « l'image photographique [...] fonctionne comme signe d'existence¹⁶ ». En d'autres termes, elle est marquée par un coefficient d'accréditation d'existence de son référent particulièrement poussé, qui affecte notamment la figure fantomatique de l'auteur qui se dégage de l'écriture, en réduisant son caractère spectral¹⁷.

¹¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 18.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 139. Jacques Derrida relativise quelque peu cette « présence » censée découler de la photographie, en soulignant notamment qu'« on n'a pas attendu [...] les machines » pour connaître cette expérience, mais que celle-ci est le fait de toute *tekhne*. Il indique néanmoins que les médias de l'image ont approché plus près que jamais auparavant ce fantasme métaphysique de sa « réalisation », en lui « donn[ant] un essor tellement plus puissant qu'on en reste encore stupéfait » (Jacques Derrida et Bernard

DAVID MARTENS

Spectrographie de la pseudonymie

Pour comprendre l'impact de la photographie sur une figure d'auteur pseudonyme, il convient préalablement de s'interroger sur la spécificité d'un tel dispositif de signature. Le plus souvent, le pseudonyme est considéré comme un « faux » nom, par lequel se fait appeler une personne qui en possède par ailleurs un autre, tenu pour « vrai ». Dans le contexte littéraire, comme l'écrit Gérard Genette, « [l]e pseudonyme d'écrivain, tel qu'il figure généralement au paratexte, n'est accompagné d'aucune mention [...] et le lecteur le reçoit, toujours en principe, comme un nom d'auteur ». Or, « l'*effet-pseudonyme* [...] suppose connu du lecteur le fait pseudonymique¹⁸ ». En effet, pour qu'un nom soit lu comme un pseudonyme, son statut ne doit être pas être dissimulé. Le pseudonyme ne sert pas seulement à masquer, mais aussi à configurer une stratégie particulière d'inscription dans le champ littéraire, qui implique l'indication que *deux* signatures sont en jeu, dont l'une est (plus ou moins) en retrait.

Fondé sur la coïncidence entre les noms du personnage, du narrateur et de l'auteur, ce dernier étant considéré comme la « seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte¹⁹ », le « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune se conçoit comme une réduction du hiatus entre l'univers textuel et celui auquel appartient le lecteur. D'après le théoricien, le pseudonyme n'altère en rien l'« espace autobiographique »; pour autant qu'il soit connu comme tel, il se distingue d'un « nom de personnage fictif²⁰ » et se lit donc comme n'importe

Stiegler, *Échographies – de la télévision*. Entretiens filmés, Paris, Galilée – I.N.A., coll. « Débats », 1996, p. 119).

¹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 52-53.

¹⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 23.

²⁰ *Ibid*, p. 24.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

quel autre nom d'auteur. Selon cette conception – la plus courante –, le pseudonyme est un faux nom destiné à *masquer* un autre nom, tenu pour « authentique », celui de l'auteur « réel ». Sa structure est essentiellement de remplacement : le pseudonyme occupe la place du nom « véritable », auquel il est finalement toujours rapporté. Il se borne ainsi à marquer une différence entre l'identité civile et celle qui se trouve mise en jeu dans la République des Lettres, espace séparé de la société au sens large, mais non fictif pour autant.

Les définitions du pseudonyme ne manquent cependant pas de le rapporter à la dimension du mensonger et/ou du fictif, significativement écartée par Philippe Lejeune. Le fonctionnement de ce type de signatures s'appuie en effet sur la toile de fond d'un *comme si*, autrement dit sur une structure de fiction ou de facticité qui, le plus souvent, est mise au compte du dispositif²¹, mais aussi, parfois, du signataire²². C'est dire qu'une lecture concurrente de la pseudonymie paraît possible, qui rapprocherait ce type de signature de la pratique appelée « supposition d'auteur²³ ». Cette autre interprétation consiste à considérer que, par le recours au pseudonyme, loin de

²¹ L'étymologie en fait un « faux nom », Gérard Genette le qualifie de « nom fictif » (*op. cit.*, p. 50), Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de « fausse signature » (« Les pseudonymes : “paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables” ou “mensonge qui ne fait de mal à personne” ? », *Voix et images. Littérature québécoise*, n° 88, « Le pseudonyme au Québec », automne 2004, p. 9), Pierre Hébert à nouveau de « signature fictive » (« L'homme derrière une vitre. Pseudonymie et transgression chez Eugène Seers/Louis Dantin », *ibid.*, p. 81) et Gérard Leclerc de « nom imaginaire » (*Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998, p. 121).

²² Marie-Pier Luneau parle d'« auteurs fictifs » et de « personnalité auctoriale factice » (« L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec des origines à 1979 », *Voix et images. Littérature québécoise*, n° 88, *op. cit.*, p. 28).

²³ Ce rapprochement est effectué par Gérard Genette, qui maintient toutefois la distinction (*op. cit.*, p. 51).

DAVID MARTENS

s'attribuer simplement un « second nom », l'auteur empirique crée un *personnage* d'auteur, nécessairement fictif. Selon cette perspective, l'univers des œuvres « autobiographiques » de cet écrivain de papier serait à situer, au même titre que celui d'un roman, à un premier degré de fictionnalité par rapport au monde du lecteur empirique – ces textes ne pourraient se voir conférer un statut autobiographique qu'au sein de l'univers fictionnel –, tandis que les œuvres tenues pour fictionnelles par rapport à ce premier niveau diégétique devraient être affectées d'une fictionnalité au second degré.

La coexistence de ces deux interprétations de la pseudonymie ouvre un champ de lectures possibles, balisé par deux pôles antagonistes, par rapport auxquels les écrivains mettent en œuvre des pratiques diverses et singulières : s'il *peut* fonctionner comme n'importe quel « vrai » nom d'auteur, le pseudonyme peut *aussi* se lire comme la signature d'un personnage fictif, qui ne coïncide pas avec son auteur, bien qu'il occupe dans le système textuel la place qui devrait être dévolue à ce dernier. De cette manière, l'univers diégétique ouvert par la part fictionnelle du pseudonyme coïncide avec le monde du lecteur, censément extradiégétique, et auquel appartiennent les ouvrages signés du nom de plume. La signature pseudonyme ouvre ainsi un espace semi-fictif (ou semi-autobiographique) qui convie simultanément à deux types de lectures à première vue contradictoires : l'une où le monde du lecteur est identifié à celui du texte, l'autre où ces deux univers sont distingués. Par cet indécidable, le pseudonyme fait vaciller la consistance ontologique de la figure auctoriale en l'inscrivant dans un entre-deux fantomatique qui met du même coup en cause le lecteur en transgressant l'intégrité de son univers.

Le statut problématique de l'ontologie induite par le pseudonyme invite à rapprocher ce dernier de cette figure de l'entre-deux qu'est le fantôme. En tant que mort-vivant, celui-ci oscille entre deux mondes, censément tenus pour étanches, dont il brouille les frontières. Cette ambivalence

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

explique que les phénomènes d'apparitions s'appréhendent doublement, dans une expérience de doute qui présente une analogie avec celle induite par la pseudonymie²⁴. Le « pacte » – que l'on pourrait qualifier de « pseudotobiographique²⁵ » – induit par la signature pseudonyme, ce que Marie-Pier Luneau appelle, à la suite de Gérard Genette, « l'effet-pseudonyme²⁶ », peut en conséquence s'appréhender en termes de « spectrographie », autrement dit comme une *écriture du spectre*, selon le double génitif de cette formule. Ainsi, si l'auteur apparaît comme une figure fantomatique, si son image s'abstrait à la lecture du texte sur un mode spectral, cette dimension est encore accrue en ce qui concerne le pseudonyme.

Le pseudonyme photo-graphié

Pour être identifié, un référent doit pouvoir être nommé. Ainsi, les photographies d'un écrivain se greffent-elles au corpus de textes qu'il signe – et à sa personne – par le biais de son nom, que celui-ci soit repris sous le cliché reproduit, dans son contexte immédiat, ou encore qu'il apparaisse sur la couverture de l'ouvrage qui publie ces photographies. Mais qu'en est-il lorsque le nom de l'écrivain représenté est un pseudonyme? Si, comme nous venons de le montrer, un pseudonyme peut se lire selon un éventail de lectures possibles

²⁴ Devant une apparition de type spectral, le ou les témoins s'interrogent souvent sur le bien-fondé de leur foi en ce qu'ils pensent avoir vu. La littérature fantastique foisonne d'exemples de ce type : le doute du personnage y rejoint fréquemment celui du lecteur, qu'il contribue à configurer (voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976).

²⁵ En clin d'œil au livre de Jacques Derrida intitulé *Otobiographie. Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984).

²⁶ Marie-Pier Luneau, « L'effet-pseudonyme », *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, Josée Vincent et Nathalie Watteyne [éd.], Sherbrooke, Nota bene, 2002, p. 13-23.

DAVID MARTENS

oscillant du strictement fictif au purement référentiel, il y a lieu de s'interroger sur les enjeux et conséquences d'une telle rencontre, qui met en jeu les pouvoirs de l'image à façonner la réalité en influant sur la manière dont une signature se donne à appréhender. Comment le statut problématique du pseudonyme configure-t-il le regard porté sur les photographies d'un auteur comme Cendrars, autrement dit sur l'écrivain lui-même? Et, réciproquement, comment ces photographies contribuent-elles à la façon dont l'auteur donne à lire sa signature à travers ses textes?

Sous le signe d'un pseudonyme, les photographies d'un écrivain se trouvent marquées par une double indication contradictoire, qui désigne le clivage de leur pouvoir référentiel et les marque du sceau de l'indécidable. Si, selon Roland Barthes, dans la photographie, une pipe est toujours bien une pipe, en revanche, les photographies d'un écrivain pseudonyme comme Blaise Cendrars donnent à lire et à voir un « ceci est Blaise Cendrars » conjointement et simultanément à un « ceci n'est pas Blaise Cendrars », sous entendu « mais quelqu'un – Frédéric Louis Sauser – qui en assume le rôle et prête corps à cet écrivain fictif » : dans le premier cas, l'individu représenté est perçu comme effectivement réel, dans le second, le référent se trouve contaminé par le vacillement ontologique induit par la part fictive de ce dispositif de signature. L'apposition de son pseudonyme à ses portraits inscrit le corps de Cendrars au sein de l'espace d'entre-deux ouvert par la pseudonymie. La logique spectrographique de la pseudonymie dilue ainsi le pouvoir d'accréditation d'existence des photographies de l'écrivain en y instillant le germe du doute.

Certes, il convient de poser une différence entre les photographies d'un acteur et celles de ce même acteur dans l'un des rôles qu'il a endossés. Cette distinction est relativement courante et, somme toute, assez banale. Mais cette différence peut passer presque entièrement à la trappe en ce qui concerne un pseudonyme, puisque le faux nom

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

tend à éclipser celui de son créateur. Dans ce contexte, il importe de souligner que si une signature pseudonyme place le lecteur devant un indécidable, la photographie décerne à son référent « un certificat de présence », pour reprendre une formule barthésienne²⁷. Cela explique que, comme le souligne Susan Sontag, « dans le vaste catalogue de l'identification administrative, nombre de documents importants ne seront valables que pour autant qu'ils sont authentifiés par la photo d'identité de la personne qu'ils concernent²⁸ ». Ainsi, si la photographie voit son pouvoir d'authentification ébranlé au contact du pseudonyme, elle tend corollairement, en rendant visible le corps du signataire, à réduire la part fictive (ou spectrale) inhérente au pseudonyme.

Dans l'œuvre cendrarsienne, la pseudonymie est articulée de façon à ce que le nom d'état civil ne soit pas une seule fois mentionné et laisse donc le champ libre au nom de plume. L'auteur accrédite d'autant mieux son existence factuelle qu'il signe nombre d'œuvres inscrites dans des genres essentiellement référentiels (reportages, mémoires, entretiens). Et si l'écrivain glose abondamment le symbolisme de la braise et de la cendre auquel il rapporte un nom qu'il confie, dans *Au cœur du monde*, avoir « inventé de toutes pièces²⁹ », il ne stipule jamais explicitement, dans ce contexte, le statut de cette signature, qualifiée de « pseudonyme » à deux reprises seulement, tardivement, et dans des textes « mineurs³⁰ ».

²⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 135.

²⁸ Susan Sontag, *La photographie*, traduit de l'américain par Gérard-Henri Durand et Guy Durand, Paris, Seuil, coll. « Fiction et C^{ie} », 1979, p. 33.

²⁹ Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, avec 41 poèmes inédits, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 1, 2001, p. 132.

³⁰ Dans un bref article, « Pauvres Rastignacs », repris ultérieurement dans *Trop c'est trop*, ainsi qu'à l'occasion d'une enquête littéraire, reprise dans *Dites-nous monsieur Blaise Cendrars... Réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957*, recueillies, annotées et préfacées par Hugues Richard, Lausanne, Rencontre, 1969, p. 105.

DAVID MARTENS

Les photographies ne spécifient jamais la nature du nom de l'auteur. Photographié dans la salle où se tient le procès relatif à l'affaire Galmot, à propos duquel il publie un feuilleton dont il tirera son roman *Rhum*, ou encore sur le pont du paquebot Normandie – à la première traversée duquel il a consacré un reportage – le corps représenté est rapporté au nom Blaise Cendrars. L'auteur se voit ainsi donné à lire comme appartenant au même univers que ses lecteurs, lesquels pourraient assister au même procès que lui et effectuer le même voyage. Comme le remarque Jérôme Meizoz à propos de « la photographie officielle de Cendrars réalisée par Robert Doisneau en 1948, année de parution de *Bourlinguer* », les photographies de l'auteur de *L'Homme foudroyé* rompent avec la représentation traditionnelle de l'écrivain :

[C]ette photographie, si on la compare avec des clichés classiques d'écrivains de l'époque, renonce aux poncifs de la représentation de l'auteur [...] : réalisée en plein air à Saint-Segond, elle montre Cendrars la chemise grande ouverte sur sa poitrine, le mégot à la bouche, le visage marqué et buriné. Prise dans le *dehors* du monde, censée figurer l'immersion physique de l'aventurier Cendrars dans la vie réelle, elle évacue soigneusement toute allusion à une posture de lettré de cabinet³¹.

Le pouvoir d'accréditation de la signature pseudonymique inhérent à la photographie se révèle particulièrement mis à profit chez Blaise Cendrars. À l'occasion d'un voyage au Brésil, l'écrivain se confectionne une carte d'identité factice, pourvue d'une indispensable photographie³² (Figure 1).

³¹ Jérôme Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Blaise Cendrars », *Poétique*, n° 147, septembre 2006, p. 312.

³² Ce document est reproduit dans Jean Buhler, « “Je ne vous mets en garde que contre l'état civil” », *Continent Cendrars*, n° 4, 1989, p. 57.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

Cette intrusion du pseudonyme au sein des documents d'identité n'est pas sans lendemains. De nombreux documents de ce type, conservés dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses de Berne, font coexister les deux noms : à côté de celui de Frédéric Sauser figurent en effet fréquemment des mentions du type « dit Blaise Cendrars », de la main de l'écrivain et, dans certains cas, seul le nom de plume est repris³³. Cette transformation du statut du pseudonyme à travers des documents d'identité d'apparence authentique et accompagnés de photographies, a fini par atteindre l'œuvre elle-même puisqu'en 1957, le Club français du Livre publie une réédition de *Bourlinguer* illustrée par la reproduction d'un passeport muni d'une photographie et « authentifié » par un tampon de la « direction de police³⁴ » (Figure 2).

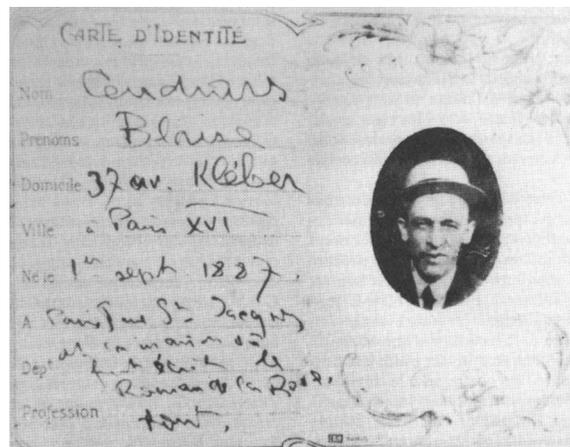


Figure 1 - Bibliothèque Nationale Suisse (Berne), Archives Littéraires Suisses, Fonds Blaise Cendrars (© Archives Miriam Cendrars)

³³ Voir, par exemple, la déclaration de propriété de l'écrivain relative à son Alfa Roméo, reproduite dans le livre d'Anne-Marie Jaton, *Blaise Cendrars* (Genève, Slatkine, coll. « Unicorne », 1991, p. 103).

³⁴ Ce document est reproduit dans Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, suivi de *Vol à voile*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 9, 2003, p. 500.

DAVID MARTENS

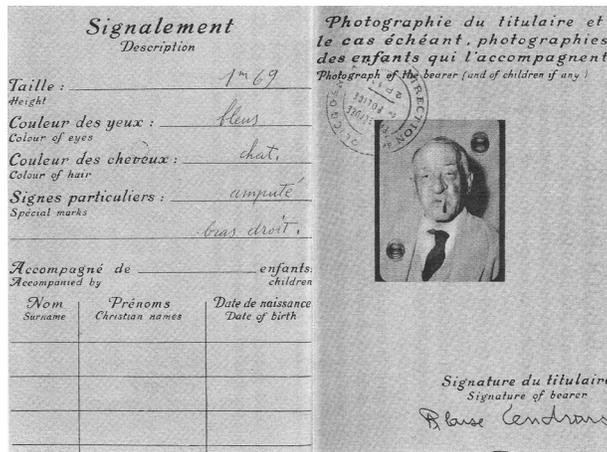


Figure 2 - Bibliothèque Nationale Suisse (Berne), Archives Littéraires Suisses, Fonds Blaise Cendrars (© Archives Miriam Cendrars)

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, « la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner³⁵ ». En l'occurrence, se substituant à l'appareil d'État – l'état civil – Cendrars s'épingle ainsi, de sa seule autorité, dans l'espace des signes qui configurent ce qu'il est *convenu* de tenir pour *la réalité*. Tout se passe comme si à travers la rencontre de sa signature et de ses photographies, l'écrivain s'était employé à gommer la part fictive inhérente au caractère pseudonymique de sa signature et, de cette manière, à accréditer l'existence d'un être dont la consistance ontologique n'était pas parfaitement assurée. En effet, pourquoi produire une fausse carte d'identité, quand bien même ce serait par simple esprit ludique, si l'existence de son propriétaire est parfaitement acquise? Conjointe à sa mise en scène au sein de l'œuvre, l'insertion du nom de plume sur ce type de document paraît indiquer que l'écrivain

³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 10.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

s'est pour une bonne part employé à ce que son pseudonyme *prenne*, autrement dit s'homogénéise avec son environnement et devienne (presque) son nom réel.

Certes, la meilleure manière de faire du pseudonyme un nom véritable aurait été de garder complètement secrète sa nature, mais le *processus* d'authentification dont il a fait l'objet n'aurait dès lors pas pu avoir lieu, car pour que le faux nom *devienne* vrai, pour que s'incarne ce personnage d'auteur baptisé Blaise Cendrars, la nature de ce nom devait être connue. Le *double-bind* auquel obéit ce dispositif médiatique de représentation, à l'interface du graphique et de l'iconique, se conforte symboliquement dans un élément de la mise en scène de son objet de représentation, l'écrivain photographié.

Une signature iconographique – la cigarette

Un motif récurrent des photographies de Cendrars surdétermine imaginativement le dispositif destiné à inscrire le pseudonyme à même le tissu de signes qui a pour nom la réalité. Cet élément, à première vue subalterne, a significativement marqué la plupart de ceux qui ont consacré quelques lignes à cet ensemble d'images de l'auteur. Comme en témoigne le journaliste René Caloz à propos de photographies de Cendrars prises à Saint-Segond en 1948, la presque totalité de ces portraits représentent l'écrivain muni d'une cigarette :

En feuilletant ces photos [...], un fait m'a frappé qui m'avait échappé jusqu'ici : une seule sur les seize photos, une seule d'où la cigarette est absente. Avez-vous jamais vu un Cendrars sans le sempiternel mégot charbonnant au coin de la bouche³⁶?

³⁶ René Caloz, « René Caloz se souvient », *Feuille de Routes*, hiver 1995-1996, n° 31-32, p. 52. Ce témoignage reprend un constat récurrent, que l'on retrouve chez Henry Miller par exemple – « un mégot lui brûle les doigts », « son éternel mégot vissé à la lèvre », « un mégot aux lèvres comme toujours » (*op. cit.*, p. 327-328).

DAVID MARTENS

Au sein de l'œuvre cendrarsienne, la cigarette n'est en rien un motif insignifiant. Dans *Vol à voile*, récit autobiographique publié en 1932, l'écrivain rapporte une scène de confrontation avec son père, qui peut s'interpréter comme un dévoilement de l'origine du pseudonyme et de son symbolisme igné. La cigarette joue à cette occasion un rôle crucial. Le fils fait durant plusieurs mois l'école buissonnière et accumule des dettes. Ce faisant, il suit les traces d'un père dont le récit souligne qu'il a mis à plusieurs reprises sa famille sur la paille. L'adolescent vient se confier à son géniteur, qui s'effondre à la nouvelle des frasques de son fils. Cette déchéance se traduit par la chute de cigarettes appartenant au père, que le jeune homme ramasse, pour en allumer une. En s'appropriant cet objet et en incorporant sa fumée, Cendrars prend symboliquement la relève du père imaginaire auquel il s'identifie, et qui ne correspond manifestement pas à celui auquel il est venu faire ses aveux. À ce dernier, qui lui demande depuis quand il fume, le fils répond étrangement « depuis toujours³⁷ », comme Cendrars, à ne lire que son œuvre, se serait toujours appelé ainsi. À partir de cette scène fondatrice, l'œuvre se donne à lire comme une entreprise visant à incarner ce père imaginaire, à le réaliser, à travers un écrivain à la signature pseudonyme³⁸.

Certes, la cigarette a pu devenir – c'est le cas de le dire – un cliché étroitement associé à la représentation de certains écrivains (Sartre, Duras, etc.). Mais le caractère systématique de sa présence sur les photographies de Cendrars – et donc à même son corps, sa main et sa bouche tout particulièrement – invite à y voir plus qu'une simple cigarette. Par son caractère de prothèse indissociable du corps de l'écrivain, elle présente une analogie avec le mode de présence de la signature aux marges de ces photographies et sur les livres de l'auteur.

³⁷ Blaise Cendrars, *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*, *op. cit.*, p. 449.

³⁸ Nous avons mené une analyse plus détaillée de ce récit dans notre thèse : *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Myriam Watthee-Delmotte [éd.], Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), 2006.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

Davantage, en ce qui concerne l'auteur de *Bourlinguer*, tout à la fois braise et cendre, la cigarette fait écho aux deux termes à partir desquels Cendrars donne la clé de l'imaginaire igné de son nom de plume. Elle constitue une forme de « signature illisible du fumeur³⁹ », un monogramme en énigme de l'écrivain. Elle peut ainsi se lire comme un redoublement symbolique du nom, de la signature (et, par là, de l'« être ») de l'auteur photographié. La cigarette donne ainsi à appréhender le corps de Cendrars comme « allégorie de l'écriture⁴⁰ ». De cette manière, elle redouble la nature intrinsèquement spectrographique de la photographie tel que le décrit Roland Barthes, car elle métonymise, ou met en abyme, le caractère de « morceau de l'autre » que le cliché sur lequel elle apparaît constitue déjà par rapport au corps représenté.

Bien qu'il ne soit plus là (présent, vivant, réel, etc.), son *avoir-été-là* faisant présentement partie de la structure référentielle ou intentionnelle de mon rapport au photogramme, le retour du référent a bien la forme de la hantise. C'est un « retour du mort » dont l'arrivée spectrale dans l'espace même du photogramme ressemble bien à celle d'une émission ou d'une émanation. Déjà une sorte de métonymie hallucinante : c'est quelque chose, un morceau venu de l'autre (du référent) qui se trouve en moi, devant moi mais aussi en moi comme morceau de moi⁴¹.

Le redoublement de la signature, inscrite au bord du cliché, mais également figurée en son sein par la cigarette, témoigne d'une insistance significative : tout se passe comme s'il s'agissait d'assurer davantage la consistance ontologique

³⁹ Cristina de Peretti et Paco Vidarte, « La cendre et autres restes », *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Michel Lisse [éd.], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 303.

⁴⁰ Alexandre Castant, *op. cit.*, p. 192.

⁴¹ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 82-83.

DAVID MARTENS

de l'être photographié, d'inscrire sa signature à même le monde. En cela, la cigarette paraît un signe particulièrement approprié : d'une part, elle participe d'une désinvolture qui, contrevenant à la logique de la pause figée, procure une impression de prise sur le vif, qui accentue l'effet de vie de ces clichés – en d'autres termes, la cigarette apparaît comme un point de neutralisation de l'entreprise herméneutique, comme le suggère la célèbre phrase de Freud selon laquelle parfois, un cigare n'est rien d'autre qu'un cigare; d'autre part, comme le suggère Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le néant*, fumer peut se concevoir comme une appropriation symbolique du monde :

[F]umer est une réaction appropriative destructrice. Le tabac est un symbole de l'être « approprié », puisqu'il est détruit sur le rythme de mon souffle par une manière de « destruction continuée », qu'il passe en moi et que son changement en moi-même se manifeste symboliquement par la transformation du solide consommé en fumée. [...] [L]a réaction d'appropriation destructrice du tabac valait symboliquement pour une destruction appropriative du monde entier. À travers le tabac [...], c'[est] le monde entier qui brûl[e], qui se fum[e], qui se résorb[e] en vapeur pour rentrer en moi⁴².

Si la cigarette redouble le nom de l'auteur, dans la mesure où celle-ci peut valoir pour lui-même, lorsqu'il se (fait) représente(r) avec une cigarette, Cendrars mime la posture paradoxale et autophage de l'ouoboros. L'une des significations de ce symbole hermétique est livrée par la formule grecque *en to pan*, qui signifie « un le tout », ou « tout est dans un comme un est dans tout », selon un axiome hermétique célèbre que

⁴² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, p. 686.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

l'écrivain cite, sous différentes formes, d'*Aujourd'hui*⁴³, en 1931, à un poème tardif, publié en 1952, intitulé « Archives sonores⁴⁴ ». Le serpent autophage, symbole de l'unité de toutes choses, donne corps au principe de *réalisation* de soi qui sous-tend l'œuvre cendrarsienne, notamment à travers les photographies qui s'y accolent. L'ouroboros place en effet celui qui le contemple devant l'impossibilité de discerner le même et l'autre, l'intérieur de l'extérieur ou le commencement de la fin⁴⁵. Il constitue une figure du renouvellement perpétuel et, par là, du remplacement de l'un par l'autre. En cela, il présente une parenté structurelle avec la pseudonymie : tout comme le pseudonyme et ses photographies impliquent deux signatures, dans certaines représentations d'ouroboros, ce sont deux serpents qui sont figurés, l'un absorbant la queue de l'autre, qui fait de même avec le précédent.

Dans les portraits photographiques de Blaise Cendrars, c'est par l'intermédiaire de la cigarette que se nouent de la manière la plus serrée le textuel et l'iconique. Certes, ce motif ne peut se concevoir comme signature de l'auteur qu'en étant éclairée par ses gloses autour des braises et des cendres de son pseudonyme. En cela, la cigarette dépend de l'œuvre écrite. Mais elle demeure cependant un référent indépendant de cette dernière,

⁴³ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui* suivi de suivi de *Jéroboam et la Sirène*, *Sous le signe de François Villon*, Préface à *Bourlingueur des mers du sud*, *Paris par Balzac*, Préface à *Forêt Vierge*, *Le Brésil et Trop c'est trop*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui » t. 11, 2005, p. 133.

⁴⁴ Blaise Cendras, *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁵ Si ce symbole n'est pas particulièrement fréquent chez Cendrars, l'écrivain en a toutefois significativement dessiné plusieurs exemplaires sur une page de brouillon d'un récit empreint d'hermétisme intitulé *L'Eubage*, l'un d'eux autour du mot « fin » (pour un fac-similé de cette page manuscrite, voir Blaise Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, édition critique établie et commentée par Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars » n° 2, n° 1995, p. 127).

DAVID MARTENS

dont l'existence est attestée par le caractère analogique de la représentation photographique. En cela, elle apparaît comme complètement in-signifiante, ce qui masque efficacement son symbolisme. Les photographies de Blaise Cendrars ouvrent ainsi un espace où l'écriture touche à sa limite et s'abolit pour accomplir l'un des enjeux manifestes de l'entreprise littéraire. L'ouroboros *scelle* l'espace de la représentation, mais, aussi paradoxal que cela paraisse, en ouvrant le représenté à l'univers tenu pour « réel ». De cette manière, à travers la photographie et son pouvoir d'attestation, l'écriture, et la nécessaire part de fiction qu'elle comporte chez Cendrars, tendent à *se réaliser*, mais, nécessairement, sur le mode paradoxal de leur propre disparition, à l'instar de ces serpents qui, se nourrissant d'eux-mêmes, disparaissent sans fin en leur sein(g).

Enrique García
University of Massachusetts Amherst

**The Use of Haiti's Henri Christophe
in the Work of Derek Walcott,
Aimé Césaire, and Alejo Carpentier,
and his Visual Representation
in the Melodramatic Mexican
Comic Book *Fuego***

Henri Christophe was one of Haiti's most important nationalist and revolutionary figures in the 19th century. His life has been portrayed in different ways by acclaimed writers from the Caribbean such as Cuban Alejo Carpentier, Nobel Prize winner St. Lucian Derek Walcott, and Martinican Aimé Césaire. These acclaimed literary figures transformed this historical figure into the aestheticized protagonist of narratives that represented their own cultural and sociological ideas about the Caribbean. Carpentier used Christophe's decaying kingdom in the novel *Kingdom of this World*¹ [*El reino de este mundo*, 1949] to develop his literary and cultural concept of the Caribbean "marvelous real." Walcott used him in his plays, known as *The Haitian Trilogy*,² to create a Shakespearean tragic model that criticizes the excesses of

¹ Alejo Carpentier, *The Kingdom of this World* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989).

² Derek Walcott, *The Haitian Trilogy* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002).

Enrique García, « The Use of Haiti's Henri Christophe in the Work of Derek Walcott, Aimé Césaire, and Alejo Carpentier, and His Visual Representation in the Melodramatic Mexican Comic Book *Fuego* », 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. 179-191.

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

Afro-Caribbean nationalism, and Césaire wrote *The Tragedy of Henri Christophe*³ to reflect his own Marxist position that attributed Christophe's failure to the Haitian's 'Eurocentric' and 'bourgeois' attitudes. Scholars researching Caribbean culture and history are likely to have become familiar with at least one of these undoubtedly significant texts that are widely read in academic circles around the world. However, all three texts are examples of "high literature," and they may not be easily accessible to mass audiences.

When I was growing up in Puerto Rico, I never studied Haiti's history in school, and the only text that I encountered as a child about the island and Henri Christophe's nationalist adventures was a Mexican comic book called *Fuego: Majestad Negra*.⁴ This serial, published in Mexico in the late 1970s and reprinted later in the rest of Latin America, featured an epic story that extended over five hundred issues. The first 192 issues featured Henri Christophe's story; however, because of my unfamiliarity with Caribbean history, I was completely unaware of the fact that he was an historical figure, and thought he was just a fictional character in a historical adventure. The comic had a great following among Puerto Rican children because of its low price (25 cents) and the melodramatic narrative that resembled a Latin American soap opera.

I had forgotten about this relic from my childhood, but the serial was recently reprinted in Mexico, which meant that I had new access to its storyline, but this time coupled with a deeper understanding of the subject that allowed me to analyze the comic's visuals and text from a more complex cultural and historical perspective. With this article, I intend to reread the "high literature" portrayals of Henri Christophe mentioned earlier, and to reflect on the Mexican comic that is

³ Aimé Césaire, *The tragedy of King Christophe*, trans. Ralph Manheim (New York: Grove Press, 1970).

⁴ Guillermo de la Parra and Antonio Gutiérrez, *Fuego: Majestad Negra* (Mexico: Mundo Vid 2002-200), Vol. 1-148.

ENRIQUE GARCÍA

both courageous for tackling a Haitian topic and problematic for its classicist and racist elements in the visualization of the story. I provide examples that show how *Fuego*'s Mexican writer, Guillermo de la Parra, and his artist Antonio Gutiérrez' depiction of Christophe's life echoes the criticism against colonialism and slavery presented in Carpentier's, Walcott's, and Césaire's works. However, I also analyze the *Fuego* creators' use of culturally problematic artistic devices and imagery as the result of their necessity to conform to the standards of traditional Mexican and Latin American comic book storytelling. This does not mean that the accomplishments of the comic should be forgotten, as I believe it to be an important step in Latin American popular culture that, although targeting mass consumption, finally acknowledged in its limited ways the importance of Haiti in the American hemisphere.

Fuego as a Groundbreaking Mexican Comic Book

Guillermo de la Parra, the writer of *Fuego*, was married to Yolanda Vargas Dulché, one of the most famous Mexican comic book writers of all time. Their company, Mundo Vid, specialized in melodramas featuring long storylines, at times extending over 80 or 90 issues. De la Parra specialized in "masculine" plots such as the orientalist adventure *Rarotonga* and the gangster epic *Canalla*, while Vargas Dulché's stories targeted female audiences with *Gabriel y Gabriela*, *María Isabel*, and many others that appeared in the couple's popular anthology *Lgrimas y Risas*.

Their artist, Antonio Gutiérrez, is now a legend in Mexico. His narrative visual style mimics the scene construction of a soap opera, alternating between panoramic shots of the setting and close-ups of the characters' faces when emotion has to be emphasized. The faces and figures that he draws resemble the realistic models observed in educational art books, and avoid the distortions of more comedic cartoons. However, he enhances the artwork with expressionistic devices, such

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

as rain, shadows, and others to convey the emotions of his impeccably drawn figures. Gutiérrez' art is the one most often used in de la Parra's and Vargas Dulché's storylines.

Outside of their *Lgrimas y Risas* anthology, the two writers created other weekly comic books with exotic settings. Some of their orientalist attitudes are revealed in the series they set in Japan that feature no Mexican characters. De la Parra's *Samurai* takes place in the 19th century and follows the adventures of fictional British character John Barry in his quest to help Japanese society open to the West. Vargas Dulché in turn wrote the more contemporary story *El pecado de Oyuki* [*Oyuki's Sin*], which relies heavily on the stereotypes involving Japanese geishas. Both stories betray a markedly Eurocentric perspective, in which Caucasian British characters bring modernity to Japan through their romances with Japanese women that are prisoners of their society's outdated gender values, an attitude quite ironic, considering the targeted audience of conservative Mexican Catholics.

Fuego was another one of these series that took place in a land exotic to Mexican and many other Latin-American audiences. Haiti has been isolated from the other nation-states in the Americas since the beginning of its revolution against France. In addition, its Afro-Caribbean heritage has been continuously exoticized by European and other American citizens (including Caribbeans of European descent), who see their own religious syncretism as sexualized through their link to African icons. *Fuego's* narrative complies with the expectations of representing the island as a violent and sexual place that abounds in voodoo priests and zombies, and constructing its revolutionary history through the melodramatic storytelling that Mundo Vid was famous for.

Despite the shortcomings of the series outlined above, one has to be fair and recognize its magnificent achievement. Constructing a storyline that lasts 192 issues without

ENRIQUE GARCÍA

interruption is something that has not been achieved in any comic book in the United States, and certainly not when following a weekly schedule. De la Parra and Gutiérrez' graphic storytelling soars with imagination, beautiful visual conceptualizations, and engaging storytelling. Thus, their fictional portrayal of an historical character such as Henri Christophe was successful in terms of mass entertainment. But who was Henri Christophe and why is he important, even if many around the world would not recognize him? The answer will be provided in the following segment.

Henri Christophe and his Controversial Legacy

The reason Henri Christophe is an historical figure that attracts the attention of acclaimed writers is that his life has the tragic nature that is often used in the construction of characters in the Western literary canon. Christophe was an important general who fought alongside other great Afro-Haitian patriots, such as Toussaint L'Ouverture, and Jean Jacques Dessalines, for the abolition of slavery and later for Haiti's independence from France. Historians have limited information about Christophe's early life, but they believe that he had some white ancestry (and therefore consider him a mulatto), even though no direct evidence to support this claim has been uncovered. Most scholars agree on the fact that Christophe was a famous cook in the capital before becoming an acclaimed military officer. After playing a key role in the defeat of the French armies and the assassination of emperor Dessalines, he secured his kingdom on the northern side of the Haitian region of Saint-Domingue. Christophe proceeded to recreate his territory in the image of Europe, in a grandiose attempt at proving the potential of his Afro-Haitian monarchy to other elites around the world. However, this was achieved by exploiting his own citizens as labourers, which led to his suicide when rebel forces tried to lynch him.

In literature, Christophe's kingdom is constructed in different ways, critical, flattering, or tragic, depending on

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

the respective writer's views about the character's life. Alejo Carpentier sees Christophe's reign as tragic but also as symbolizing the perfect fusion of what the Cuban writer called "the marvelous real." Carpentier's theory about the Caribbean defined the culture of the region as surrealist in nature because of its juxtaposition of European, Native American, and African heritage. This is explored in his novel *The Kingdom of This World*, in which the narrative point of view shifts between characters such as slave Ti Noel, French woman Paulina Bonaparte (Napoleon's sister), and finally Henri Christophe himself, the perfect fusion of African and French culture. Carpentier's approach may nowadays be considered exoticizing in nature (one has to remember that he was a Caucasian Cuban of French descent), but the importance of his literary creation lies in how he used surrealist techniques to express the Caribbean's hybridity through the history of Haiti. In the prologue to his book, he explains:

I breathed in the atmosphere created by Henri Christophe, a monarch of incredible zeal, much more promising than all of the cruel kings invented by the Surrealists, who were very much affected by imaginary tyrannies without ever having suffered one. I found the marvelous real at every turn. Furthermore, I thought, the presence and vitality of this marvelous real was not the unique privilege of Haiti but the heritage of all of America, where we have not yet begun to establish an inventory of our cosmogonies.⁵

This mythical hybridity of Henri Christophe that represents the Americas' fusion of cultures is essential for his construction as a heroic figure in the comic book *Fuego*. For Christophe to be portrayed as a Latin-American hero that would appeal to the Mexican audience, his character had to be distanced from the negative connotations of a pure African or French heritage.

⁵ Alejo Carpentier, 87.

ENRIQUE GARCÍA

Class is also important in the story, which is why, instead of being depicted as simply another African slave that rose to power, Christophe is provided with royal blood. His fictional parents (of unknown background according to history books) are portrayed as monarchs of African and Arab origin. His mother, Zora, is depicted as the daughter of a sheik,⁶ which tells Hispanic audiences that this version of Christophe is not completely African. His father, Ubo, was allegedly an African king who kidnapped Christophe's Arab mother during a war. This fictional lost Arab and African royal origin makes Henri Christophe's story in the comic book more like a fairy tale in the style of Walt Disney, in which a prince's kingdom has vanished, and the protagonist suffers in his attempts to recover his royal heritage. This social construction makes Christophe part of an elite that is worthy of the throne, thus legitimizing his claims to authority in Haiti.

The art of *Fuego* fails to convey correctly Christophe's race because it uses the principles of old Mexican films in which gallant and beautiful Africans are portrayed by Caucasian actors in blackface makeup. In Antonio Gutierrez's drawings, the racial differences between the Caucasian characters and the Afro-Haitians defined as handsome often lie in the colour of the character's skin and hair. The facial features of the characters, however, are based on Caucasian models of beauty. One can see how Maria Luisa (Christophe's historical wife) is drawn as a beautiful woman, but this is achieved by making her look like a Caucasian woman painted with black tones.⁷

The creators of *Fuego* try very hard to achieve a fair portrayal of the different sides of the Haitian revolution. The reason they fail is because, contrary to Carpentier's portrayal of the island in *Kingdom of this World*, they are not comfortable in depicting the African side of Haiti in a positive manner, even if they do criticize the Caucasian colonizers. The French

⁶ Zora introduces herself as a Sheik's daughter in *Fuego* 1, 16.

⁷ This image is from *Fuego* 14, 28.

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

slave-owners' brutal reign is visualized through the merciless flogging of slaves and the use of random torture devices, such as the colonists' playing a deadly game of *boules* that murders their black servants in ghastly ways.⁸ The problem is that *Fuego's* creative team's approach functions in terms of a Mexican nationalist portrayal of the colonial power in Haiti, through which they criticize the French, but only as a malevolent European rival. As a consequence, the Afro-Haitians end up depicted as pitiable "noble savage" victims that are either inferior or violent animalistic beings.

The Mexican nationalist messages in the series are conceptualized in different ways. A French landowner's wife, for example, is depicted as a lower class hustler that goes to Haiti because she wants to escape murder charges in Paris.⁹ Her amoral behaviour in the "Old World" leads to her racist behaviour against Afro-Haitians, but also makes her cheat on her rich husband. This character reflects Hispanic stereotypes of French women who are often as sexually precocious and elitist in Latin America. In contrast, Henri Christophe's parents are portrayed as leading an idyllic life in Africa, which perfectly captures a "noble savage" construction, because these characters are not corrupted by modernity. African customs, however, are portrayed as "barbaric," and every time that African religious rites are performed in *Fuego*, the voodoo imagery involved is depicted as satanic throughout the entire comic book run.¹⁰

The religious syncretism exalted by Carpentier explains the convergence of African myths and Christianity in the series, but is nevertheless denounced as the source of corruption. Many of the images in *Fuego* feature Europeans descending

⁸ This lethal French game is shown in *Fuego* 40, 12.

⁹ This French femme fatale character's background is revealed in *Fuego* 5, 18.

¹⁰ Satanic visualization of voodoo rites can be found in the following issues: *Fuego* 5, 29, *Fuego* 5, 30, *Fuego* 11, 22.

ENRIQUE GARCÍA

into primitivism because of African influence. In *Kingdom of This World*, Carpentier wrote a similar scene depicting French women performing African rites, but in *Fuego* these have a perverse sexual connotation, as the Europeans are shown performing orgies that go against Catholic morals.¹¹

As mentioned above, Henri Christophe's story in *Fuego* contains certain fairy tale elements. It is also modeled on 19th century interracial melodramas written in Latin America, such as the novels *Sab*¹² and *El negro que tenía alma blanca (The Black Man Who Had a White Soul)*.¹³ This type of narrative features male characters of African descent whose love for white women leads them to suffering and ultimately, death. In the first page of the first issue of *Fuego*, the writer announces that this story takes place in Haiti, and that it is about Henri Christophe's love affairs. The fictional character of Lucía is introduced as the former owner of Christophe who rejects him on several occasions because she is disgusted by him. Her attitude changes, however, as soon as he gains power after Haiti's independence. Lucía becomes Christophe's lover and the rival of Maria Louise, his wife in the comic and in real life. This love triangle is used as a device to externalize Christophe's conflicting emotions between his African heritage and the French acceptance he wishes to embrace.

When writers such as Carpentier and Césaire wrote their respective Christophe narratives, they wanted to move away from 19th century interracial melodramas. Two particular references criticize this type of narrative that influenced *Fuego*. In *Kingdom of This World*, Carpentier mentions the fact that Paulina Bonaparte had not met any Africans before arriving in Haiti, and her only exposure to them was through interracial

¹¹ These orgies can be seen in *Fuego* 119, 32.

¹² Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, 5th ed. (Madrid: Cátedra, 2004).

¹³ Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* (Madrid: Castalia, 1998).

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

melodramas with titles such as *El negro que valía más que muchos blancos* (*The Black Man Who Was Worth More Than Many Whites*).¹⁴ Césaire in turn criticizes this type of narrative by including, in the fourth scene of Act Two of his *The Tragedy of Henri Christophe*, a discussion between members of the Afro-Haitian elite commenting on the latest hit on the Paris literary scene: a novel that follows the predicament of a young black girl in France, who dies of sorrow because the white French do not love her. *Fuego* is practically a descendant of one of these harlequin novels criticized by both Carpentier and Césaire.

The Controversies Regarding the Portrayal
of the Haitian Triumvirate: Toussaint,
Dessalines, and Christophe

In addition to the construction of Christophe as an Afro-Haitian opposed to Caucasian French dominance, it is also important to analyze the development of the character's relationship with other Afro-Haitians in the Mexican comic, and in particular his interactions with his political counterparts Toussaint and Dessalines. Toussaint, a French-educated slave, became one of the leaders of the Haitian revolution, and he has always been constructed as a positive figure in European circles because of his affinity to French culture. His civilized behaviour is often contrasted with that of Boukman, a Jamaican voodoo priest that began one of the earliest violent slave revolts. In the comic book, he is represented as a positive paternal figure (the result of his "civilized" behaviour) whose death leads to the destruction of Haiti. Derek Walcott constructs a similarly sympathetic depiction of Toussaint in his plays, in which the character occasionally laments the excesses of the African slaves (represented by the antics of his general Jean-Jacques Dessalines and, to a lesser extent, of Henri Christophe) by mourning the slaughter of the French landowners and their families.

¹⁴ Carpentier, 77-78.

ENRIQUE GARCÍA

In *Fuego*, writer de la Parra portrays Toussaint as an upper-class Afro-Haitian who despises the excessive violence used against the French colonizers whose culture he admires. In contrast, Boukman represents pure savage African violence that scares “civilized” Afro-Haitians such as Toussaint himself and the rest of the French colonists. The Jamaican voodoo priest’s extravagant behaviour will later be emulated by the other leader of the Haitian revolution and Christophe’s brother in arms, Dessalines, which is why the latter’s historical excesses are consistently interpreted in many racist texts as African in nature. Both Walcott and de la Parra see Toussaint’s exile to France as crucial to the collapse of the Haitian nation, because it left the land with leaders who embodied Africanness and were culturally removed from “civilized” values.

Toussaint, Dessalines, and Christophe are visually represented in *Fuego* in a manner that prompts the reader to interpret the characters in terms of racial imagery. At the triumvirate’s first meeting, for example, Dessalines is portrayed as a man completely out of control: he is drawn as physically unflattering and bestial because of his pure African nature.¹⁵ In contrast, Toussaint stands between Christophe and Dessalines as the one bringing peace to the nation. Once Toussaint is imprisoned and exiled, Christophe is a better leader than Dessalines, because he follows Toussaint’s civilizing vision.¹⁶

After Dessalines is appointed emperor, *Fuego* visualizes his decaying rule by attributing him with obscene sexuality, a direct consequence of his African heritage.¹⁷ His behaviour reflects on his nation as the Afro-Haitians begin to rape the women of French descent. One particular image in the Mexican comic

¹⁵ The differences in racial features are evident in the drawings that appear in *Fuego* 20, 6.

¹⁶ Toussaint’s spiritual guidance of Christophe is visualized in the image that appears in *Fuego* 17, 32.

¹⁷ Images of the orgies that allegedly took place in Dessalines’ palace appear in *Fuego* 132, 13.

THE USE OF HAITI'S HENRI CHRISTOPHE
IN THE WORK OF DEREK WALCOTT

contains an overtly racist statement, as the narrator claims that Dessalines begins to acquire monkey features as he indulges in his orgies.¹⁸ In order to fulfill its melodramatic purposes, the comic portrays him as a courageous man, however, he is unable to overcome the limitations of his race, which of course is a paternalistic and racist depiction. In contrast, Henry Christophe has the potential to be civilized because of his mixed heritage, which gives him the advantage as a ruler.

The current reprint of *Fuego* ends with Henri Christophe becoming king in issue 148, which was shocking to me because, if the story ends at that point, it is nothing more than a fairy tale. I was ready to accept this conclusion, but further research on the Internet and Mexican chat boards brought to my attention the fact that the collapse of Christophe's kingdom was indeed presented in the original run of the comic. It is unclear why the reprints end at an earlier volume, but this editorial choice certainly avoided the re-publication of the most controversial part of Christophe's story. Corneille Brelle, the Catholic priest responsible for Christophe's European corruption, and an antagonist in the works of Césaire and Walcott, had already been introduced, and it would have been interesting to see how polemic his role would have been in a Mexican narrative. Unfortunately, only random pages of the end of Christophe's original *Fuego* storyline, posted on Internet discussion boards, show the suicide of Christophe.¹⁹

The reason I wanted to read this part of the story, but will be unable to do so unless the company reprints it, is that *Fuego* constructs Christophe as a superior king based on bourgeois capitalist values of rationality and the ability to create civilization as long as it follows an elite *criollo*

¹⁸ In the following drawing from *Fuego* 139, 17, Dessalines is described as having simian features.

¹⁹ This drawing from *Fuego* 192, 1, was posted in a Mexican comic book message board as evidence that the original run of *Fuego* portrayed the decadence of Christophe's kingdom.

ENRIQUE GARCÍA

ideology, whereby European culture should be reproduced in the Americas as long as it is by local kings and bourgeoisie, and not by European colonizers per se. Since in the Marxist view of the story as written by Aimé Césaire, the reason for Christophe's fall is the character's obsession with capitalist values of marriage, worker exploitation and production, it would have been interesting to contrast these reasons with the ones provided in the other two texts. I would have liked to see if the Mexican version concurs with Derek Walcott, and blames the Africanness of the character, or if it used Césaire's Marxist approach, in which European colonialism and capitalism cause the character's (and as a consequence, Haiti's) destruction.

The goal of this paper was to explore how a controversial historical figure such as Henri Christophe can be visually portrayed by a comic book that relies on the conventions of mainstream commercial narratives, and differs from the high literature of prestigious writers such as Carpentier, Walcott, and Césaire, who have their own aesthetic devices and manipulations. I highlighted the most important aspects of both approaches, which may be enjoyed by different audiences as the interests of academic and popular readers do not always intersect. At the beginning, I mentioned that as a child I did not know that Christophe was an historical figure. I was surprised to see in the Mexican comic book chat rooms that many Mexican users were also ignorant of this fact, and saw Christophe as a fictional character. In addition, they were completely ignorant of Carpentier, Walcott, and Césaire's fictionalization of Christophe's story. This led me to question the split between popular culture and academic texts, as historical characters and events are often constructed in the popular imaginary through a variety of mediums that are not often studied in academic settings.

N. C. Christopher Couch
University of Massachusetts Amherst

The Brandywine School and Comic Art

The only distinctly American art is to be found in the art of illustration.

Howard Pyle

William Randolph Hearst surrounded himself with visual art. Whether in his lavish personal life, where his residences were filled with paintings and tapestries from his buying trips to Europe, or in his journalistic life, where he followed the lead of Joseph Pulitzer and filled his newspapers with drawings, cartoons and illustrations, or later, in his romantic life, where he placed his mistress Marion Davies in elaborate costume drama films that displayed her personal beauty while burying her very real acting talent, Hearst reveled in, understood the power of, and manipulated art and imagery throughout his life and his careers. Perhaps ironically, the pictures that he patronized that were ultimately the most important and most influential were those that would, by most observers, be accorded the lowest social status. His art collection is today all but forgotten, and the motion pictures he produced are unknown to all but scholars of the history of film. However, the illustrations for his newspaper's journalistic pages played an immediate political and historical role and continue to be reproduced. And the comic strips for the Sunday funnies that appeared in his own newspapers were also widely syndicated to many others across the United States and around the world through his King Features Syndicate. Many of them continue to be reprinted in books and deeply influence the growing fields of comic art and graphic novels.

N. C. Christopher Couch, « The Brandywine School and Comic Art », 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. 193-217.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Hearst was well aware of the power of the journalistic images he placed in his newspapers. In 1897, he sent the artist Frederick Remington to Cuba to accompany the reporters that he had assigned to cover what were said to be the revolutionary activities of Cuban insurgents who were fighting against the Spanish imperial government. In a story that is probably apocryphal, but indicative of the power of images, Remington was reported to have informed Hearst by telegram that there was no military activity in opposition to the Spanish government or its soldiers. In Hearst's supposed reply, also by telegram, he instructed the artist to depict the subjects he had been sent to find, whether or not they existed: "You furnish the pictures, and I'll furnish the war."¹ Remington's drawings were in fact satirized by one of Hearst's own cartoonists. Several months before the war began, in a comic strip series called *The Huckleberry Volunteers*, Richard F. Outcault showed a group of children establishing a volunteer military group and going off to fight in Cuba; the group included Outcault's own famous cartoon character, the Yellow Kid. In one of their first military engagements, they ride as cavalry on wooden carousel horses. One of the horses wears a tag that reads By F. Remington.²

Whether or not the story of Hearst and Remington is apocryphal, its imbrication in the literature of Yellow Journalism and the development of ideals of objectivity in American journalism, and the satire of Remington's work by one of the most famous cartoonists of the day, helps establish the rarely-linked but significant and revealing connections between journalistic illustration, American art and magazine and book illustration, and cartoons and comics strips which, like

¹ David Nasaw, *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*, (New York: Houghton Mifflin, 2000), 127; Peggy and Harold Samuels, *Frederic Remington, a Biography* (Garden City: Doubleday & Company, 1982), 248-249.

² Bill Blackbeard, "The Yellow Kid, The Yellow Decade," in Richard F. Outcault, *The Yellow Kid* (Northampton: Kitchen Sink Press, 1995), 123.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

illustrations, were indispensable components of newspapers, magazines and books.

The Brandywine School of Illustration

The turn of the twentieth century is often referred to as the Golden Age of American Illustration.³ Increasingly sophisticated printing technology, a larger and better educated population, and the growth of cities and industry led to economic and social conditions that supported an ever-increasing variety of illustrated magazines as well as the publication of a wide variety of illustrated books. Among the best-known publishers were the Harper and Brothers Company, publisher of the magazines *Harper's Monthly* and *Harper's Weekly*, as well as a wide variety of books by American and European authors, and Scribner's publishers, which also published an eponymous monthly magazine and books of fiction and nonfiction, in close competition with *Harper's*. The most widely-circulated illustrated magazine not associated with a book publisher was *Frank Leslie's Illustrated Weekly*, which covered American and international news, as well as cultural and social topics and events.

With rare exceptions, like Remington, the artists who drew illustrations for the news and features of the newspapers and the weekly magazines focused on news like *Frank Leslie's* (which at times identified itself as a weekly illustrated newspaper) were anonymous journeymen. However, the monthly magazines featured artists who were encouraged to draw in distinctive, individual styles and whose names were prominently displayed on their works. Among the artists who achieved fame in the magazines were Winslow Homer, Edward Austin Abbey, Arthur B. Frost, Charles Stanley Reinhart, and many others.

³ Lucien L. Agosta, *Howard Pyle* (Boston: Twayne Publishers, 1987), 23.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

In the late 1870s, a new artist joined the ranks of the *Harper's* regulars. Howard Pyle was an artist from Wilmington, Delaware, who had studied in Philadelphia before moving to New York to pursue his artistic career. Although Pyle launched his career and began to develop his mature style in New York City, after returning to Delaware he became an influential teacher and an artist whose work influenced other illustrators. He created studio space at his home, and offered intensive instruction in the techniques and ideals of illustration that he had perfected for his own work to small groups of highly select students. Pyle also taught a number of summer school sessions in an old grist mill in Chadds Ford, Pennsylvania, on the Brandywine River.⁴ Pyle's students became some of the most famous illustrators in America, including Jessie Wilcox Smith, Frank Schoonover, Maxfield Parrish, Harvey Dunn and many others.⁵ The most famous and successful of them was N. C. Wyeth, whose Scribner's illustrated classics series have been continuously in print since their original publication, and who launched a dynasty of American artists, including Andrew and Jamie Wyeth.⁶ The close association of Pyle and the Wyeths with the Brandywine River Valley eventually led to the group of artists of which they were the most prominent being named the Brandywine School.⁷

Today, Pyle is best known as a children's book author and illustrator. Pyle brought to life in romantic text and extensive illustrations the stories of *Robin Hood* (1883) and *King Arthur* (1903-1910) and helped revive interest in folk tales through his illustrated collections of traditional tales and his own new

⁴ Agosta, 7-20; Douglas Allen and Douglas Allen, Jr. *N. C. Wyeth: The Collected Paintings, Illustrations and Murals* (New York: Crown 1972), 19-26.

⁵ Agosta, 20-21.

⁶ Allen and Allen, 79-118.

⁷ Robert McLanathan, *The Brandywine Heritage*, Brandywine River Museum with the New York Graphics Society, 1971, 8.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

stories in the folk tale idiom. During his lifetime, however, Pyle was equally well known for his illustrations for works of nonfiction, and also for historically-based fiction. These works appeared primarily in magazines, especially *Harper's*, but in other prominent magazines as well. *Harper's*, *Scribner's*, the *Atlantic*, *Century Magazine* and others published both fiction and nonfiction by the most prominent authors and journalists of the day. From Mark Twain to Theodore Roosevelt, they featured new fiction and historical and journalistic articles on a variety of topics.

Pyle began his career doing many different kinds of illustrations, and also was quickly able to move to the best children's magazine of the day, *St. Nicholas*, edited by Mary Mapes Dodge. But once he became an established artist, he began to specialize in certain types of illustrations. In his illustrations for nonfiction and historical fiction, he quickly followed his own passions, concentrating on the American Colonial Period, the American Revolution, and Caribbean pirates. Pyle devoted himself to research on these topics, investigating settings and landscape, weaponry and costumes, down to the smallest detail, and collecting costumes and props for reference and for use in posing models or creating reference photographs.⁸

In addition to illustrating historical fiction and nonfiction articles by other writers, Pyle soon began writing as well. Although his masterworks remain his books on Robin Hood, King Arthur, and other chivalric romances like *Otto of the Silver Hand*, he quickly became an author of nonfiction and historical fiction for magazines like *Harper's*. His articles and stories dealt primarily with Colonial New England and the topic that perhaps fascinated him most, pirates. Pyle's pirate articles were collected in his *Howard Pyle's Book of Pirates*.⁹

⁸ Elizabeth Nesbitt, *Howard Pyle* (London: The Bodley Head, 1966), 59-60.

⁹ Howard Pyle, *Howard Pyle's Book of Pirates* (New York: Harper

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Thus Pyle's early career, both as a writer and as an illustrator, soon came to be dominated by nonfiction and historical fiction dealing with the periods and interests that he found most congenial. As an historical illustrator, Pyle found himself in demand by some of the finest writers of the time. He illustrated for Woodrow Wilson, for his book *George Washington*, and for many *Harper's* articles, for legal historian H. L. Carson, critic and historian Brander Matthews, and others. His obsession for research, detail and veracity informed both his writing and his illustrations. Although the high point of his career were his books on Robin Hood and King Arthur, usually considered legendary subjects, he applied the same standards of research to both his texts and illustrations in his works on these topics.¹⁰ His concern with accuracy—and with credibility—became a hallmark of his work, and of those artists whom he taught, the Brandywine School.

Pyle's most famous disciple was Newell Convers Wyeth. N. C. Wyeth began to study with Pyle in 1902, and shortly thereafter was successfully selling illustrations, including cover paintings, to many of the same magazines in which Pyle published. His first cover appeared on the *Saturday Evening Post* in 1903. Pyle then persuaded the *Post* and *Scribner's* to finance a trip to the American Southwest by Wyeth. From September to December 1904, Wyeth took the first of what would be many trips west during his career, traveling with cowboys and visiting trading posts serving the Navajo and Pueblo nations, sketching and drawing. Like Pyle, he quickly turned to nonfiction writing, turning his experiences into several articles. In 1907, shortly after getting married, Wyeth moved to Chadds Ford, Pennsylvania, in the Brandywine River Valley. This move ultimately secured the appellation Brandywine School for Pyle and his followers, particularly the Wyeth family.¹¹

Brothers, 1921).

¹⁰ Nesbitt, 61-63; Agosta, 135-140.

¹¹ Allen and Allen, 33-71.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

Wyeth's long career included work not only in magazine illustration for *Harper's*, *Scribner's*, *The Saturday Evening Post*, *Metropolitan* and many other magazines, but also extensive work in advertising and the painting of a variety of public murals, including a series on the history of New England for the Metropolitan Life Insurance Company, completed by his son Andrew after his death (1939-1945). His best-known work was a series of illustrated books called the *Scribner's Classics*, done for the publisher of that name, which included a variety of classics of adventure and historical fiction. The series included Robert Louis Stevenson's *The Black Arrow*, *Kidnapped*, and perhaps the most famous of all his illustrated books, *Treasure Island*. Other publishers engaged Wyeth for similar books; of these, the most famous is a version of *Robin Hood* by Paul Creswick.¹² The Brandywine River Museum in Chadds Ford, Pennsylvania, is dedicated to the work of the Wyeths and Howard Pyle, and the museum complex includes N. C. Wyeth's home and studio as well a gallery.¹³

Illustrated News Magazines and Newspapers

Howard Pyle and N. C. Wyeth worked for the most important illustrated magazines of their day, *Harper's* (founded 1850), *Scribner's* (1887), *Century* (1881) and others. These magazines featured both fiction and nonfiction, and were extensively illustrated. *Harper's* had offered journalistic and pictorial coverage of the American Civil War (1861-1865); among the journalistic artists who had covered the conflict for the magazine was Winslow Homer.¹⁴

¹² Allen and Allen, 79-121, 157-172.

¹³ Lisa Wurster, "Speaking of Art: Envisioning Wyeth: The Youngest Member of Dynasty Sheds Light on America's First Family of Art," *The Artist's Magazine*, June 2007, 24(5): 60-63.

¹⁴ Andrea G. Pearson, "Frank Leslie's *Illustrated Newspaper* and *Harper's Weekly*: Innovation and Imitation in Nineteenth-Century American Pictorial Reporting," *Journal of Popular Culture*, 1990, 23(4): 88-103.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

By the 1890s, the number of magazines published in the United States began an exponential increase that would continue through the 1930s. This golden age of American magazine publishing would bring an almost unbelievable diversity of types and titles. The number of general interest magazines increased as more publishers entered the field, including *Hearst's* and *Cosmopolitan* from Hearst, *McClure's*, *Munsey's* and others. The humour magazines *Life*, *Puck* and *Judge*, which would provide the models for the newspaper Sunday comics sections, published cartoons and humorous stories. National, regional, local and special interest magazines of all sorts appeared in ever-increasing variety, and all of them included more and more illustrations.¹⁵ Writing in 1891, an illustrator for the *New York World* estimated that “there are 5000 illustrated periodicals in this country... the artists at work in this field certainly exceed 1000 in number and supply on an average 10,000 drawings a week.”¹⁶

Engraved illustrations began to appear in newspapers in the mid-1880s. Joseph Pulitzer's *New York World*, which he purchased in 1883, led the way in the popularization of illustrated newspapers. Although at first the drawings were simpler than those that appeared in the weekly and monthly magazines—the speed of the presses and vastly larger print runs of a daily newspaper presented technical difficulties in creating the engravings—by the 1890s the quality of the illustrations was vastly improved. In 1895, William Randolph Hearst bought the *New York Journal*, and began a fierce competition with Pulitzer for greater circulation. The artists of the news pages

¹⁵ Michael Brown, “The Popular Art of American Magazine Illustration 1995-1917,” *Journalism History*, 1998, 24(3): 95-103; Neil Harris, *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 337-348.

¹⁶ Joshua Brown, *Beyond the Lines: Pictorial Reporting, Everyday Life, and the Crisis of Gilded Age America* (Berkeley: University of California Press, 2002), 237.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

of the illustrated newspapers were anonymous, just as those who had worked for the weeklies had been. The veracity of the news illustrations was secured by the accompanying stories, often bylined by the journalists of the newspaper.¹⁷

At the very end of the nineteenth century, newspapers began to include photographs as well. The technological hurdles of reproducing photographs fell more slowly for newspapers than for magazines, because of the high speed of the presses and the immense press runs, the same problems that plagued engraved illustrations. By the 1910s, photographs had almost completely replaced illustrations in newspapers, except of course in the comics sections.¹⁸

Adventure Comic Strips

After World War I, American newspapers continued to cover international events more thoroughly than they had before the war, and Americans were less parochial and more aware of their international economic and military power. A popular song of the time asked “How Ya Gonna Keep ’Em Down on the Farm after They’ve Seen Pore?” and, while the ditty referred primarily to migration from the countryside to the city, it also points to the increased interest in and awareness of world affairs by the American public. The military and economic strength of the European colonial powers was greatly reduced by the damages and losses of the war. American business flourished during the war, and overseas investment increased greatly afterwards.¹⁹ Eventually, this change in American journalism was reflected in the comics pages as a new genre joined the

¹⁷ Brown, 23.

¹⁸ Brown, 239-243; Kevin G. Barnhurst and John Nerone, “Civic Picturing vs. Realist Photojournalism: The Regime of Illustrated News, 1856-1901,” *Design Issues*, 2000, 16(1): 74-76; Harris, 304-317.

¹⁹ Charles A. Beard and Mary R. Beard, *America in Midpassage* (New York: The Macmillan Company, 1939), 18-21.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

family, humorous animal and kid strips in the Sunday funnies – the adventure strip.

Adventure comic strips first appeared in American newspaper Sunday comic sections at the end of the 1920s. Their heroes were always white and male, and usually adults, although sometimes the lead character was a teenage boy. The strips were always set in romantic, exotic and dangerous locations like the heart of Africa or the pirate – and smuggler – infested coasts of Asia. Sometimes the exotic setting could be the distant past or a science-fictional future. The adventure strips were different from anything that had previously appeared in the comic sections of newspapers.

American comic strips are the descendants of humour magazine cartoons. The publisher Joseph Pulitzer, who had remade American newspapers after his purchase of the *New York World* in 1883 by simplifying journalistic language, emphasizing headlines and more sensationalistic stories and adding numerous illustrations, had also pioneered adding supplements to newspapers. In 1893, to celebrate the tenth anniversary of his purchase of the newspaper, he added the first Sunday magazine to the *World*. Like the *New York Times Sunday Magazine*, its direct descendant, the *World's* magazine included articles and features and was modeled on newsstand magazines like *Harper's Monthly* and *Scribner's*. The success of this Sunday magazine prompted Pulitzer's editors to follow with a second Sunday supplement, modeled after another type of newsstand magazine, a humour magazine of the sort exemplified by *Life*, *Puck* and *Judge*.²⁰ Within a short time, the popularity of one cartoon series, Richard F. Outcault's *The Yellow Kid*, made the section one of the most popular

²⁰ Blackbeard, 32-33; N. C. Christopher Couch, "The Yellow Kid and the Comics Page," in Robin Varnum, and Christina Gibbons (eds.), *The Language of Comics: Word and Image* (Jackson: University Press of Mississippi 2001), 60-74.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

features in the newspaper.²¹ After the success of the *Yellow Kid*, first in the *World* and then in Hearst's *New York Journal*, the Sunday humour supplement was soon entirely filled with comic strips featuring continuing characters. Until the advent of the adventure strips, most of these comics were humorous, filled with slapstick and character-based gags. Many of the most successful strips revolved around children or families, including Outcault's *Buster Brown*, Sidney Smith's *The Gumps* and George McManus's highly influential *Bringing Up Father* (*Maggie and Jiggs*).²²

Adventure strips moved the comics from the domestic sphere to a wider world. International adventure, science fiction, and strips about aviators and airplanes were the most popular genres. One of the first, and certainly among the most influential of the adventure strips, was *Tarzan* by Hal Foster, which premiered in 1929. Already popular in pulp magazines, books and movies, the strip quickly succeeded as well. Foster soon had to share artistic duties with Rex Maxon as the strip added a daily version. Premiering simultaneously was the first science fiction adventure strip, *Buck Rogers*. Again based on a story that had premiered in a pulp magazine, the strip was written by Phil Nowlan and drawn in a cartoony, Art Deco style by Dick Calkins. Later, the Sunday strips were drawn by the far more talented Russell Keaton, who subsequently created his own adventure strip, *Flyin' Jenny*, about a woman aviator.²³ The first adventure strip set in Asia was Milton

²¹ Jerry Robinson, *The Comics, An Illustrated History of Comic Strip Art* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1974), 11-13; Richard F. Outcault, *The Yellow Kid*, foreword by William Randolph Hearst III, introduction by Bill Blackbeard (Northampton: Kitchen Sink Press 1995).

²² Robinson, 25-108; George McManus, *Bringing Up Father: Starring Maggie and Jiggs*, introduction by Herb Galewitz (New York: Scribners 1974).

²³ Russell Keaton, *The Aviation Art of Russell Keaton*, (Northampton: Kitchen Sink Press 1995).

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Caniff's *Terry and the Pirates*, which premiered in 1934, as did the most successful science fiction strip of all, Alex Raymond's *Flash Gordon*. The distant past or the far future could serve equally well as the exotic setting for an adventure strip, as demonstrated by the success of medieval romance in Hal Foster's *Prince Valiant*, begun in 1937, or the primeval lost world of caveman *Alley Oop* by V. T. Hamlin, begun in 1933.²⁴

The Brandywine School and the Adventure Strips

Adventure comic strips were a novel form when they appeared in the comic sections of newspapers at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s. Their immediate success and acceptance by the public has obscured how novel they in fact were. Nothing like them had appeared before in comics. Some of the humorous strips that preceded them had featured extended narratives (called continuities), as when the Yellow Kid or Maggie and Jiggs (of George McManus's *Bringing Up Father*) traveled to Europe. Ongoing narratives appeared in some family strips, like *Gasoline Alley*, in which the family grew and the characters aged realistically. Adventure sequences had highlighted some of the family strips that filled the newspapers of the 1910s and 1920s, like the *Gumps*, in which a rich uncle would take Chester, Min and Andy on international trips. The child strip *Little Orphan Annie* regularly featured adventure and intrigue, and C. W. Kahles's *Hairbreadth Harry* satirized dime novels and film melodrama and serials. However, none of these strips were drawn in anything like the artistic styles that the adventure strips would adopt.²⁵

The comic sections of newspapers were the offspring of newsstand humour magazines, and for the first several

²⁴ Jim Steranko, *The Steranko History of Comics* (Reading: Supergraphics, 1970-1972) 1: 7-13; Robinson, 137-142.

²⁵ Robinson, 24-39, 68-77; Frank King, *Walt and Skeezix* (Montreal: Drawn & Quarterly 2005-2007), vol. 1-3.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

decades, the types and styles of strips that appeared in the sections paralleled or were descended from humour magazine cartoons. Mischievous kids, poor and slum kids, husbands and wives, families and animals were the predominant characters in the strips. The styles were cartoony as well. The exaggerated features of characters engaged in humorous and slapstick activities and situations is often referred to as the bigfoot style; Rudolph Dirks's *Katzenjammer Kids* or Bud Fisher's *Mutt and Jeff* are classic examples. Depth and recession were rarely emphasized: "Virtually all strips up to 1929 used an essentially 'flat' (i.e., two-dimensional) artistic style."²⁶ The colloquial names for the comics in newspapers – comic supplement, the comics, the Sunday funnies – were based on both substance and style of the comic strips of the first decades of newspaper comics, and these terms eventually gave birth to the English term for the entire medium of sequential art: the comics. Even the elegant and adventurous strip *Little Nemo* by Winsor McKay featured cartoony characters; McKay's work is universally regarded as among the best in comics, and an acknowledged influence on Maurice Sendak's work, but like a few other strips, such as Palmer Cox's *Brownies* or Walt McDougal's *Queer Visitors from the Land of Oz*, it is ultimately part of the world of children's magazine and book illustration.²⁷

Literary adventure fiction was the source of most of the plots and tropes, the heroes and villains, in the adventure strips when they began. Like the imperial romances that came to dominate English and American adventure books, from H. Rider Haggard and Rudyard Kipling to Edgar Rice Burroughs and Abraham Merritt, the adventure strips featured

²⁶ William H., Jr. Young, "The Serious Funnies: Adventure Comics During the Depression, 1929-1938," in Harry Russell Huebel (comp.), *Things in the Driver's Seat: Readings in Popular Culture* (Chicago: Rand McNally 1972), 81.

²⁷ Robinson, 24-39, 42-45.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

white, male heroes in exotic locations.²⁸ In fact, one of the first of the adventure strip was an adaptation of Burroughs's *Tarzan of the Apes*, a series of novels that had begun in the pulp magazines in 1912 and been successfully adapted to the cinema several times before appearing in the Sunday funnies. English imperial adventure novels found many readers and great popularity in the United States; Rider Haggard's works were printed and reprinted many times, and are still in print from American publishers. But American adventure writers soon became more popular, or at least more prolific, at home. Beginning at the turn of the century, American all-fiction magazines grew and flourished. Usually called pulps, because of the low quality of paper used to print them, the number of titles grew exponentially through the 1930s. *Argosy*, *All-Story*, *Adventure* and many others featured colourful, poster-like covers that attracted readers, and American authors laboured to fill their many pages. In 1926, the genre of science fiction in the pulps received an exclusive home when European émigré Hugo Gernsback founded *Amazing Stories*, the first all-science fiction pulp.²⁹ The pulps helped create properties that were adapted to the tastes of the readers who would consume the adventure strips, but their illustrations offered little inspiration for the artists who would create the adventure strips. The lively covers helped sell the issues, but the interior illustrations were limited in size and quality. The pulps were about words, page after page of densely-set type offering adventurous dreams to the readers, and not about pictures. These remained the domain of the finer newsstand magazines like *Harper's* and the illustrated books of adventure fiction that delighted the hearts and eyes of young and adult readers.

²⁸ Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire* (New York: Basic Books 1979).

²⁹ Frank Robinson and Lawrence Davidson, *Pulp Culture: The Art of Fiction Magazines* (Portland, OR: Collectors Press 1998).

N. C. CHRISTOPHER COUCH

There were no visual models in preceding comic art for the adventure strips.³⁰ The readers of the Sunday comics had grown accustomed to the cartoony family drama and slapstick commotion of the comics. The artists who were charged with creating this new genre of sequential art had to look elsewhere for visual formulae that would make their works comprehensible to their audience. Such a visual language had to be both persuasive and exciting, adaptable to the tectonic format of a page of panels but also flexible enough to encompass the variety of effects needed for an adventure strip: active figures, landscapes, interior and exterior architectural settings, wild animals, machines and ships and cars and airplanes. Their drawings had to be able to convey a wide variety of figures, actions and settings in the limited, usually rectangular spaces of the panels of a Sunday comic strip.

The illustrations of adventure fiction and nonfiction in magazines and books by Howard Pyle and his students provided the model for the panels and pages of the adventure strip. At the moment when photographs were becoming more important in the illustration of magazines like *Harper's*, Pyle and others made their illustrations more dramatic, expressive and engaging by using a variety of formal and compositional means. It has been persuasively suggested that Pyle's student Wyeth adapted the space of the stage and posing of characters from the theatre, an approach entirely consistent with the drama of Pyle's works. These aesthetic innovations were ideal for adaptation into the format and subject matter of the adventure strip. They created images that were both clear and dramatic. Although usually created as grisaille or full colour paintings, their imagery was strikingly linear, and easily translated into the coloured line drawing of the adventure strips. The scenes they created were often focused on a few active figures, ideal both for the pages of the books and magazines in which they appeared and for the panels of the adventure strip. Their compositions included dramatic effects of depth in a small

³⁰ Young, 80.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

area, incorporating forced perspective, striking recession, and architectural designs and landscape elements that again were ideally adapted to the panels of sequential art.³¹

In a classic Howard Pyle illustration from *Harper's* for "The Wolf of Salem," the image captioned "Once it chased Dr. Wilkinson into the very town itself," features two, active, juxtaposed figures that, together with the landscape, create a clear and dramatic scene (Figure 1). Although fully painted, the image is strikingly linear, from the angular walking stick to the clearly outlined figures against the snow to the barren trees. Striking effects of depth in a limited space are created by the active, foreshortened figures merging with the deeply receding forest.



Figure 1. Howard Pyle, "Once It Chased Dr. Wilkinson into The Very Town Itself," from Howard Pyle, "The Salem Wolf," *Harper's Monthly Magazine*, Dec. 1909, p. 11. Reproduced from *The Brandywine Heritage: Howard Pyle, N. C. Wyeth, Andrew Wyeth, James Wyeth*. Chadds Ford, PA: the Brandywine River Museum (1971), fig. 34, 35.

Deep recession created with a small group of figures, often arranged in inventive juxtapositions or active and

³¹ Howard P. Brokaw, "Howard Pyle and the Art of Illustration," in Douglas K. S. Hyland, *Howard Pyle and the Wyeths: Four Generations of American Imagination* (Memphis: Memphis Brooks Museum of Art 1983), 13-37. Alexander Nemerov, "N. C. Wyeth's Theater of Illustration," *American Art* 1992, 6(2): 36-57.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

surprising postures, can also be seen in Wyeth's illustrations for books of classic adventure fiction such as "The Black Spot" from Stevenson's *Treasure Island* (Figure 2). Tension is created by the sharply angular bending foreground figure, but the composition is stabilized when this figure merges with a tall, stable pyramid of pirate figures in the background. These devices create deep recession in a limited space, and the *chiaroscuro* emphasizes the basic linear qualities of the painting.³²

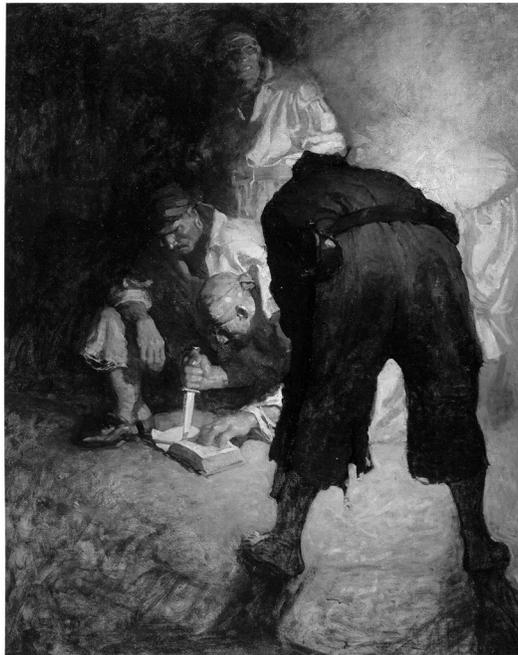


Figure 2. N. C. Wyeth, "The Black Spot," from Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, New York: Charles Scribner's Sons, 1911. Reproduced from *Wondrous Strange: The Wyeth Tradition – Howard Pyle, N. C. Wyeth, Andrew Wyeth, James Wyeth*. Boston: Little, Brown and Company, Bullfinch Press (1998), p. 64.

³² Allen and Allen, 79-84.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Hal Foster, the first artist to draw the *Tarzan* comic strip, was trained as an illustrator. The theatrical drama of compositions derived from Pyle and his school was perfect for the capture and rescue tropes of stories based on Burroughs's jungle adventure. In a panel captioned, "She leveled the revolver at the helpless ape-man," which appeared in the Sunday strip entitled "The Fallen Goddess" published on April 7, 1935, Foster used forced perspective to delineate the sharply cropped, forward-leaning figure of Tarzan in the foreground. The hero's sharply angled body creates deep space by echoing and leading the viewer's eye to the woman at the centre. Her proportionally smaller figure indicates distance, while the frieze of Africans behind her creates a dramatic, stage-like space, an effect often used by Wyeth.³³ A closely similar composition, also featuring a foreground male figure leaning toward a woman in the background, appears in a Wyeth illustration for an Elizabethan adventure novel (Figure 3).

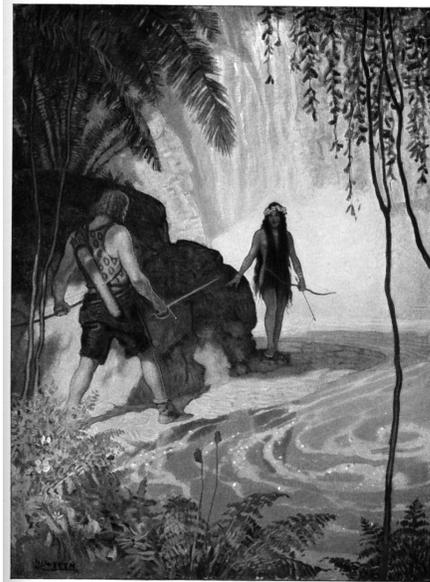


Figure 3. N. C. Wyeth, "The Daughter of the Forest," from Charles Kingsley, *Westward Ho! or; the Voyages and Adventures of Sir Amyas Leigh, Knight, of Burrough, in the County of Devon. In the Reign of Her Most Glorious Majesty Queen Elizabeth*. New York: Charles Scribner's Sons (1920 [1936]), facing p. 278.

³³ Bill Blackbeard, and Dale Crane, eds., *The Comic Strip Century, Celebrating 100 Years of an American Art Form* (Northampton, MA: Kitchen Sink Press 1995), v. 2, 355.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

Wyeth's medieval illustrations had an important impact on the adventure strips, and later on the comic books. In an illustration from Stevenson's *The Black Arrow*, Wyeth adds depth and drama to a relatively static illustration with striking contrasts of light and dark and forced recession of an interior set of steps (Figure 4). The juxtaposition of the two figures enhances the sense of depth, with the foreground figure's *contrapposto* creating potential movement, merging with the background figure to create deep recession. Pyle's and Wyeth's use of inventive clothing design and period costumes influenced the adventure strip artists.



Figure 4. N. C. Wyeth, “‘We must be in the dungeons,’ Dick remarked,” from Robert Louis Stevenson, *The Black Arrow*, New York: Charles Scribner’s Sons (1916 [1954]), facing p. 128.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Alex Raymond's use of this deep recession in a small space, and pseudo-medieval costume design, can be seen in a *Flash Gordon* panel featuring the strip's best-known characters, captioned "Brought down in flames, Flash and his companions flee in the forest...", from the Sunday page entitled "Hunted Creatures," published November 1, 1936.³⁴ Depth is created by a combination of dramatic lighting and scale. The foreground figures of heroine Dale Arden and Flash are angled sharply against each other, both dressed in Medieval-style costumes, a romantic dress and a hauberk. Scientific genius Dr. Zarkov is shown parallel to Dale's body, angled away from Flash, but on a smaller scale to establish depth. Coiling tree branches unite the figures and establish the exotic setting of the action. A similar treatment of figures in a more open landscape appears in a brightly-lit littoral scene by Pyle (Figure 5), while a forest image from the cover of Wyeth's *Robin Hood* uses chiaroscuro to emphasize the recession (Figure 6).



Figure 5. Howard Pyle, "We started to run back to the raft for our lives," from A. T. Quiller-Couch, "Sinbad on Burrator," *Scribner's Magazine*, Aug. 1902.

³⁴ Alex Raymond, *Flash Gordon v. 2, Three Against Ming*, Princeton, Kitchen Sink Press, 1990, p. 71.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

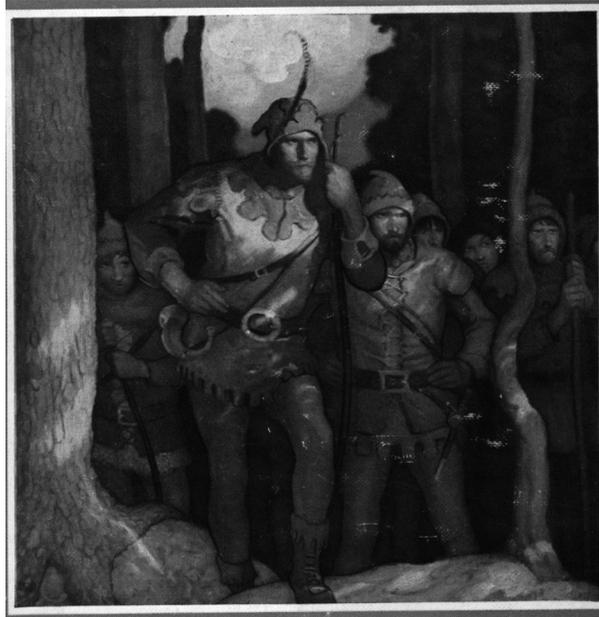


Figure 6. N. C. Wyeth, cover illustration from Paul Creswick, *Robin Hood*, Philadelphia: David McKay (1917 [1957]).

The innovations of the Brandywine School gave the artists of the adventure strip an exciting and persuasive visual vocabulary for their new genre of comic strips. In addition, they provided a variety of visual effects that could be deployed in, and make the most of, the limited space afforded the strips by the tectonic structure of a multipaneled comic strip. As the descendant of the humour magazines, the comics strips of the first few decades of the medium had only to adapt the language of single-panel humorous cartoons to the multiple panels of the Sunday pages. The dramatic effects of depth and active compositions of Pyle, Wyeth, and their followers provided the ideal visual language for the adventure strips, endlessly adaptable to the format and content of this new genre of comics.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

Conclusions

Fueled by the aesthetic innovations of the Brandywine School artists and other illustrators of magazines and books from American illustration's Golden Age, the adventure strips raced to huge popularity shortly after their first appearance in 1929. After the debuts of *Tarzan* and *Buck Rogers*, more and more syndicates and hopeful artists and writers rushed to create more adventure properties for the Sunday newspapers. Hearst demanded that his King Features Syndicate create a rival for *Buck Rogers* and, when the syndicate asked its artists and writers to come up with a science fiction strip, artist Alex Raymond was the successful originator of *Flash Gordon* in 1934.³⁵

Another factor, one that opened the cultural and aesthetic space successfully occupied by the adventure strips in the Sunday funnies, was the disappearance of journalistic illustrations from the news pages of the newspapers. While the journalistic pages of the newspapers were filled with drawings that relied on their appearance to indicate the veracity of their contents, the comic section featured illustrations that were not related to the conventions of journalistic illustration. The exaggerated features and slapstick adventures of the major characters and strips of the comic section could never be confused with the illustrations of the other sections of the newspaper. The drawings of politicians and national and international events that filled the news pages were in an entirely different style from the cartoons in the comics section. The protagonists of the comics were different as well. Kids and animals, husbands and wives, the characters that populated the comics section were descended from the cartoons in the humour magazines and from the pages of children's books and magazines.

The triumph of the adventure strip can be seen as part of a series of structural changes in the newspaper. Journalistic

³⁵ Maurice Horn, ed., *The World Encyclopedia of Comics* (New York: Chelsea House 1976), 254-255.

N. C. CHRISTOPHER COUCH

illustrations began to disappear from the news pages of the newspapers as the halftone process made it possible to reproduce photographs on the rough paper and through the vast press runs that daily newspapers required. By the time of World War I, most newspapers had eliminated journalistic drawings, replacing them almost entirely with photographs. The images that appeared in the photographs that filled the newspapers featured more international subjects. Of course, World War I involved coverage of the war in France and Germany as the American Expeditionary Force joined in the conflict. But even after the war, as the economic and political power of the United States grew more dominant in the world, international news and events became more important parts of the journalistic sections of the paper.

As international coverage grew, the focus of the comic strips expanded from the domestic world of children, animals and families to embrace the world, from the mythological Africa of the *Tarzan* comics to the threatening Asia of Milton Caniff's *Terry and the Pirates*. And the aesthetic distinction that marked the "comics" from the "world" through the cartoony style of the strips was no longer needed. The comic strips could embrace a form of realism as it was abandoned by the news pages.

The adventure strips were part of the tradition of imperialist romance, and clearly the success and subtexts of these strips are related the international growth of American political and economic power and to race and racism within and beyond the United States. The generals and politicians, the soldiers, aviators and industrialists who appeared in photographs in the news sections were white men, like the protagonists of the adventure strips. Women adventure heroes were almost entirely limited to the aviation strips, like *Flyin' Jenny*, and people of colour were at best sidekicks, like Mandrake the Magician's assistant, the African chief Lothar.

THE BRANDYWINE SCHOOL AND COMIC ART

In 1937, Hal Foster, the artist who had created and ensured the success of the *Tarzan* comic strip, created a new strip. This new strip would be just as successful, and even longer lasting, than *Tarzan*; it is still running today. William Randolph Hearst's King Features Syndicate had fostered the creation of *Flash Gordon*, and they were happy to accept this new strip, even giving Foster the ownership of the copyright. *Prince Valiant* was set in the past, but it was as exotic and action-filled as any other strip. It would join *Tarzan* and *Flash Gordon* as the most influential of strips on a new creation that would soon change American popular culture forever – the comic book.³⁶

Comic books were the offspring of the newspaper strip in several ways. The first comic books, which appeared as giveaways in 1933, were filled with reprints of newspaper comic strips. Although it might seem as though yesterday's comic strips had no value, the chance to again read strips that one had enjoyed before proved immediately popular, especially with children. But comic books would probably have remained a marginal medium forever if not for a new innovation that powered these little booklets to immense sales and cross-media popularity—the superhero. In 1938, *Action* comics number one featured the first appearance of Superman. Created by writer Jerry Siegel and artist Joe Shuster, the ideas of the comic strip were derived equally from the fiction of the pulp magazines and the adventure strips of the newspapers. Siegel and Shuster loved *Tarzan*, *Flash Gordon* and the other exotic and heroic strips that had exploded in the Sunday funnies at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s. In fact, *Superman* had begun as a series of sample strips that the young creators had hoped to sell to one of the syndicates that circulated comic strips to the newspapers. It had been rejected by all the newspaper comic strip syndicates, and finally accepted by the new and marginal medium of the comic book.³⁷

³⁶ Horn, 259-260.

³⁷ Les Daniels, *Comix, A History of Comic Book in America* (New York: Bonanza Books 1971), 9-13; Horn, 642-643; Gerard Jones,

N. C. CHRISTOPHER COUCH

The visual language of the adventure strips was probably the single most important formative artistic influence on the superhero comic books. Joe Shuster learned drawing by copying Foster, Raymond, and his other heroes of the Sunday funnies, and their peers in the newly-burgeoning comic book industry were also deeply touched by the adventure strips. Comic books, and their multiple progeny in films, books, popular and fine art, and commercial and licensed products of every description, continue to be among the most financially successful and internationally popular works of art created within the United States. In late 2007, a billion-dollar theme park based on the superheroes from the Marvel comics was announced for one of the richest the countries of the Middle East. In a very real sense, the success of comic books can be traced to the innovations of Pyle, Wyeth, and the other masters of the golden age of American illustration.

Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book (New York: Basic Books 1994), 109-125.

Jean-Louis Tilleuil
Université catholique de Louvain

**Pour vivre mieux (votre légitimation),
changez de régime (d’imaginaire)!**
**Étude de la réorientation
stratégique de la “nouvelle B.D.”
dans le champ culturel contemporain**

« [J]’ai toujours eu un rapport finalement apaisant avec la mort. »

Joann Sfar¹

L’objectif de mon étude est double : il consiste à la fois à préciser la position occupée par une production de bande dessinée francophone européenne sur laquelle l’attention de la critique spécialisée, les éditeurs, les médias et le public se focalise depuis quelque temps déjà (en fait : quelques années²) et à repérer les stratégies mises en œuvre par les

¹ Frédérique Pelletier, « Entretien avec Joann Sfar : Les monstres sont toujours vivants », *DBD. Les Dossiers de la Bande Dessinée. Joann Sfar*, n° 20, novembre 2003, Paris, p. 40.

² Citons entre autres la revue *Bo Doï. Spécial Angoulême. La nouvelle vague soulève le clapot : Dupuy, Berberian, de Crécy, David B., Guibert, Blutch, Blain, Sfar, Rabaté* (n° 49, février 2002, Paris, LZ Publications), la revue *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD* qui a consacré plusieurs numéros aux animateurs de cette Nouvelle B.D. : à Christophe Blain (n° 7 de juin 2000), à Pascal Rabaté (n° 13 de décembre 2001), à Joann Sfar (n° 20 de novembre 2003).

Jean-Louis Tilleuil, « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d’imaginaire) ! Étude de la réorientation stratégique de la “nouvelle B.D.” dans le champ culturel contemporain », 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. 219-239.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA “NOUVELLE B.D.”

acteurs directement concernés par cette production pour rendre pertinente l’occupation de cette position. Le point de vue adopté pour procéder à cette analyse sera externe, c’est-à-dire qu’elle portera non pas sur la production elle-même, communément identifiée – depuis l’ouvrage que lui a consacré Hugues Dayez – à la « Nouvelle Bande Dessinée »³, mais sur les discours tenus à son propos, afin d’y observer l’implication des dynamismes imaginaires dans l’élaboration des stratégies inhérentes à l’occupation de la position en question.

Dans un premier temps, il s’agira de présenter le contexte de production et de réception, ce qui nous conduira à proposer une hypothèse de localisation de cette « Nouvelle Bande Dessinée » dans le champ de la B.D. contemporaine. Le second temps de cette étude, nettement plus long, développera une critique des discours tenus par une sélection d’acteurs (principalement des auteurs), à partir de deux thèmes qui y reviennent très fréquemment, à savoir la « littérature » et l’« écriture ». Au-delà de l’inévitable effet produit par leur récurrence, l’usage qui en est fait fournit un critère précieux de distinction. Par ailleurs, j’essaierai de montrer que, à partir de ces deux notions de « littérature » et d’« écriture », certains prolongements qu’elles rendent possibles vers d’autres espaces du champ culturel (notamment du côté de la critique littéraire, cinématographique et B.D.) contribuent à situer la Nouvelle Bande Dessinée au sein de son champ spécifique.

La Nouvelle Bande Dessinée comme dernier effet de champ remarquable

La transformation du champ de la B.D., en fait sa constitution en tant qu’espace social manifestant « certaines propriétés des

³ Hugues Dayez (entretiens avec), *Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles, Niffle, coll. « Profession », 2002, 205 p.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

champs de la culture savante⁴ » susceptibles de modifier la situation de la B.D. dans la hiérarchie des légitimités, résulte d'un ensemble de changements « relativement indépendants et structurellement homologues⁵ » qui affectent dans les années 1960-1970 les producteurs de B.D., le public et le champ intellectuel, changements eux-mêmes liés à de meilleures chances d'accès au système d'enseignement (producteurs et public) et à l'élévation du taux de scolarisation. Parmi ces changements, on pointera notamment :

- la mise en place d'un appareil de production, de reproduction et de célébration de la B.D. (éditeurs spécialisés, revues critiques, commentateurs en provenance du champ intellectuel et de l'Université...);
- l'apparition d'un nouveau public (adolescent et issu essentiellement des classes moyennes);
- l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs (dessinateurs et/ou scénaristes) ayant souvent reçu une formation dans l'enseignement artistique;
- la valorisation de la relation producteur-œuvre qui n'est plus vécue sur un mode exclusivement économique.

L'effet constitutivement essentiel de ces différents changements pour le champ de la B.D. des années 1960-1970 peut être identifié à sa double polarisation qui affecte désormais le fonctionnement de ce champ et qui est modelé sur celui du marché des biens symboliques légitimes. Cette double polarisation, fondée sur le principe des tensions constitutives de tout champ, implique la distinction entre, d'une part les grands auteurs « traditionnels » (Hergé, Jijé,

⁴ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, janvier 1975, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 39.

⁵ *Ibid.*

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Franquin) partisans de l’académisme B.D. et, d’autre part, de « nouveaux » auteurs soucieux d’animer l’avant-garde du genre (Druillet, Mézières, Christin, Giraud).

Dans le dernier quart du XX^e siècle et les premières années du XXI^e siècle, le fonctionnement du champ de la B.D. a continué à être fondamentalement dynamisé par cette double polarisation. Comme en témoigne par exemple cet animateur bien connu de la B.D. grand public qu’est Zep, auteur des aventures de Titeuf, dont on peut surprendre l’incorporation de ce fonctionnement au détour d’une de ses récentes interviews :

Quand j’ai débuté [au début des années 1990], pour se faire connaître, il fallait énormément tourner, courir les festivals et les séances de dédicaces. En France, la BD populaire était boudée par les médias, qui n’appréciaient que les productions intellectuelles⁶.

Si la référence ainsi faite à certaines techniques de marketing pour fidéliser le public de la B.D. populaire n’apporte pas vraiment d’information nouvelle, l’évocation d’un intérêt des médias pour une production non populaire constitue un indice parmi d’autres de la complexification du champ de la B.D. entamée depuis une vingtaine d’années. Pour en apprendre davantage sur cette complexification, on peut avancer que le champ littéraire, dont les grandes étapes de l’évolution ont été très bien résumées par Jean Rohou⁷, aurait continué à opérer comme modèle légitimant, ce dont rendrait compte la multiplication des positions au sein du champ de la B.D. À ceci près que, son autonomie (relative) étant récente, ce champ de la B.D. aurait accéléré son développement et ainsi compressé les dernières phases d’*exploitation* (1914-1950

⁶ Emilio Licata, « Zep et le 11^e Titeuf [*Mes meilleurs copains*] », dans *Nord Eclair*, 12/10/2006, Namur, p. 2-3.

⁷ Jean Rohou, *L’histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996, p. 85-86.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

dans le champ littéraire) et de *redistribution* (depuis 1950). Concrètement, à côté de l'affirmation d'une production B.D. « moyenne », célébrée par les prix et les médias (*redistribution*), la production « restreinte » se serait scindée en une production consacrée par les instances de légitimation propres au champ (critiques spécialisées et savantes, maisons d'édition) et des avant-gardismes à l'occasion ultras (*exploitation*)⁸. Où situer la Nouvelle B.D. dans tout cela?

Distinguer la position de la Nouvelle B.D. en tenant compte de son rapport à la double valeur économique/symbolique, exclut une proximité avec la B.D. grand public représentée par Zep et induit plutôt un rapprochement avec la production dite « intellectuelle ». Mais laquelle? Avant-gardiste, qui se renouvelle depuis les années 1970-1980 et qui refuse toute forme de récupération économique? L'expérience et l'acceptation du succès par les auteurs de la Nouvelle B.D. rendent ce positionnement difficile⁹. Une implication dans la production « moyenne »? Il est vrai que les auteurs de la

⁸ Pour un essai de représentation du champ de la B.D. à la fin du XX^e siècle, lire aussi mon article, « Le récit pour lire la bande dessinée », Jean Pirotte, Luc Courtois, Arnaud Pirotte et Jean-Louis Tilleuil, [éd.], *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation Pierre-Marie et Jean-François Humblet, coll. « Études et documents », n° 4, 1999, p. 181-200.

⁹ L'acceptation du succès est elle-même vécue difficilement par les représentants de cette Nouvelle B.D., que tancent les adeptes (auteurs, éditeurs ou critiques) d'une création d'avant-garde « pure et dure » : « Récompensé par le prix du meilleur album à Angoulême en 2004, plébiscité par le public, *Le combat ordinaire* a pourtant essuyé un feu nourri de critiques de l'intelligentsia du Neuvième Art. “Les éditions Cornélius m'ont traité de cambrioleur [confesse Manu Larcenet], Menu de vulgarisateur : c'est l'élite qui parle au peuple. Ça m'a peiné au début, mais maintenant je m'en fous.” » (Olivier Le Bussy, « Le combat extraordinaire. *Ce qui est précieux* : le nouvel album de Manu Larcenet porte bien son titre », *La Libre Belgique*, 31 mars 2006, Bruxelles, p. V.)

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Nouvelle B.D. collectionnent les prix et intéressent les médias, mais ils sont nombreux à déclarer qu'ils refusent de céder aux pressions commerciales, et à revendiquer une liberté de création¹⁰. Par élimination ou par défaut, on placera provisoirement la Nouvelle B.D. dans l'espace « consacré » de la production « restreinte ». Quelques observations supplémentaires viennent conforter cette option. On peut penser par exemple à la publication récente de recueils d'entretiens avec des auteurs de B.D., *La Nouvelle B.D.* d'Hugues Dayez¹¹ et *Artistes de bande dessinée* de Thierry Groensteen¹², deux ouvrages dans lesquels la distinction entre Nouvelle B.D. et B.D. d'avant-garde est annoncée comme évidente, dès la première de couverture : aucun des noms d'auteurs de la Nouvelle B.D. n'est à la Une de l'ouvrage sur la B.D. artiste et réciproquement. On notera enfin que plusieurs auteurs de la Nouvelle B.D. entretiennent une sorte de rejet à l'encontre des grands noms (pour le talent et le succès) de la bande dessinée des années 1980, comme Moebius, Enki Bilal, André Juillard ou Régis Loisel¹³...

Pour confirmer ou nuancer cette situation au sein du champ de la B.D., je compte interroger les images que les auteurs de cette Nouvelle B.D. ont d'eux-mêmes, de leur métier et de celui des autres. À ce stade-ci, la dynamique imaginaire qui travaille ces images reste encore très floue : une volonté ciblée

¹⁰ Voir les propos de Dupuy et Berberian, ou d'Emmanuel Guibert (*La Nouvelle Bande dessinée, op. cit.*, p. 122 et 140).

¹¹ Sont cités sur la 1^{re} de couverture de l'ouvrage de Dayez : (pour rappel) *Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar*.

¹² Quant aux noms d'auteurs qui apparaissent sur la 1^{re} de couverture de l'étude de Groensteen : *Alex Barbier, Edmond Baudouin, Frédéric Boilet, Pierre Duba, Vincent Fortemps, Marc-Antoine Mathieu, Fabrice Neaud, Vincent Vanoli* (Paris, l'An 2, coll. « Essais », 2003, 199 p.).

¹³ C'est le cas de Sfar (*La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 193).

JEAN-LOUIS TILLEUIL

de rupture qui a quelque chose de diurne¹⁴, mais compensée par un positionnement diffus qui appelle un imaginaire plutôt nocturne¹⁵.

La littérature comme retour du refoulé

S'il y a belle lurette que le cinéma emprunte à la littérature pour raconter ses histoires, le phénomène est plus récent en bande dessinée. Bien sûr, on peut, à la suite de Pierre Assouline, considérer qu'une pratique de l'écrit a été récupérée pour construire la figure du Tintin reporter¹⁶. Mais il s'agit de journalisme et la référence relève du prétexte implicite : le grand reporter, c'est la porte ouverte sur l'aventure ! C'est déjà plus clair avec les séries ou les suites B.D. qui ont mis en scène Tarzan¹⁷, Bob Morane¹⁸, ou, plus récemment, Nestor

¹⁴ Soit une logique du « contre » qui caractérise plutôt la B.D. artiste.

¹⁵ Soit une application détournée de la fameuse réplique publicitaire pour le fromage belge : « – Un peu de tout, s'il vous plaît... »

¹⁶ « Tintin suggère d'emblée qu'il est en fait, sinon en titre, grand reporter (grand non par la taille, mais la perspective du grand large), membre de cette corporation déjà mythique des journalistes au long cours, Albert Londres, Joseph Kessel, Edouard Helsey, Henri Béraud et autres flâneurs salariés. C'est peu dire que Georges Rémi brûle d'en être. Il en sera, mais par procuration. Tintin accomplira son rêve à sa place. Pour l'un des plus jeunes collaborateurs du *Vingtième Siècle*, appartenir à cette confrérie représente "la promotion suprême". À ses yeux, elle symbolise la quête d'aventures, rien de moins. » (Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3064, 1998, p. 64)

¹⁷ Edgar Rice Burroughs pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Foster en 1929 et par Hogarth en 1937.

¹⁸ Henri Verne pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Attanasio (des.) en 1960.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Burma¹⁹, Harry Dickson²⁰ ou Peter Pan²¹... La liste est loin d'être complète, mais elle signale que l'on reste, pour la matière empruntée, en marge de la littérature²². À en croire le magazine *Lire*, le mouvement se serait emballé ces dernières années, en tout cas du côté de la B.D. « intellectuelle », de plus en plus souvent attirée par une littérature que l'on peut tout autant taxer de « savante »²³. La fin des années 1990 a vu l'essai et sa transformation réalisée par Stéphane Huet qui a adapté avec brio le cycle romanesque proustien²⁴. Depuis, on remarque que ce sont des auteurs ou des œuvres moins connus qui retiennent l'attention des acteurs de la B.D. « artiste » (Olivier Deprez qui adapte *Le château* de Kafka²⁵, son frère Denis Deprez qui choisit *Les champs d'honneur* de Jean Rouaud²⁶). Il en va de même pour la Nouvelle B.D. On citera par exemple l'exhumation par Pascal Rabaté du roman *Ibicus*, d'Alexis Tolstoï²⁷, ou encore Joann Sfar, considéré comme le chef de file de cette Nouvelle B.D., qui a illustré pour l'éditeur Bréal des textes de Platon (*Le banquet*) et de

¹⁹ Léo Malet [1909-1996] pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Jacques Tardi en 1982.

²⁰ John Flanders (alias Jean Ray) pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Zanon (des.) et Vanderhaeghe (sc.) en 1986.

²¹ James Matthew Barrie [1860-1937] pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Loisel en 1990.

²² Pour compléter la liste, lire notamment : Jérôme Briot, « 200 ans de bande dessinée littéraire », *Bédéka*, n° 13, mars 2001, Gentilly, Posse Press, p. 12-17.

²³ Marion Festraëts, « Comment la littérature inspire la BD », *Lire*, n° 341, décembre 2005 - janvier 2006, Paris, Groupe Express-Expansion, p. XIV-XV (voir également p. XVI-XXI, en collaboration avec Pascal Ory).

²⁴ Stéphane Huet, *À la recherche du temps perdu (Combray, À l'ombre des jeunes filles en fleurs T.1 et T.2)*, Paris, Guy Delcourt, 1998, 2000, 2002.

²⁵ Bruxelles, Frémok, 2003.

²⁶ Bruxelles, Casterman, 2005.

²⁷ Quatre volumes chez Vents d'Ouest, Gatineau 1998-2001.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

Voltaire (*Candide*). Par ailleurs, dans les interviews de ces dessinateurs et/ou scénaristes, on remarque que la lecture de la littérature fait désormais partie des pratiques culturelles revendiquées²⁸. Faut-il dès lors s'étonner que, compte tenu de la prégnance de l'autofiction dans le roman contemporain, la tentation autobiographique en ait fait succomber plus d'un, à commencer par David B., mais aussi Dupuy et Berberian, Lewis Trondheim, voire Joann Sfar dont la biographie librement inspirée de la vie du dessinateur et peintre Pascin (alias Julius Pinkas) doit beaucoup à la propre passion de l'auteur de B.D. pour le dessin²⁹...



Joann Sfar, *Pascin*.
La java bleue, Paris,
L'Association, 2005,
p. 43.

²⁸ Sfar cite, pêle-mêle, Molière, La Fontaine, Alexandre Dumas, Conan Doyle, John Flanders, Romain Gary, Albert Cohen (voir *DBD. Sfar, op.cit.*, p. 47). Emmanuel Guibert reconnaît qu'il a été biberonné à la littérature (voir Hugues Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée [...]*, *op. cit.*, p. 149).

²⁹ On rappellera que plusieurs petites maisons d'édition de B.D., qui se développent comme labels indépendants, c'est-à-dire dans un esprit alternatif, privilégient l'autobiographie : c'est le cas d'Ego comme X et de Six Pieds sous Terre (voir *Livres hebdo*, n° 585, 21 janvier 2005, Paris, p. 75 et 77).

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

On peut se demander si le fait, pour une part importante de la production de B.D. (« moyenne » et « restreinte »), de renouer ainsi avec son imposante voisine littéraire, longtemps tenue à bonne distance pour cause de légitimité qui frustrait la première au bénéfice de la seconde, ainsi que cet autre fait qui consiste à voir les auteurs de cet espace du champ de la B.D. mettre de plus en plus souvent en abyme leur propre situation de créateur-artiste dans leur fictions dessinées³⁰, ne sont pas dus à la meilleure image qu'ils ont d'eux-mêmes en tant qu'acteurs à part entière du champ culturel contemporain³¹. À cet égard, le corollaire de ce constat nous conduit à observer qu'une fois encore la *création*, B.D. en l'occurrence, aurait pris de l'avance sur sa *théorisation*.

Depuis sa naissance, dont on a rappelé qu'elle était à situer dans les années 1960-1970, la théorie de la B.D. a préféré se tourner du côté du cinéma plutôt que de celui de la littérature. Pour des raisons évidentes d'ordre sémiotique : le cinéma, comme la B.D., associe texte et image. Mais aussi parce que le champ théorique littéraire se réservait encore quelques chasses gardées, comme la narrativité par exemple, que l'on avait tendance à réserver à la *diégésis* qui, seule, « raconte » (alors que la *mimesis* ne peut que « montrer »). Avec les années 1980, les frontières ont commencé à tomber et la pratique du

³⁰ Sans toujours éviter, on peut le regretter, de tomber dans le piège d'une réactualisation, parfois grotesque dans sa naïveté, du mythe de Pygmalion et de sa relation stéréotypée artiste (masculin)-modèle (féminin).

³¹ Atteste cette évolution la manière dont l'auteur de B.D. juge son propre travail d'adaptation (voir Pascal Rabaté pour *Ibicus*, Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée [...]*, *op. cit.*, p. 168) et, plus encore, est jugé par celui qui est en amont de cette adaptation. Ainsi s'exprime Jean Rouaud, à propos du travail réalisé par Denis Deprez : « Au final, il s'agit de deux objets artistiques distincts, deux variations autour d'un même thème, pas la projection imagée du roman. » (Dans Ferstraëts, « Comment la littérature inspire la B.D », *op. cit.*, p. XV)

JEAN-LOUIS TILLEUIL

comparatisme s'est imposée. Comme en témoigne Michel Mathieu-Colas dès 1986, au bénéfice du cinéma et de la bande dessinée :

La bande dessinée, le cinéma, et plus généralement, tous les systèmes iconiques qui impliquent une succession, de la tapisserie de Bayeux au roman-photo, développent une dimension de type narratif [...]. Si l'on voulait rester fidèle au découpage traditionnel (*diègèsis* v *mimèsis*), il faudrait à tout le moins les décrire comme des formes 'mixtes', plutôt que de les désigner comme extra-narratifs³².

À l'exemple des théoriciens du cinéma, les spécialistes de l'étude de la B.D. ont pris l'habitude de considérer l'association de l'image au texte non plus comme un « défaut », mais comme un avantage qui distingue : le roman n'est fait que de mots, alors que le cinéma et la bande dessinée sont plus complexes sur le plan de la narration. Cela étant, à l'occasion, certains de ces théoriciens de la B.D. ont donné l'impression de désorienter, de dévoyer le projet comparatiste, emportés qu'ils étaient par leur vision pour le moins autoritaire de la spécificité de la B.D., jusqu'à remettre en cause la mixité même du genre :

Töpffer voyait dans le texte et l'image deux composants à égalité de la bande dessinée, qu'il définissait à partir de son caractère mixte. Ce point de vue, qui était encore soutenable à son époque, ne l'est plus aujourd'hui. En effet, ceux qui reconnaissent au verbal un statut égal, dans l'économie de la bande dessinée, à celui de l'image, partent du principe que l'écrit est le véhicule privilégié du récit en général. Or la

³² Michel Mathieu-Colas, « Frontières de la narratologie », *Poétique*, n° 65, 1986, Paris, Seuil, p. 95-96.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

multiplicité des espèces narratives a rendu ce
postulat caduc³³.

Outre que l'argument du « principe » reste, tout principe qu'il est, soumis à l'historicité des choses et donc à d'éventuelles adaptations qui relativisent l'action de ce principe, cette prise de position, qui a marqué le champ de la critique B.D., a eu comme effet de favoriser un « tout à l'image » pour cette critique, au détriment du texte. Il faut bien le constater et le regretter surtout : rares sont les travaux qui ont étudié en détail le fonctionnement particulier du texte de B.D. Parmi les heureuses et récentes exceptions, je pointerai le sixième volume de la collection « Texte-Image », signé par Éric Lavanchy (de l'Université de Lausanne) et intitulé *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, ainsi que le très bon mémoire de fin d'étude présenté en juin 2006 à l'Université catholique de Louvain par Benoît Glaude, *Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée « franco-belge » contemporaine*³⁴.

Pour le reste, ce sont peut-être bien les auteurs de la Nouvelle Bande Dessinée qui nous mettent sur la voie d'une

³³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 10.

³⁴ À paraître dans la collection « Texte-Image ». On s'en voudrait d'oublier l'excellente étude rédigée par Jan Baetens sur le texte hergéen dont « les manipulations [...] se trouvent à l'origine du récit » (Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1989, p. 12). Mais comme l'annonce l'auteur dès l'introduction de son étude, les recherches en bande dessinée, de la fin des années 1960 à la fin des années 1980, ont privilégié la dimension purement visuelle des planches (p. 7). À la cause évoquée d'un rejet des analyses traditionnelles, qui allait de pair avec le succès de la production moderniste, je crois qu'il faut en ajouter au moins une autre, à savoir que ce sont des sémioticiens, plutôt que des linguistes ou des littéraires, qui, en se focalisant sur l'image et ses enjeux sémantiques, se sont ainsi offert l'opportunité socialement distinctive d'occuper de nouvelles positions au sein du champ de la critique universitaire.

prise de conscience plus massive de la problématique, certes complexe, de la relation texte-image, faite de différence(s) tout autant que de rapprochement(s). Il est en effet symptomatique que ces auteurs recourent très volontiers, dans les propos qu'ils accordent, à la notion d'« écriture ». Mais qu'entendent-ils par là? C'est à un essai d'éclaircissement de cette question que sera consacré mon dernier développement.

L'écriture comme harmonisation des contraires

Il est d'abord intéressant de noter que la référence à l'« écriture », pour peu que j'ai pu en juger en parcourant la critique qui leur était consacrée vers le milieu des années 1980, était absente des discours tenus par ces grands noms de la B.D. (Bilal, Juillard, Loisel) discrédités par la Nouvelle B.D. Ce mot n'y exerce aucune fonction particulière, si ce n'est celle d'être à l'occasion associé à la valeur de « rigueur », pour désigner la nécessité de construire son récit à partir d'une structure de base bien installée³⁵. Ce qui, nous y reviendrons, ne caractérise pas vraiment les auteurs de la Nouvelle B.D. L'hypothèse interprétative que je propose de l'usage fait par celle-ci de la notion d'« écriture » est qu'elle annonce métonymiquement un désir de reformation du couple historiquement célèbre « écriture/figure » et qu'elle induit donc comme signification première celle d'un retour aux sources, aux temps lointains et originels où écrire, c'était dessiner et inversement.

Le premier argument qui supporte cette hypothèse implique le mode de fonctionnement professionnel de ces « nouveaux » auteurs de B.D. On peut sans trop de se tromper avancer qu'il est hérité de leur passage dans les écoles d'art, puisqu'il s'agit de l'atelier. Mais on n'oubliera pas non plus que cette organisation de la création artistique était déjà d'actualité à la Renaissance³⁶. Pour Joann Sfar, Christophe Blain, Blutch

³⁵ Quénot, « Loisel. Le Tendre », *op. cit.*, p. 30.

³⁶ On pense bien sûr à l'atelier de Verrocchio (qui accueillit Léonard de Vinci), à celui de Raphaël...

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

(alias Christian Hincker), David B. (pour Beauchard), Nicolas de Crécy, Philippe Dupuy et Charles Berberian, Emmanuel Guibert et Pascal Rabaté, l’atelier n’est pas qu’un lieu de travail où l’on pense et où l’on fait de la bande dessinée ensemble, c’est aussi un espace dont a besoin le groupe pour vivre le quotidien. Cette socialisation prononcée, que l’on retrouve d’une certaine manière dans leur attachement très éclectique à différentes formes d’art (littérature, mais aussi peinture, musique), est sans doute pour beaucoup dans l’exceptionnelle homogénéité dont peut se prévaloir le groupe de la Nouvelle B.D.

Ce qui rassemble encore les différents membres de ce groupe, c’est leur admiration commune pour toute une génération d’auteurs de B.D. Non pas celle – on l’aura compris – des années 1960-1980 (exception faite de Gotlib, Fred et Pratt), mais celle d’avant la constitution du champ, animatrice de ce que l’on a coutume d’appeler l’Âge d’Or de la bande dessinée européenne, avec Hergé, Jijé, André Franquin ou Raymond Macherot. Les auteurs de la Nouvelle B.D. en ont tiré une leçon qui leur paraît essentielle (au sens fort de *première, fondamentale, originelle*) à toute expression de B.D., à savoir que faire de la bande dessinée suppose que l’on raconte avant tout des histoires³⁷, ce qui les distingue des tenants d’une création B.D. imprégnée de l’esthétique exclusive de l’Art pour l’Art. Pour Joann Sfar, l’intégration de ce maître mot est vécue sur le mode de « l’urgence »³⁸ et, corollaire quantitatif, sur celui de l’excès : ayant entamé sa carrière d’auteur de bande dessinée en 1994, il est, un peu plus de dix ans plus tard, impliqué dans la publication de quelque 110 albums³⁹.

³⁷ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 186 et 193.

³⁸ Olivier Le Bussy, « Les tribulations d’un jouisseur. Sfar entraîne son ‘Minuscule mousquetaire’ dans les mers du Sud. Torride », *La Libre Belgique*, 23 juin 2006, Bruxelles, p. V.

³⁹ Emilie Grangeray, « Joann Sfar. ‘Il est urgent d’apprendre à regarder’ », *Le Monde des livres*, supplément du quotidien *Le Monde*, 23 janvier 2005, Paris, p. 12.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

Cette nécessité de raconter en bande dessinée est aussi partagée par Christophe Blain, qui a pour cette raison délaissé ses projets initialement plastiques (peinture et illustration). Il peut être intéressant de signaler, pour entretenir de l'intérieur l'opposition entre les générations des années 1980 et celle des années 1990 qu'un auteur comme Régis Loisel a fait le chemin inverse : en 1995, il exprime son désir d'abandonner la bande dessinée pour la peinture et l'illustration, qui, selon lui, laissent davantage le champ libre à l'imagination⁴⁰.

Mais la fusion de l'écriture et de la figure (ou plutôt – au risque du néologisme – d'une image qui se « textualise ») est sans doute la plus manifeste dans la pratique même du genre chez les auteurs de la Nouvelle B.D. Si « textualisation » il y a, on doit s'attendre à ce que le texte ne soit pas négligé, ce qui est bien le cas. Pascal Rabaté confesse qu'il a arrêté la gravure pour la bande dessinée parce qu'il avait besoin des mots que celle-ci lui offrait et il ajoute qu'il trouve beaucoup de plaisir à rédiger ses dialogues⁴¹. Quant à Joann Sfar (encore lui), il croit à ce point à l'efficacité du dialogue de B.D. qu'il fait reposer sur celui-ci la supériorité de la bande dessinée sur la littérature, le dialogue B.D. ayant l'avantage de montrer l'expression de celui qui parle. Plus significatif du processus indiqué et au risque du paradoxe, la manière de concevoir l'image (le dessin) doit retenir notre attention. Tous les auteurs de la Nouvelle Bande Dessinée vouent une véritable passion pour le dessin. Mais ils sont tout aussi nombreux à contester l'esthétique réaliste et la virtuosité graphique⁴², deux traits qui distinguaient comme par hasard des auteurs comme Bilal, Juillard ou Loisel⁴³.

⁴⁰ Jans, *Loisel, op. cit.*, p. 34.

⁴¹ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 160 et 163.

⁴² David B. (Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 69), Dupuy et Berberia, (*ibid.*, p. 124), Joann Sfar (*ibid.*, p. 181, 194).

⁴³ Loisel insiste sur le fait que son travail du décor, pour lequel il s'investit beaucoup, porte l'action (voir Jans, *Loisel, op. cit.*, p. 26).

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”



Régis LOISEL, *Peter Pan. Londres, Paris, Vents d'Ouest*,
1992, p. 43, v. 1

Pour les animateurs de la Nouvelle B.D., il n'est pas important que le dessin soit beau (il faut pouvoir assumer ses défauts⁴⁴), mais il doit être lisible, c'est-à-dire au service de l'histoire racontée. Mais le rapprochement du dessin avec sa nécessaire lisibilité peut être accentuée par des prises de position complémentaires : le dessin doit être épuré (Guibert), spontané, stylisé jusqu'à s'apparenter à un code d'écriture

Bilal, lorsqu'il fait l'objet d'un article dans *La Libre Belgique*, à l'occasion de la sortie de *Rendez-vous à Paris*, 3^e volet du *Sommeil du monstre*, est présenté avec ces mots : « Enki Bilal reste un dessinateur éblouissant » (19 mai 2006, Bruxelles, p. V).

⁴⁴ Christophe Blain (Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 23), Pascal Rabaté (*ibid.*, p. 170).

JEAN-LOUIS TILLEUIL

(Blain⁴⁵), jusqu'à devenir calligraphie (David B.⁴⁶), jusqu'à servir de dialogue (Guibert⁴⁷). Enfin, dialogues et dessins sont d'une certaine manière « scribalisés » par leur insertion dans une mise en page que l'on croyait oubliée depuis le premier Hergé ou le premier Franquin et que l'on identifie au « gaufrier », qui structure la page de bande dessinée en une série de cases au format identique.



André FRANQUIN, *Spirou et les héritiers*, Marcinelle, Dupuis, 1952, p. 13, v. 1-4

⁴⁵ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 20. Pour Lewis Trondheim, qui confesse qu'il n'est pas un dessinateur né, « la bande dessinée, c'est une écriture, pas de l'illustration » (*La Libre Belgique*, 21-22 octobre 2006, Bruxelles, p. 23). En fait, l'emprunt de termes propres à la littérature pour décrire la création B.D. innovante remonte déjà à près d'une trentaine d'années. Ainsi, en 1978, dans l'éditorial de son premier numéro, la revue (*À suivre*) n'hésite pas à déclarer qu'« avec toute sa densité romanesque, À SUIVRE sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature » (février 1978, Tournai/Paris, Casterman, p. 3). C'est encore l'éditeur Casterman qui intitula « Romans/À suivre » sa collection rassemblant les longs récits B.D. de sa revue avant de lancer quelque vingt ans plus tard (en 2002), une nouvelle collection, « Écritures », destinée à constituer un espace privilégié d'innovation en bande dessinée.

⁴⁶ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Plusieurs auteurs de la Nouvelle B.D. recourent à ce type de structuration bien éloignée des montages de vignettes très imaginatifs, qui étaient devenus comme une marque de fabrique de la B.D. depuis les années 1970.



Guibert et David B., *Le capitaine écarlate*, Marcinelle, Dupuis, 2000, vol. 1-4, coll. « Aire libre », p. 53.

Cette fixation du cadre de la vignette, qui en normalise les potentiels de signification⁴⁸, neutralise par la même occasion une possibilité d’exploration de la planche de B.D. comme unité spatiale (iconique). Elle contribue aussi à rapprocher la planche de B.D. de la page du roman par son travail de linéarisation de l’espace. Une intention que confirme Joann Sfar, lorsqu’il déclare avoir le souci de raconter des histoires « de manière linéaire »⁴⁹.

⁴⁸ Ce dont a tout à fait conscience Joann Sfar (voir *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD*. Joann Sfar, *op. cit.*, p. 54).

⁴⁹ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 187.

Conclusion

Les observations qui viennent d'être faites procèdent d'une analyse externe qui aurait à être approfondie et complétée, de toute façon, par une analyse interne de la production concernée. Les conclusions provisoires qu'il est possible de formuler à ce stade-ci de l'étude fournissent quelques éléments d'information sur le positionnement de la Nouvelle B.D. au sein du champ de la bande dessinée contemporaine et les stratégies, conscientes ou non auxquelles recourent ses acteurs pour s'assurer ce positionnement.

Davantage travaillée par une dynamique de l'œcuménisme (sur les plans historique, culturel, professionnel et créatif, sans oublier les contacts privilégiés avec le public) que de la recherche de la « nouveauté » – toujours déstabilisante – à tout prix, la Nouvelle Bande Dessinée contribue manifestement à euphémiser l'opposition radicale entre les deux pôles extrêmes du champ de la B.D. Ce qui n'empêche pas – stratégies d'occupation obligent – que quelques tensions soient entretenues à l'encontre des positions les plus proches : celle de la production « moyenne » dont les animateurs appartiennent à la génération précédente (1980) et dont il est important de montrer qu'elle est bien l'« ancienne » Nouvelle B.D., et celle de la production « restreinte » d'avant-garde. Si, à l'égard de celle-ci, les empiètements sont fréquents compte tenu de l'attirance pour la pratique picturale et de l'image légitimante de l'artiste qui y est entretenue, adoptée par exemple par Pascal Rabaté : « Moi je ne gagne pas ma vie je la dépense je ne travaille pas, je prends du plaisir... »⁵⁰, certaines prises de position rappellent l'existence d'une frontière, discrète, mais frontière quand même : Fabrice Neaud, animateur de cette B.D. artiste, est jugé trop sérieux par Joann Sfar qui, de toute façon, ne s'intéresse pas à « la B.D. qui se prend pour de la

⁵⁰ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 170.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

peinture⁵¹ »... On pourrait ajouter que ce qui les différencie fondamentalement, c'est le récit, encensé par la Nouvelle B.D., remis en cause par la B.D. artiste.

La dernière conclusion que je voudrais formuler nous invite à sortir du champ strict de la bande dessinée. On peut en effet se demander si l'identification répétée de la création B.D. à un acte d'« écriture » n'aboutit pas à la double euphémisation d'une autre violence induite par la Loi du texte. Il y a d'abord qu'en procédant de cette manière et compte tenu de son succès, la Nouvelle B.D. participe à la banalisation de cette pratique hautement distinctive jusqu'il y a peu. Tout (ou presque) peut être assimilé à de l'écriture. La publicité, le cinéma... même le football, à propos duquel l'écrivain belge François Weyergans a récemment ironisé :

Zidane reçoit un carton jaune dans je ne sais déjà plus quel match, et voilà qu'il s'en trouve galvanisé et marque aussitôt un but d'une extrême élégance, comme un paragraphe très bien écrit, comme une phrase rapide (de Morand, de Cocteau?). Si je parle d'écriture, c'est à cause du sélectionneur Domenech, qui un jour à la mi-temps déclara : « Le match ne s'écrit pas en 45 minutes, il s'écrit en 90 ou en 120 minutes. » L'emploi de ce verbe “écrire” est loin d'être bête. Tout à coup apparaissent les figures de style, la rhétorique, Aristote, carrément Aristote et sa catharsis⁵²...

Ensuite, un effet supplémentaire de l'assimilation de la B.D. à de l'« écriture » pourrait bien consister en un affaiblissement du principe d'arbitraire que l'on sait étroitement

⁵¹ *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD. Joann Sfar, op. cit., p. 12.*

⁵² François Weyergans, « Mondial : le carton rouge », *Le Monde*, 11 juillet 2006, Paris, p. 10.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

et originellement associé à la problématique de la Langue. Car, il ne faut pas l'oublier, la modélisation scripturale dont il a été question sert la cause, quoi qu'on puisse en penser, d'un mode d'expression qui aligne avant tout des images, dans lesquelles, depuis qu'elle existe, la bande dessinée demande au texte de se faire une place...

Sophie Van den Broeck
Université Libre de Bruxelles

Un imaginaire normé? La question du détournement dans l'album de jeunesse

Dans un contexte de discussion sur l'imaginaire, pourquoi, paradoxalement, sommes-nous amenés à parler de norme et de stéréotypes? Et, tout d'abord, pourquoi en parler en partant du support de l'album jeunesse¹?

La réflexion se situe dans le cadre d'une thèse en projet au sein du Centre Gavroche (centre de recherche en littérature d'enfance et de jeunesse à l'Université Libre de Bruxelles).

Le Centre Gavroche s'intéresse à la littérature de jeunesse non seulement en tant qu'objet littéraire à la charnière du texte et de l'image, mais aussi en tant qu'objet didactique et social; il s'interroge alors également sur la manière dont les œuvres transmettent ou, au contraire, pourfendent les normes sociales. C'est donc dans ce cadre qu'il me semblait intéressant d'axer mon propos autour d'une notion particulièrement problématique et importante, puisqu'il s'agit finalement de la base du développement de l'imaginaire chez les tout petits : celle de la norme dans l'imaginaire collectif enfantin.

¹ J'entends par "album", l'objet livre illustré destiné, en général, aux enfants entre un et dix ans. L'idée étant de définir l'album par un rapport spécifique texte-image; le sens émerge non pas par l'image et/ou le texte, mais bien de leurs rapports réciproques.

Sophie Van den Broeck, « Un imaginaire normé? La question du détournement dans l'album jeunesse », 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. 241-254.

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS L'ALBUM DE JEUNESSE

Par ailleurs, notre intérêt pour la norme se trouve renouvelé de par son lien avec l'acte de lecture. Le trait principal de l'album étant d'être illustré, le plus important semble, en première instance, de lier le texte à l'image. Alors, que ce soit pour un récit ou pour une image, il s'agit bien de lecture, et l'axe de lecture me semble être pour l'une comme pour l'autre fort proche, puisque les deux ont une même finalité : la construction de sens.

Dans ce contexte, nous sommes amenés à aborder la notion de stéréotype, puisqu'en accord avec la thèse de Jean-Louis Dufays : « lire c'est avant tout manipuler des stéréotypes² », qui sont les premières structures nécessaires à la compréhension, celles qui permettent de développer les hypothèses sémantiques élémentaires.

Cette caractéristique semble d'autant plus intéressante dans le cas du lecteur enfant qui est finalement lui-même en pleine constitution de son bagage encyclopédique. Les stéréotypes, les clichés et les lieux communs sont autant d'éléments constitutifs du bagage de l'enfant et donc de son rapport au monde, et c'est sans doute une des raisons pour laquelle la littérature jeunesse fait autant appel à la stéréotypie.

Le stéréotype nous sert également de tremplin pour cerner un intérêt particulier concernant plus spécifiquement leurs détournements. L'analyse des détournements procède pour moi d'un double intérêt : le premier envisage la situation de « blocage » à laquelle le lecteur doit faire face, situation intéressante pour la construction du sens, et le deuxième se situe davantage d'un point de vue didactique puisque son décryptage place le lecteur dans une démarche de lecture active « moderne » où la signification est à construire. Démarche favorisée dans le contexte actuel du développement des compétences et non plus de transmission « entonnoir » de savoir mort.

² Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

SOPHIE VAN DEN BROECK

Nous axerons le propos autour d'un fil conducteur : celui des différentes manières d'appréhender les stéréotypes par rapport aux différents modes d'énonciation dits « classique », « moderne » et « postmoderne », et cela, à partir de quelques exemples tirés d'albums de Philippe Corentin³, qui, nous allons le voir, fait du détournement le principe même de son écriture et l'utilise comme principe déclencheur du comique.

J'entends le « détournement » comme une manipulation des stéréotypes, et c'est l'écart par rapport à ceux-ci qui entraîne l'humour. Jean Emelina, dans sa définition du comique, parle d'a-normalité :

La condition nécessaire et suffisante du comique est une position de distance par rapport à tout phénomène considéré comme anormal et par rapport à ses conséquences éventuelles⁴.

Cette notion d'anormalité me semble fort proche de celle du détournement, puisque par « anormalité », Jean Emelina entend un écart, un trouble par rapport à la norme.

Pour situer quelque peu, Philippe Corentin fait son entrée dans le contexte artistique des années 60, période de bouleversements dans le domaine du livre pour enfant. Une nouvelle conception de l'album est mise en place, où l'illustration obtient une place prépondérante et devient œuvre d'art et de narration. François Ruy Vidal et les Éditions Harlin Quist-Vidal sont considérés comme l'avant-garde de la littérature de jeunesse. Ils amorcent un tournant décisif vers

³ Philippe Corentin, pseudonyme de Philippe Le Saux, est un auteur-illustrateur autodidacte qui tient une place atypique parmi les auteurs de l'édition jeunesse. Né à Boulogne le 16 février 1936, ses premiers dessins paraissent en 1968 dans *L'Enragé*. De nombreux prix sont venus récompenser son travail, et il publie encore actuellement ses albums à *L'École des Loisirs*.

⁴ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedès, 1991.

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS L'ALBUM DE JEUNESSE

cette période de remise en cause. Par leurs publications, ils bouleversent les milieux bien-pensants et, en publiant des textes surréalistes et des dessins hors normes, ils remettent en question les valeurs traditionnelles de la littérature jeunesse. Trente ans plus tard, c'est dans cet état d'esprit que nous retrouvons une nouvelle vague d'auteurs, dont Philippe Corentin. Toujours dans le même esprit mais sans provocation inutile, ils considèrent le livre comme un espace de liberté de création.

La nouvelle vague (qui, je le précise, n'est pas représentative de la majorité des auteurs) semble s'épanouir dans le détournement de l'ancienne, que l'on peut appeler « classique », en fonction des critères d'un premier mode d'énonciation.

Énonciation classique

Y sont convoqués les stéréotypes du premier degré qui permettent au lecteur de faire des hypothèses sémantiques basées sur des scénarios convenus⁵. Ce premier type d'énonciation correspond bien aux caractéristiques de la littérature jeunesse d'avant les années 60; littérature « classique » dans laquelle le lecteur est orienté vers des horizons de sens familiers. Le rôle de ce type de stéréotype étant de stimuler la participation « passive » et « automatique » du lecteur à l'univers référentiel du texte. De par leur récurrence et leur caractère clair et schématique ils contribuent à l'effet de vraisemblance et de réalisme. Ils facilitent l'identification du lecteur aux personnages, parce que ce dernier retrouve dans ce type de récit des situations qu'il reconnaît puisqu'elles sont conformes à sa vision du monde. Pour ces mêmes raisons, les stéréotypes du premier degré donnent aux discours qui les emploient une certaine force argumentative. Ce n'est donc pas étonnant que ce type d'énonciation corresponde à une littérature qui n'avait, la plupart du temps, qu'une visée éducative (dans le sens de « moralisatrice »), que l'on retrouve dans la plupart des fables et des contes de l'époque.

⁵ Dufays, *op. cit.*

À partir des éditions Quist-Vidal, toute une série d'auteurs puisent dans la stéréotypie du monde culturel et littéraire judéo-chrétien, mais ils vont jouer avec les stéréotypes pour s'en éloigner. Nous allons voir à l'aide de quelques exemples comment cette littérature correspond parfaitement au deuxième type d'énonciation, c'est-à-dire les stéréotypes du deuxième degré.

Énonciation moderne

L'énonciation du deuxième degré présente le stéréotype comme un « déjà dit » dont on n'est pas dupe et dont on exploite la valeur iconique, ironique ou ludique.

Nous retrouverons toutes ces caractéristiques chez Philippe Corentin :

- L'énonciation déclenche des opérations transtextuelles,
- elle induit un rapport de complicité entre auteur et lecteur puisque celui-ci est invité à la même prise de distance à l'égard des discours convenus,
- elle stimule la réflexion critique, puisque l'énonciation moderne force d'une certaine manière le lecteur à s'interroger sur la valeur de ces énonciations⁶.

Contrairement au premier mode, qui était celui de la participation, l'énonciation moderne est donc le mode de la distanciation.

Nous allons voir que le stéréotype est pris comme une forme soumise à des manipulations plaisantes dans le but de divertir. Philippe Corentin dit lui-même qu'il veut faire des livres « guili-guili », qu'il ne veut que faire rire. Cependant, qu'il écrive des livres dans le seul but de divertir ne me semble pas possible, puisque l'énonciation moderne entraîne d'emblée

⁶ Dufays, *Stéréotype et Lecture*, *op. cit.*

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS
L'ALBUM DE JEUNESSE

une prise de distance et une dénonciation de ce par rapport à
quoi on se distancie.

Nous voyons ainsi qu'à partir des années 60, une nouvelle image de l'enfance s'est imposée, solidaire d'autres changements dans les modes de représentation. Cela ne signifie cependant pas que la conception précédente ait disparu. La conception « classique » est toujours présente sous la nouvelle vague. Cela se traduit notamment par le fait que deux images de lecteurs antagonistes coexistent au sein du champ de la littérature de jeunesse. Les différents traits qui caractérisent et opposent ces images ont été décrits par Jean Perrot dans *Du jeu, des enfants, des livres*⁷.

Il oppose l'image traditionnelle à l'image nouvelle :

Image traditionnelle	Image nouvelle
Lecteur passif	Lecteur actif
Compréhension sollicitée	Imagination sollicitée
Signification inscrite dans le livre	Signification à construire
Contenu informatif explicite	Contenu initiatique implicite
Le livre propose une lecture fermée	Le livre propose une lecture ouverte
Livre = outil didactique	Livre = œuvre d'art

Philippe Corentin détourne les stéréotypes par toute une série de procédés. Nous allons en illustrer quelques-uns par des exemples. La plupart de ces détournements se classent en deux grands types.

⁷ Jean Perrot, *Du jeu, des enfants, des livres*, Paris, Cercle de la librairie, 1987, p. 272. Il est bien sûr possible à tout lecteur qui le désire de jouer sur les deux tableaux : alternativement, jouir de l'illusion et de la distanciation critique.

SOPHIE VAN DEN BROECK

Le détournement par coprésence ou intertextualité, que ce soit une intertextualité qui fait ouvertement référence à un texte bien précis ou une intertextualité qui ne renvoie pas à un texte, mais à son stéréotype présent dans l'ensemble de l'inconscient collectif.

Un bel exemple d'intertextualité intentionnelle se retrouve dans « Mademoiselle Sauve-qui-peut⁸ », qui détourne le conte du petit chaperon rouge :

Il était une fois une petite fille...

Attirons l'attention sur le fait que d'emblée le lecteur est plongé dans l'univers du conte et que l'incipit est un des marqueurs les plus importants du premier degré, puisqu'il réunit des fonctions comme la fonction séductive (pour faciliter l'entrée dans l'histoire) et codifiante (qui lui donne une idée précise du genre du texte).

Cependant, est-ce véritablement un conte? L'illusion est vite rompue :

...la plus espiègle qu'on eut pu voir.

Nous retrouvons déjà ici le deuxième grand procédé de détournement de Corentin, c'est-à-dire l'inversion.

Corentin va, dans ce récit, complètement inverser les caractéristiques des personnages du conte. Le modèle du petit chaperon rouge « victime innocente » est renversé : le chaperon devient l'agresseur (le loup) et le loup, la victime (le chaperon).

Le petit chaperon rouge apparaît en gamine insupportable *la plus espiègle qu'on eut pu voir*, tandis que le loup n'est qu'un pauvre bougre qui a hâte que cette horrible histoire se termine :

⁸ Philippe Corentin, *Mademoiselle Sauve qui peut*, Paris, École des Loisirs, 1999.

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS
L'ALBUM DE JEUNESSE

Arrête, malheureuse, dit la grand-mère, laisse-le,
ce n'est qu'un pauvre bougre que j'ai ramassé
dans la neige mourant de froid et de faim.

Phrase de la Mère-Grand qui vient sauver le pauvre loup, seule allusion directe au conte et qui s'en éloigne clairement, où le chaperon jette le loup dehors à coups de fourche en lui demandant s'il la croit assez bête pour ne pas savoir faire la différence entre un loup et une mamie.

Évidemment, il y a disparition totale de la morale du conte initial. Chez Perrault, le conte se termine par « De ta vie tu ne t'écarteras plus de ta route pour courir dans les bois quand ta mère te l'aura défendu », alors que chez Corentin, la finale est remplacée par « Embrassez-vous au moins », où l'on retrouve l'allusion au loup mâle séducteur mais vite déjouée par la gamine qui lui répond : « non non mamie, je n'ai pas le temps ».

Détournement des grandes figures archétypales

Le Père Noël a inspiré une abondante littérature enfantine et sa description est extrêmement stéréotypée. Pour illustrer le personnage à la manière classique, voici un petit extrait de la description du Père Noël faite par le singe Zéphir dans *Babar et le Père Noël* (qui ressemble en tout point à la définition qu'en donne le *Nouveau Larousse illustré* de 1904 et correspond tout à fait aux caractéristiques du premier type d'énonciation) :

Oh les amis! dit un jour Zéphir à Arthur, Pom, Flore et Alexandre, écoutez la merveilleuse histoire qu'on vient de me raconter. Chez les hommes, tous les ans, la nuit de Noël, un vieux monsieur très bon, avec une grande barbe blanche et un habit rouge à capuchon pointu, voyage dans les airs. On l'appelle le Père Noël. C'est difficile de l'apercevoir, car il vient par la cheminée pendant qu'on dort. Le lendemain matin on sait

SOPHIE VAN DEN BROECK

qu'il est venu parce qu'il y a des jouets dans les souliers⁹.

Nous voyons que la nouvelle tendance consiste plutôt à tourner en dérision le personnage du Père Noël – Corentin n'est pas du tout le seul à le faire.

*Un drôle de Père Noël*¹⁰ de Kroll et Paola est un bon exemple de cette démythologisation. Cette histoire évoque les maladresses d'un Père Noël qui perd sa montre, tombe de son traîneau, atterrit brutalement au pied de la cheminée renverse le fauteuil, le lustre... Dans l'album de Pef, *Noël, père et fils*¹¹, le fils du Père Noël commet des vols, oublie sa mission pour le cœur d'une belle, percute Notre-Dame avec son avion, se déplace en 2 CV, la voiture de la société offerte par correspondance par sa directrice pour remplacer le renne en voie de disparition.

Corentin nous présente quant à lui un Père Noël qui se débat avec le modernisme au sens figuré comme au sens propre.

En effet, si ce ne sont pas les nombreuses antennes de télévision qui empêchent le Père Noël de stationner son traîneau sur le toit des maisons, ce sont les cheminées qui sont bouchées...

Cette confrontation d'un Père Noël ancestral avec la modernité montre bien l'opposition entre les deux types d'énonciation : c'est ce qu'on pourrait appeler la bagarre des archétypes contre les kénotypes. Le terme est emprunté à Mikhaïl Epstein et signifie « nouvelle image ». Les kénotypes sont des structures mises à jour par l'histoire moderne. On en retrouve de manière récurrente dans la littérature de jeunesse.

⁹ Laurent Brunhoff, *Babar et le Père Noël*, Paris, Hachette, 1941.

¹⁰ Steven Kroll et Tomie de Paola, *Un drôle de Père Noël*, Paris, Gallimard, 1984.

¹¹ Pef, *Noël, père et fils*, Paris, Messidor-La Farandole, 1985.

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS
L'ALBUM DE JEUNESSE

Ce sont donc des emblèmes universels de notre époque comme le métro, la moto, le cellulaire, le supermarché... et finalement, le plus souvent stéréotypé, la télévision.

(...) Les antennes de télévisions envahirent les toits. « On ne peut plus atterrir. Ça devient impossible! » s'exclama Scrogneugneu (le renne du Père Noël).

Puis, en pénétrant dans une cheminée, le Père Noël s'aperçut qu'elle avait été murée. Un poste de télévision l'avait remplacée¹².

Les uns le prenant pour un vendeur de savonnettes, les autres pour un cambrioleur, il fallait trouver une solution. Après une dernière tentative en essayant de passer par le vide ordure, kénotype de la ménagère, il décide de se rapetisser à la taille d'une fourmi pour pouvoir entrer dans les maisons grâce à leurs galeries. Corentin démythifie donc le personnage jusqu'à aboutir à sa quasi-disparition!

Souvent, dans des œuvres à vocation comique, mais aussi poétique, les auteurs continuent de s'appuyer sur l'encyclopédie des siècles passés et sur la forme du conte traditionnel. On peut se demander si ce mariage est fait pour durer. J'essaie d'imaginer.

Est-il possible d'envisager qu'un jour la norme soit : lapin méchant qui mange les enfants et loup gentil qui mange des carottes? Si l'inversion est récurrente, éculée, deviendra-t-elle stéréotypée?

Sur la question du contenu, nous pouvons nous demander si les auteurs continueront à puiser dans l'imaginaire traditionnel ou si un nouvel imaginaire se dégagera de la modernité. Sur la question de la forme narrative, la nouvelle norme sera-t-elle

¹² Philippe Corentin, *Le Père Noël et les fourmis*, Paris, École de Loisirs, 1991.

SOPHIE VAN DEN BROECK

la déconstruction? Après cette vague de déconstruction, dans quel sens se fera la reconstruction?

Pour terminer, j'aimerais parler d'une évolution potentielle en fonction d'un troisième type d'énonciation : les stéréotypes du troisième degré.

Énonciation postmoderne

On a donc déjà vu les deux premiers modes de relation au stéréotype. La première est, je le rappelle, basée sur le respect des formules convenues, la deuxième est axée sur leur mise à distance alors que la troisième est en fait centrée sur leur alternance, sur un va-et-vient entre les deux. C'est-à-dire que l'on a affaire à une lecture ambivalente : le stéréotype est énoncé à la fois pour construire l'univers référentiel et pour en dénoncer le caractère relatif.

Ce type d'énonciation place donc le lecteur dans une position d'indécision quant à l'appréhension du stéréotype et quant à sa valeur, et brouille la compréhension du texte¹³.

En ce qui concerne Corentin, le va-et-vient est flagrant, puisque dans tous ses récits, en dehors des détournements, l'univers référentiel qui est décrit est extrêmement stéréotypé : évoluent dans les récits des familles terriblement traditionnelles où la femme s'occupe de la maison et l'homme va chasser. On retrouve la stéréotypie du bestiaire classique avec des histoires de lapins, de loups et de chats. Même le graphisme est finalement très stéréotypé, puisque les couleurs vives et le

¹³ Jean Louis Dufays parle d'un va-et-vient entre participation et distanciation. Il me semble cependant important de préciser que le va-et-vient entre stéréotype du premier et du deuxième degré se fait déjà dans l'énonciation du deuxième type. Le stéréotype est obligatoirement mobilisé puisqu'il est structure fondamentale à la construction de sens et que, si on le détruit, pour en retracer le cheminement, nous devons passer par lui.

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS
L'ALBUM DE JEUNESSE

trait de contour marqué connotent inévitablement le dessin de caricature et le comique.

Cependant, le détournement prédomine, et il est facile de trancher, surtout lorsqu'on a une vision globale de son œuvre. On y trouve par exemple des récits critiquant ouvertement ce schéma familial traditionnel¹⁴ avec l'humour piquant des surréalistes. Nous pouvons facilement placer les albums de Corentin dans un rapport « moderne » au stéréotype.

Cependant, le troisième type d'énonciation (dit postmoderne) engendre un point de vue qui me semble intéressant, surtout au niveau de l'image. Cette troisième manière de traiter le stéréotype engendrerait une sorte de nouvelle figure hybride, ambiguë, qu'il est difficile, voire impossible de définir ou même de reconnaître.

Le « prototype », si je puis dire, de cette nouvelle figure pourrait être le canard/lapin de Wittgenstein. En fait, c'est une figure que Wittgenstein a reprise à Joseph Jastrow (étudiant de Peirce à l'Université Johns Hopkins) pour sa théorie esthétique de la représentation. Son intérêt réside dans le fait qu'on peut la prendre pour une tête de lapin ou une tête de canard. On verra plus facilement un lapin si notre regard se focalise vers la droite – sur le museau – et plus facilement un canard s'il se focalise inversement vers la gauche – sur le bec.

Mais il se peut que celui qui regarde cette figure n'y voie rien d'autre qu'un lapin ou rien d'autre qu'un canard ou l'un, puis l'autre, mais jamais les deux en même temps.

C'est, me semble-t-il, le même principe que l'on retrouve dans l'exemple du lapin/loup, sauf que l'enfant, en fonction des différentes étapes de lecture, ne lira pas soit un loup, soit

¹⁴ Philippe Corentin, *Totor et Lili chez les moucheurs de nez*, Paris, Rivages, 1982; Philippe Corentin, *Papa n'a pas le temps*, Paris, Rivages, 1985.

un lapin, mais une sorte de « monstre » hybride¹⁵. De plus, cette image est déchiffrable de par le fait que la focalisation du regard y est clairement inscrite. Lorsque l'enfant lit le livre, il tourne la page et est confronté à un contraste énorme : le zoom sur le lapin en gros plan qui sort presque du cadre comme s'il allait lui sauter au visage, et les couleurs vives rouges et noires, très contrastées, de la gueule en font le point de focalisation central du regard. L'attention de l'enfant est donc directement focalisée sur la gueule, synecdoque du loup connotant la férocité et entraînant la sensation de peur par la reconnaissance inconsciente d'un stéréotype architextuel qu'il possède déjà dans son code littéraire : le grand méchant loup.

Le lapin se définit communément par ses oreilles, sa queue, son pelage, ses deux dents de devant qui en sont les traits déterminants. Le loup se définit par sa mâchoire, ses dents pointues... Dans ce cas-ci, on remarque un système de « glissement » : il y a remplacement de certaines parties par d'autres. Lorsque l'on transfère le signifiant dénotatif « dents » du loup pour remplacer le signifiant « dents » du lapin, non seulement transfère-t-on la connotation des dents du loup à la place des dents du lapin, mais dans la fusion, dans cette nouvelle image hybride « lapin-loup », le critère prépondérant devient celui des dents du loup, qui occupent le premier rang dans la hiérarchie des connotations du loup. Par un principe de substitution sémantique qui remplace un signifiant dénotatif par un autre, il y a transformation des connotations jusqu'à

¹⁵ Rappelons qu'une des caractéristiques majeures de l'album de jeunesse, c'est d'être lu et relu par les enfants. Au travers de la multitude des théories, on constate qu'un continuum se dégage. De la syntaxe à la sémantique et à la pragmatique, de *l'elocutio* à la *dispositio* et à *l'inventio*, de la forme de l'expression à la substance du contenu, de la priméité à la tercéité, du niveau perceptif au niveau iconique au niveau iconographique, de la forme au signe au sème... chacun de ces trajets suit le *continuum* percevoir, nommer, interpréter. Chaque enfant aura donc une lecture de l'image différente en fonction du stade de lecture « atteint »...

LA QUESTION DU DÉTOURNEMENT DANS
L'ALBUM DE JEUNESSE

l'inversion totale de la connotation de base. Donc, dans cette nouvelle image hybride, le signifiant dénote toujours « lapin »¹⁶ mais connote « loup »!

L'image, par le renversement lapin-loup, se place encore dans un rapport moderne aux stéréotypes, mais ouvre, me semble-t-il, la piste à l'analyse de nouveaux types d'images hybrides engendrées par une approche postmoderne des stéréotypes.

Revenons, avec Pierre Schoentjes, pour conclure en guise d'ouverture, à notre canard/lapin, puisque cette image hybride est reprise dans *Poétique de l'ironie*¹⁷ comme le symbole de l'ironie postmoderne, et que pour ce type d'image, l'écart par rapport à la norme, dont parlait Emelina pour définir le comique, proviendrait de la fusion de deux images en une image paradoxale. Cette fusion rendrait concrètes les possibilités d'interprétation contradictoires entraînant l'ironie lorsqu'elle dit simultanément l'un et l'autre sans qu'il soit possible de trancher définitivement sur une interprétation.

¹⁶ Une enquête auprès d'enfants serait intéressante pour confirmer ce point de vue; les résultats dépendraient toujours du stade de lecture auquel le lecteur sera parvenu. Il est possible que certains enfants y voient par exemple un monstre ou même un loup.

¹⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Ralph Dekoninck
Université catholique de Louvain

Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier

What Do Pictures Want? Tel est le titre d'un ouvrage de William J. Thomas Mitchell paru en 2005¹. Pour le « pape » des *visual studies*, l'iconologue d'aujourd'hui n'a plus à s'engager dans le déchiffrement des images, mais à se tenir à l'écoute de leurs désirs, désirs qui ne sont autres que la projection de nos propres désirs, seuls à même d'animer les simulacres et de les investir d'un pouvoir. Pour appuyer sa démonstration, Mitchell cite une publicité de la marque Sprite, largement diffusée dans les cinémas et plus discrètement sur nos écrans de télévision en 1998. Elle montrait un *brainstorming* entre publicitaires, nous ouvrant ainsi, en une forme de mise en abyme, les coulisses de la fabrication d'une annonce publicitaire et de l'invention d'une stratégie de marketing pour le moins insolite. En effet, les spécialistes de l'image qui nous sont montrés semblent être tombés d'accord pour retenir, comme emblème de la boisson à vendre, une espèce de limace synthétique, image dégoûtante censée remplacer, nous dit-on, l'icône hollywoodienne du dinosaure (type *Jurassic Park*) passée de mode. Tous s'extasient devant, notamment, les aptitudes de cet objet gluant à coller à la paroi sur laquelle on le (pro-)jette, paroi qui coïncide,

¹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 77-80.

Ralph Dekoninck, « Image du désir et désir de l'image. Ou comment l'image parvient-elle à se nier », 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. 255-267.

IMAGE DU DÉSIR ET DÉSIR DE L'IMAGE

soulignons-le, avec la vitre qui nous sépare de la salle de réunion et qui n'est autre que celle de la caméra confondue avec celle de l'écran. Le responsable de l'équipe déplore toutefois que cela ne fasse pas encore un film publicitaire, pour lequel finalement personne n'est capable de proposer la moindre idée. Comme si cela n'était pas suffisamment clair, la morale de cette caricature est proférée oralement à la fin du clip. Une voix hors-champ autoritaire conclut : « N'achetez pas le battage publicitaire hollywoodien. Achetez ce que vous désirez » (« *Don't buy the Hollywood hype. Buy what you want* »); phrase immédiatement suivie par un texte qui nous dit : « L'image n'est rien. La soif est tout » (« *Image is nothing. Thirst is everything* »). Le dernier plan nous montre, quant à lui, une bouteille Sprite, image commentée à nouveau oralement par ces mots : « Obéissez à votre soif » (« *Obey your thirst* »). Notons par ailleurs que cette bouteille tourne, tel un objet d'art placé sous un projecteur et devant un fond sombre. *Hoc est*, ceci est *The Real Thing*, objet authentique d'un désir qui ne le serait pas moins. Voilà ce que vous voulez, ou ce que vous ne pouvez que vouloir si vous obéissez à votre instinct, plutôt que de suivre ce que les publicitaires veulent que vous vouliez. Libérez-vous donc des images pour vous tourner vers la réalité, celle de vos désirs et de vos besoins les plus primaires, contre de faux désirs imaginaires manipulés par les iconocrates du monde médiatique. C'est ce que semble vouloir nous dire cette publicité, sans, on l'aura compris, une certaine pointe d'ironie : ne s'agit-il pas en effet de condamner l'image par l'image, paradoxe apparent d'une publicité anti-publicitaire flattant le bon sens et le scepticisme du spectateur?

Le slogan retenu par Sprite invite donc à s'interroger sur la manière – on va le voir, pour le moins ambiguë – dont une image parvient à se condamner, à se remettre en cause, à affirmer son propre néant. Comment démonter en image les pouvoirs de l'image – même si on comprend d'emblée avec cet exemple que la parole et le texte jouent un rôle déterminant dans cette démystification? La question complémentaire est la suivante :

RALPH DEKONINCK

une stratégie rhétorique du type de celle imaginée par Sprite n'est-elle pas finalement condamnée à la contradiction, voire à l'aporie?

Si la norme publicitaire consiste en fait à créer une évaluation positive du produit par un processus de transfert de valeurs dérivées d'associations culturelles généralement valorisées, la contre-stratégie adoptée ici consiste à caricaturer les efforts cyniques des publicitaires pour créer, grâce à une image dégoûtante, celle de la limace, une valeur symbolique ajoutée au produit de consommation. Elle prend ainsi le contre-pied notamment d'une publicité de la marque Canon dans laquelle la star de tennis, Andre Agassi, prétendait que l'image est tout : « *Image is everything* », slogan compréhensible pour une firme dont la mission est précisément de produire des images. En revanche, pour une marque de boisson, il est normal de mettre l'accent sur un autre sens que celui de la vue. Et, en effet, toute la tactique commerciale de Sprite est basée sur l'importance de la soif, tactique s'appuyant sur une vague vérité physiologique selon laquelle la soif serait l'un de nos besoins les plus primaires. Si une image peut en effet devenir tout et dire tout entre les mains des publicitaires (« *image is everything* »), elle n'étanchera jamais la soif, affirme avec insistance la majorité des publicités de Sprite. Mais si l'image ne peut désaltérer, elle peut en revanche créer la soif, et c'est là toute l'ambiguïté. Le paradoxe veut en effet que la réalité de cette soif peut en grande partie être suscitée par l'image, capable de l'orienter vers une boisson en particulier. De l'image du désir au désir de l'image, il n'y a qu'un pas, ici clairement franchi.

Or, force est de constater que la critique d'un tel transfert, sur lequel joue la publicité de Sprite, en disant en images et en paroles que l'image n'est rien, est une véritable antienne dans la pensée occidentale depuis Platon au moins et la reprise de sa critique dans le monde chrétien. En forçant quelque peu les traits, ne pourrait-on pas voir en saint Paul le véritable

IMAGE DU DÉSIR ET DÉSIR DE L'IMAGE

inventeur du slogan Sprite, lorsqu'il écrit, dans sa première épître aux Corinthiens à propos de la « fausse » image qu'est l'idole, qu'elle « n'est rien au monde » (*nihil est idolum in mundo*, I Cor 8, 4)? Mais si une telle dénégation est on ne peut plus classique dans la tradition philosophique et théologique en Occident, sa mise en image est en revanche assez rare.

Parmi ces rares cas, j'ai retenu un emblème du XVI^e siècle dont l'analogie avec la publicité ne manque pas de sauter aux yeux, comparaison d'autant plus séduisante qu'on a souvent mis en évidence le côté précurseur de l'emblème par rapport à la rhétorique de la publicité aujourd'hui, essentiellement sur le plan de l'articulation du texte à l'image. L'emblème en question (figure 1), gravé par Pierre Woeriot, est tiré d'un recueil publié à Lyon en 1567 et intitulé *Emblèmes ou devises chrétiennes*².



Figure 1. Pierre Woeriot, *Propterea captivus ductus est populus*, dans Georgette de Montenay, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon, 1571, emblème XXXVII.

Composant l'axe central de l'image, un homme richement vêtu se détourne d'une table garnie de mets divers pour pointer du doigt un même festin représenté en peinture sur le mur d'une bâtisse, représentation qui s'apparente plus à une série de hiéroglyphes qu'à une nature morte en trompe-l'œil.

² Georgette de Montenay, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon, J. Marcocelle, 1567; réimpression de l'édition de 1571, Menston, Scolar Press, 1973. Sur l'emblème en question, voir Paulette Choné, « Pierre Woeriot ou la pensée du simulacre », in *Glasgow Emblem Studies*, 6 (2002), p. 171-203.

RALPH DEKONINCK

À gauche de ce personnage, un cartouche sert de support à une phrase extraite d'Isaïe (5, 13) : *Propterea captivus ductus est populus* (« Voilà pourquoi le peuple est prisonnier, voilà ce qui le conduit »). Comme le veut l'économie scripto-visuelle de l'emblématique – créant par l'assemblage d'une courte phrase et d'une image une obscurité relative susceptible de piquer la curiosité du lecteur-spectateur –, une *subscriptio*, troisième élément de l'unité emblématique, vient éclairer cette relation signifiante. Dans le cas présent, ce texte accompagnateur nous révèle le sens du message de la manière suivante :

Ce phantastiq a dequoy sustenter
Ses appetits, s'ils estoyent raisonnables
Mais comme fol s'ayme mieux contenter
De vivres peincts, plaisans, non profitables.
On void tels cas aujourd'hui deplorables,
En maints gentils & sublimes esprits,
Qui se paissans de mensonges & fables
La verité solide ont en mespris.

Dans une édition ultérieure, publiée à Francfort en 1619, le même emblème est accompagné de textes en plusieurs langues. La version italienne met particulièrement en évidence les tromperies de la peinture : « De la peinture de mets délicats, sains, abondants, bien bête est celui qui pense se rassasier. Et bien qu'elle nourrisse les yeux, néanmoins la faim ne s'en ira pas. Tels sont ces esprits balourds qui s'empiffrent de balivernes, de mensonges, et laissent de côté la vérité claire : à la fin ils ne trouvent que des pleurs³. » La finale de la version allemande mérite également d'être citée : « Enjôlée, la sagesse la plus ferme dévore des yeux des billevesées futiles. Ne désirez pas d'être séduits par un banquet en peinture⁴. »

³ Je cite la traduction de Paulette Choné, *op. cit.*, p. 174, note 2.

⁴ *Ibid.* Nous avons affaire à un véritable lieu commun qui trouve diverses expressions à la même époque, comme dans le *Dictionnaire chrétien* de Nicolas Fontaine : « Un phrénétique mourant de faim, rejetterait les meilleures viandes, et soupirerait après celles qu'il

IMAGE DU DÉsir ET DÉsir DE L'IMAGE

La morale de la comparaison est on ne peut plus claire : en une espèce de réécriture du mythe de la caverne – la manipulation en moins, puisqu'il est loisible au personnage de la gravure de se détourner à tout moment du monde factice pour se sustenter de nourritures bien réelles –, se trouve ici fustigée la folie humaine qui consiste à préférer les images à la réalité, c'est-à-dire les mensonges à la vérité. Comme l'écrit Paulette Choné, le monde véritable, « dans lequel l'homme se rassasie de mets appétissants et nourrissants, capables de combler ses sens et d'entretenir en lui la vie », est opposé à une fiction « qui sollicite la vue seule, déçoit les autres sens et se révèle incapable de nourrir le corps⁵ ». Lorsque l'on sait par ailleurs que le graveur, Pierre Woeriot, comme l'auteur du texte, Georgette de Montenay, sont tous deux protestants, le message moralisateur gagne en signification religieuse : la réalité tangible devient la métaphore de la vérité évangélique, dont certains se détournent au profit des billevesées en tout genre. Le fait que ces billevesées soient ici symbolisées par une peinture n'est vraiment pas un hasard. Derrière une telle charge, on ne peut en effet s'empêcher de penser à la critique protestante de l'« idolâtrie papistique », cette adoration qui ne fait plus de différence entre l'image et ce qu'elle représente. Toute image est une idole en puissance pour celui qui n'a pas appris à regarder et se laisse ainsi facilement piéger par les subterfuges de l'illusion mimétique. Dans notre emblème, le caractère mensonger de l'image est pointé au moyen de la présence de cette affiche dérisoire dont deux angles déjà se décollent. Mais, comme dans la publicité de Sprite, qu'en est-il du paradoxe qui fait que ce soit, ici aussi, une image qui dénonce les mensonges de la représentation?

verrait peintes dans un tableau, est l'image des hommes qui repaissent leurs yeux et leurs âmes des biens imaginaires, qui ne font qu'irriter la faim, au lieu de soupirer vers les biens solides et réels. » Nicolas Fontaine, *Dictionnaire chrétien*, Paris, E. Josset, 1691, p. 481.

⁵ Choné, *op. cit.*, p. 176.

RALPH DEKONINCK

Pour répondre à cette question, il faut rappeler que l’emblème a précisément la propriété de détourner les pouvoirs de l’image ou de les retourner contre eux-mêmes, et cela en dérégulant la machine figurative, en jetant le doute et la suspicion sur sa légitimité comme représentation mimétique. En effet, si l’on regarde d’un peu plus près la gravure de Woeriot, on se rend compte que l’artiste joue sciemment et savamment avec les puissances de mystification de l’image à un niveau que l’on pourrait qualifier de méta-iconique. Il manipule en effet subtilement les principes de la représentation illusionniste. L’expérience de la spatialité, par exemple, se retrouve contrariée par des lignes de fuites contradictoires, ainsi que par les proportions inexactes, à en juger simplement par la taille gigantesque du personnage par rapport à celle du bâtiment. Toutes ces incohérences jettent donc le trouble dans cet univers mimétique qui veut nous parler des sortilèges de l’image elle-même. Le spectateur en vient finalement à se confondre avec le personnage de l’emblème,

crispé sur son siège, mal à l’aise et cependant envoûté, livré aux conséquences aberrantes des métamorphoses de l’âme imaginative qu’entraîne la contemplation d’une fiction figurée. La lourde mélancolie – la névrose obsessionnelle – qui engourdit le « phantastique » est le signe avertissant qu’il est impossible de s’abandonner impunément aux plaisirs du simulacre⁶.

Il est intéressant de noter qu’un tel message trouve également à s’exprimer dans la peinture de la même époque, et particulièrement dans celle d’un artiste anversois : Pieter Aertsen. Ce peintre assez peu connu est pourtant celui grâce auquel les premières natures mortes dans l’histoire de la peinture voient le jour, véritable révolution de l’image qu’on peut situer vers le milieu du XVI^e siècle, dans un contexte particulier qui est celui de la crise protestante de la

⁶ *Ibid.*, p. 175.

IMAGE DU DÉSIR ET DÉSIR DE L'IMAGE

représentation, Aertsen comme Woeriot s'étant converti au protestantisme⁷. L'un de ses tout premiers tableaux date de 1552 (fig. 2)⁸.



Figure 2. Pieter Aertsen, *Jésus chez Marthe et Marie*, 1552, huile sur bois, 60 x 101,5 cm, Vienne, Kunshistorisches Museum.

Il nous montre un bel exemple de ce qu'on a pu appeler une nature morte inversée, phase préliminaire à l'autonomisation du genre. En effet, ce qui était jugé jusque-là secondaire et, à ce titre, rejeté dans les marges de la peinture narrative est désormais projeté à l'avant-plan, reléguant la scène religieuse au fond de l'image. Dans le cas présent, cette dernière scène représente le Christ chez Marthe et Marie (Luc 10, 38-42), et plus précisément le moment où le Christ reproche à Marthe son affairément aux tâches basement matérielles comme la préparation du repas, alors que sa sœur a choisi la meilleure part, c'est-à-dire les nourritures spirituelles, comme le dit le texte évangélique, reproduit en partie sur le linteau de la cheminée, tandis que les références scripturaires sont inscrites sur le pavement.

⁷ Voir Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 14-21.

⁸ Pieter Aertsen, *Jésus chez Marthe et Marie*, 1552, huile sur bois, 60 x 101,5 cm, Vienne, Kunshistorisches Museum.

RALPH DEKONINCK

Si la représentation au premier plan d'aliments grandeur nature, en particulier l'imposant gigot, constitue, pour l'époque, une véritable « hérésie » picturale exhibant une réalité inesthétique – on ne peut s'empêcher de penser à la limace Sprite projetée également en direction du spectateur –, celle-ci se trouve justifiée du fait qu'elle est censée délivrer un message moralisateur : la chair s'oppose au Verbe, comme l'image s'opposait à la vérité dans la gravure de Woeriot et la publicité de Sprite. Mais une telle lecture n'est pas dénuée, elle aussi, d'une certaine ambiguïté : le trompe-l'œil de l'avant-plan est conçu pour donner l'illusion d'une communication entre l'espace fictif du tableau et l'espace réel dans lequel il se trouvait originellement inscrit. Et quand on sait, grâce à des textes d'époque, que de tels tableaux étaient accrochés aux murs des cuisines ou des salles à manger, on comprend que l'effet illusionniste s'en trouvait renforcé. Seule la scène narrative de l'arrière-plan, à l'instar du texte accompagnant la gravure de Woeriot ou de la voix hors-champ de la publicité de Sprite, est encore à même de renverser l'illusion pour la faire dévier vers une interprétation éthique : toutes ces nourritures ne peuvent rassasier l'esprit; seule la parole du Christ est nourrissante et vivifiante.

Mais qu'advient-il d'une telle interprétation lorsque toute scène religieuse se retrouve effacée de la représentation, comme c'est le cas des tableaux ultérieurs du même peintre? Ce genre de tableau commence en effet, vers le milieu du XVI^e siècle, à être collectionné et apprécié pour ses seuls prodiges illusionnistes. On peut dès lors comprendre qu'un graveur comme Woeriot ait pu fustiger quelques années plus tard cette mode qui consiste à se délecter de ce type de trompe-l'œil, à se laisser fasciner par cette nourriture fictive, critique que Pascal, un siècle plus tard, reprendra dans l'une de ses célèbres

IMAGE DU DÉsir ET DÉsir DE L'IMAGE

pensées : « quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux⁹ »; vanité donc de l'image qui nous fait désirer ce qui nous laisserait indifférent dans la réalité, qui nous fait préférer les copies aux originaux. À partir du XVII^e siècle, le mot de vanité utilisé par Pascal servira précisément à qualifier ce genre de tableau en lui conférant de la sorte une mission moralisatrice¹⁰. Mais là est toute l'ambiguïté de la peinture de vanité : comment tous les objets symbolisant les plaisirs de ce monde peuvent-ils se retrouver discrédités en image – qui a plutôt tendance à les magnifier –, et cette fois-ci sans le secours d'un texte accompagnateur, seul susceptible, comme nous l'avons vu avec les exemples précédents, d'introduire une négation dans l'image?

Dans bien des cas, le trompe-l'œil lui-même peut apparaître comme la possibilité de sauver la dignité de la peinture, tout en continuant à dénoncer la vanité de ce qui est peint. En exhibant une réalité si outrancière qu'elle en devient irréaliste, en hyperbolisant les apparences, le trompe-l'œil a le pouvoir de retourner l'image en symbole, de laisser poindre, derrière la nature morte, le sens symbolique de la vanité, la table du festin se transformant en autel sur lequel sont sacrifiés les vains plaisirs de ce monde. Mais cette intensification immobile du visible reste une stratégie à double tranchant. Car le message éthico-spirituel risque à tout moment, dans cette mise à l'excès du visible, d'être absorbé par la quête illusoire du plus vrai que nature, et donc de s'inverser en son contraire, faisant resurgir la mystérieuse opacité de l'image qui méduse le regard. Comme l'écrit Louis Marin, l'excès dans le trompe-l'œil fait « passer l'imitation et ses feintes, de l'univers réglé de la représentation

⁹ Blaise Pascal, « Pensées », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 134.

¹⁰ Je me permets de renvoyer à mon article : Ralph Dekoninck, « Entre Vanité en image et vanité de l'image : du statut incertain de la représentation dans les Pays-Bas à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures Classiques*, n° 56, 2005, p. 57-70.

RALPH DEKONINCK

et des apparences au monde plus inquiétant des doubles et des simulacres¹¹ ». Telle est donc la dialectique subtile que met en œuvre la peinture de vanité, entre transparence transitive et opacité réflexive, entre reproduction fantasmatique et production symbolique, entre les sortilèges de la *mimésis* et la mise à distance de la représentation qui se représente elle-même, déjouant et dénonçant ainsi ses effets illusionnistes.

La peinture hollandaise du XVII^e siècle a exploité avec brio ce jeu entre mise en image de la mort et mise à mort de l'image, entre peinture de vanités et vanités de la peinture, comme l'a très bien montré Victor Stoichita dans *L'instauration du tableau*. Le paroxysme sera atteint dans des tableaux de la seconde moitié du XVII^e siècle, notamment ceux signés par Cornelis Gijsbrecht, qui mettent à nu les mécanismes de la fiction picturale en représentant, par exemple, un tableau retourné. Mais même ces trompe-l'œil redoublés n'échappent pas au paradoxe que nous avons déjà rencontré dans nos exemples précédents, paradoxe d'un art qui dénonce tout en magnifiant, qui sollicite le sensible pour mieux le condamner et qui le condamne pour mieux l'exalter. Il ne faut pas en effet se leurrer sur les fins de cette humiliation consentie de la peinture, logique dénégatrice qui la travaillerait de l'intérieur. La mélancolie saturnienne cache difficilement la louange adressée aux prouesses illusionnistes de la peinture et aux pouvoirs du peintre-démiurge. Comme dans la publicité de Sprite, l'apparente dénégation de l'image signe, à bien y regarder, son triomphe.

Plutôt que d'épiloguer sur cette délicate mais fondamentale question des modalités métapicturales d'une critique de l'image par elle-même – même s'il faut de nouveau reconnaître que cette critique provient dans la majorité des cas d'un tiers

¹¹ Louis Marin, « Les traverses de la Vanité », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition Caen-Paris, 27 juillet 1990 - 20 janvier 1991, Paris, 1990, p. 27.

IMAGE DU DÉsir ET DÉsir DE L'IMAGE

langagier, et que tous les autres essais ne recourant à aucune voix hors-champ sont promis sinon à l'échec, tout au moins à l'aporie –, je voudrais terminer en insistant sur les enjeux de la métaphore nutritive ou culinaire qui sous-tendent tous mes exemples. L'idée selon laquelle contempler un repas ne peut nourrir est un véritable *topos* de la littérature chrétienne. Je ne citerai qu'un exemple emprunté à un auteur jésuite, François Coster, contemporain de Woeriot et d'Aertsen : « Les viandes & les tables bien garnies ne rassasient personne de les voir tant seulement, & regarder, si les viandes ne sont mises en la bouche, maschées & brisées avec les dents, à fin de descendre, & devaler au ventricule, pour la nourriture du corps¹². » Il est intéressant de souligner que cette métaphore est appliquée ici à la méditation des images, alors qu'elle exprime habituellement l'importance d'assimiler la parole du Christ. Sans vouloir renouer avec des pratiques ancestrales d'ingestion littérale d'images sacrées, notre père jésuite invite plutôt à digérer le sens des images. Cette idée d'une manducation

¹² François de Coster, *Cinquante meditations de toute l'histoire de la passion de nostre Seigneur*, Anvers, Christophe Plantin, 1587, p. 4. Pour le Père jésuite Jean-Eusèbe Nieremberg, de même que la représentation d'un pain n'assouvit pas l'appétit mais figure ce qui rassasie, de même l'image, assimilée aux biens de ce monde, n'est pas là pour rassasier la volonté mais pour aider la mémoire à se souvenir de ce qui pourra apaiser son appétit spirituel (*De Adoratione in spiritu et veritate libri quatuor*, Anvers, Balthazar Moretus, 1631, p. 38). Une même idée se retrouve dans un contexte protestant. En 1580, Théodore de Bèze, dans ses *Icones*, propose un emblème montrant « des spectateurs regardant en silence une table chargée de victuailles et de coupes ». Le commentaire latin recourt à la physiologie de la digestion pour faire comprendre l'action de la grâce : « Il ne servira à rien d'avoir contemplé des festins, ni de les avoir engloutis, si tu ne fais pas agir sur tout cela la chaude coction de l'estomac. Ainsi est-il inutile d'avoir été témoin de pieuses assemblées, et d'avoir pu prêter à la parole de Dieu une oreille attentive, si de cela la foi ne s'empare pas, ou plutôt si, reposant dans l'intimité du cœur, elle ne le digère pas, confiante dans la chaleur divine » (*Icones*, Genève, Jean de Laon, 1580, je cite la traduction de Choné, *op. cit.*, p. 194).

RALPH DEKONINCK

de l'image, comparable à la puissante métaphore johannique de la rumination du texte, engage une riche réflexion sur la consommation des images, sur notre boulimie scopique. En outre, elle permet de repenser, à nouveaux frais, la relation entre l'oral et le visuel, la bouche et les yeux, ce que nous invitait à faire la publicité de Sprite.

Jean-Jacques Wunenburger
Université de Lyon-Jean Moulin

Extase scopique, sédimentation langagière et inscription corporelle des images dans la civilisation contemporaine

La prolifération culturelle des images favorisée par le développement technologique numérique nous conduit à une inflation vertigineuse de produits. Le problème majeur concerne dès lors moins les conditions de la production d'images, renvoyant à la traditionnelle question de l'imagination créatrice, de ses formes, de ses performances, que les conditions de leurs réception et consommation. La quantité, la diversité et la vitesse des images dans l'iconosphère électrique et électronique nous conduisent à nous interroger sur les questions de perception, de compréhension et de mémorisation de ces flux d'images. Ne serions-nous pas soumis à des stimulations intempestives, à des consommations excessives, à des ingestions malades? Et s'il se confirmait qu'il existe une disproportion entre l'offre et la demande, entre la production et la consommation, faut-il seulement chercher à sevrer l'imaginaire, c'est-à-dire en fait à diminuer, filtrer, censurer même la production d'images, entraînant la culture vers une sorte de décroissance iconique? Ou ne vaut-il pas mieux d'abord aider et former les consommateurs d'images à réguler leur perception, à se les approprier subjectivement, à les métaboliser pour en faire des formes symboliques nourricières et structurantes? Il convient

Jean-Jacques Wunenburger, « Extase scopique, sédimentation langagière et inscription corporelle dans la civilisation contemporaine », 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. 269-285.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

alors de s'interroger sur les processus de vision des images, sur les conditions de leur assimilation et de leur intériorisation, sur les effets induits sur la sensibilité, l'affectivité, la créativité et la pensée. Sans mésestimer la nouveauté irréversible de notre iconosphère contemporaine, on peut se demander si l'expérience anthropologique en général, et les pratiques anciennes de cultures pré-technologiques en particulier, ne nous renseigneraient pas utilement sur nos propres comportements et ne nous aideraient pas à nous doter de références, de critères et de normes pour aujourd'hui. Si l'on a pu souvent déplorer la dénutrition psychique de l'imaginaire, due à une culture moderne hyper-rationalisée¹, il semble bien qu'aujourd'hui, les méfaits majeurs proviennent, à l'inverse, d'un excès inédit et imprévu de stimulations. Dans les deux cas cependant, nous n'avons d'autres ressources que de nous confronter à l'expérience immémoriale de l'imagination et de la mémoire pour y trouver des indices pour penser une nouvelle écologie de nos images.

L'expérience catatonique du voyeurisme

Immergés que nous sommes dans un environnement saturé d'images valorisées par les effets séducteurs des grands formats publicitaires ou véhiculées à distance en tous formats (cinéma, télévision), nous avons du mal à mesurer la variété des expériences de perception et de vision des images. Quel monde sépare, en effet, l'expérience mentale d'une vision intérieure d'images mystiques et la fascination pour le défilé d'images externalisées et pixellisées sur un écran d'ordinateurs! Pouvons-nous nous représenter le choc culturel que représenterait pour un indien, entraîné il n'y pas si longtemps encore à voyager dans ses rêves, stimulé par une excitation hallucinogène et guidé par un vieux shaman, la découverte des écrans d'ordinateurs sur lesquels défilent en gros plans des images pornographiques? D'un côté, on se

¹ Voir notre analyse dans *La vie des images*, 2^e éd., Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, dernier chapitre.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

trouve en présence d'un des plus anciens prototypes culturels d'une révélation psychique endogène, noyau expérientiel du religieux, où l'image devient un médium d'un autre monde invisible; de l'autre côté, on touche à un usage sans précédent d'une image externe, artificielle, irréaliste à force d'être hyper-réelle, et qui nous renvoie à un voyeurisme pulsionnel². Il est difficile de se représenter un écart plus grand entre ces deux situations qui opposent une image mentale et une image matérielle, une image qui mobilise et innerve la totalité d'un sujet en voie de transformation de soi, et une image qui hypertrophie et détotalise, par pur plaisir scopique, libidinal, une image qui connecte le sujet avec l'ensemble des croyances d'un groupe et une image qui l'enferme dans une sorte d'autisme et d'onanisme. Or, notre iconosphère actuelle, tout en intégrant une vaste panoplie de pratiques, ne serait-elle pas plus encline à favoriser les expériences du second type, qui culminent dans des formes de catatonie désocialisante et désymbolisante plutôt que celles des transes visionnaires, instrument, au contraire, de la socialisation et de la symbolisation dans les civilisations traditionnelles?

Il est incontestable que l'homme contemporain intensifie une pratique de télé-vision qui suscite des formes d'addiction croissante. Le nombre d'heures passées devant un écran à consommer des images (clips, vidéo, films, jeux, etc.) s'accroît, en même temps que leur perception passive qui annihile toutes les autres fonctions physiologiques et mentales. L'image sur écran exerce ainsi une emprise phagocitante sur l'individu, le réduisant en général à un corps immobile, les yeux hagards rivés sur l'écran, la main manipulant compulsivement télécommande, manette ou clavier pour modifier l'image³.

² Voir Pascal Galvani, *Quête de sens et formation*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 160 *sq.*, qui restitue bien la signification amérindienne de l'imagination visionnaire.

³ Nous avons développé ces analyses dans *L'homme à l'âge de la télévision*, Paris, Presses Universitaires de France; voir aussi « La télé fait monde », *Le Nouvel observateur*, Hors série, n° 63, été 2006, p. 50.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

Ce nouveau dispositif et ce nouvel environnement d'imageries externalisées, avec lesquels nous cohabitons de manière rapprochée et quasi permanente, conduisent sans doute à des situations extrêmes d'excédent et d'excès. D'une part, l'image elle-même, chargée de stimuli audio-visuels intenses, et défilant à vitesse vertigineuse, semble échapper à la perception attentive, puisque le spectateur n'en retient le plus souvent qu'un effet de surface, renforcé par la répétition parfois lancinante (dans la publicité, entre autres). La précipitation et la cacophonie des signes intra-iconiques rendent leur appréhension et leur déchiffrement difficiles, voire impossibles, réduisant ainsi la saisie à un effet global de stimulation sensorielle et de conditionnement psychique. On peut voir dans le message audiovisuel sur écran une sorte de phénomène de saturation⁴ ou d'hyper-réalité⁵. Du côté du sujet, la perception en situation de fascination et de quasi hébétude n'est pas sans rappeler d'ailleurs des états pathogènes que la phénoménologie psychiatrique rapproche d'états oniroïdes et crépusculaires⁶.

⁴ Au sens phénoménologique que lui donne Jean-Luc Marion dans *Étant donné, Essai sur une phénoménologie de la donation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, et dans *De surcroît, Étude sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

⁵ Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985.

⁶ Henri Ey décrit ainsi des états pathologiques de la conscience, celui des états confuso-oniriques, en particulier, qui évoquent étrangement le vécu de maints spectateurs d'écran. Le confus « est là sans être là, comme fasciné par le kaleidoscope de l'imagerie. Ce "vécu" est pour lui comme celui du rêve, un vécu qui ne sera pas ou sera mal retenu, qui ne pourra être revécu (caractère amnésique de l'expérience confusionnelle) ou ne le sera que difficilement. C'est que l'impossibilité de se constituer un monde dans ses perspectives temporo-spatiales, est ici presque la même que dans le sommeil. » (*La conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 80). Voir aussi les états crépusculaires oniroïdes, p. 82 sq.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Certes, ces caractérisations peuvent sembler excessives, mais elles ne font que conduire vers leur paradigme-limite la plupart des expériences quotidiennes de consommation d'images dans un univers de haute diffusion. Comment dès lors, si l'on ne veut céder à une simple tentation de sevrage et d'assèchement du marché de ressources d'images, assurer aux individus de meilleures conditions d'accès durable à l'iconosphère? Et de manière plus fondamentale, à quelles conditions des stimuli audiovisuels peuvent-ils être vraiment intériorisés et transformés en « médias » favorisant l'individuation du sujet et l'enrichissement de son propre imaginaire?

La sédimentation langagière

Le développement de nouveaux supports technologiques a sans doute favorisé une asymétrie croissante entre la scopie et la verbalisation des images visuelles. Même lorsqu'elles s'accompagnent de textes, de sous-titres, de commentaires, de dialogues, les images véhiculées par des flux électriques subissent, en effet, une accélération telle qu'il s'installe comme un décalage entre l'intensité de l'image visuelle et la densité du message qui les porte. Certes, l'hétérogénéité entre message visuel et message verbal est consubstantielle à l'audiovisuel et même à toute imagerie⁷; pourtant les nouveaux

⁷ Voir notre *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e éd., 2001. Goethe a noté ce problème éloquentement : « Le mot et l'image sont les corrélats qui se cherchent éternellement, comme nous le montrent suffisamment les tropes et les comparaisons. On pensait ainsi depuis toujours que ce qui se disait ou se chantait à destination de l'ouïe, devait aussi venir à la rencontre de l'œil. Nous voyons de la sorte, que dans le temps de l'enfance de l'humanité, le mot et l'image se relayaient continuellement, que ce soit dans le livre des lois ou dans la théodicée, dans la Bible ou dans l'abécédaire. Quand on prononçait ce qui ne pouvait être imagé, quand on imageait ce qui ne pouvait être prononcé, on agissait comme il convient; mais on se méprenait bien souvent et on parlait au lieu d'imager; de là naquirent ces monstres symboliques-mystiques, doublement

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

médias l'accentuent dans des proportions sans précédent. Or ne convient-il pas de garantir et de renforcer la médiation langagière de la perception des images afin de les prémunir contre ces effets d'extase et de catatonie, qui accompagnent si souvent leur consommation frénétique?

Il est fréquent de voir incriminés les dangers de l'image à partir de leur contenu objectif. De fait, il est à craindre que des images violentes et/ou sexuelles, par exemple, puissent provoquer des conduites mimétiques aux effets morbides ou délétères. Sans nier l'impact direct possible de certaines scènes sur la sensibilité, surtout d'enfants, ne faudrait-il pas s'orienter davantage sur le mode de perception de l'image, quel que soit son contenu? Tant qu'une image est, en effet, visionnée et absorbée comme pur stimulus émotionnel, elle risque effectivement de ne s'adresser dans le sujet qu'à des strates pulsionnelles, fantasmatiques qui peuvent entraîner des abréactions incontrôlées. Si, par contre, elle devient support d'une identification, d'une verbalisation, d'une symbolisation, si elle est bien perçue comme une image différente de ce qu'elle montre, si elle entre dans une représentation du monde sur le mode du « comme si », si elle laisse place dans le sujet à une interprétation, à une prise de conscience d'une signification qui laisse le sujet maître de son intériorisation et de son intégration, l'image peut devenir l'occasion d'un enrichissement du vécu subjectif.

L'imagerie pornographique, comme celle de la violence meurtrière, illustre bien ce rapport entre image et prise en charge par un métalangage. Comme le soutient Serge Tisseron,

affreux. » (« Maximes et réflexions », *Écrits sur l'art*, présentés par Tristan Todorov, Paris Klincksieck, p. 271.) Il conviendrait de rapprocher cette question de la verbalisation des images audiovisuelles de la question antique de l'*ekphrasis*, procédé rhétorique pour décrire un tableau en son absence. Voir Jean Gayon, Jean-Claude Gens et Jacques Poirier [éd.], *La rhétorique, enjeux de ses résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

les films de violence sexuelle ou guerrière risquent de produire des mimétismes et passages à l'acte, moins du fait de leur contenu objectif, que du fait de la déstructuration psychique ambiante de l'individu qui les regarde et de la perte de la capacité à métaphoriser. Dans ce cas,

L'absence de métaphore est donc redoublée, dans ces films, par la mise en scène littérale et corporelle des formules du langage qui engagent initialement la vie relationnelle, mais qui ont ensuite été utilisées comme des images pour évoquer métaphoriquement des attitudes sociales. Autrement dit, non seulement ces films renoncent à toute métaphore, mais ils semblent même s'employer à « démétaphoriser » des expressions usuelles en leur donnant une mise en scène littérale⁸.

L'image n'est donc pas dangereuse en soi, mais relativement à un regard, équipé ou non, pour la voir et lui donner sens, dans un contexte et sur fond d'un horizon relationnel.

Il apparaît ainsi que l'image, en tant que représentation visuelle, peut produire des effets incontrôlables et souvent perturbants ou régressifs, si elle n'est pas médiée par un processus de verbalisation, de narration même, qui reconduit les stimuli optiques, parfois outranciers et saturés, vers une conscience symbolique, qui les insère dans une chaîne cohérente de liens et d'analogies. En ce sens, la perception de l'imagerie n'est pas sans rapport avec la visée ou l'intentionnalité métaphorisante, qui consiste précisément à ne pas prendre toute chose à la lettre, à être capable de superposer sens propre et sens figuré, à doter toute donnée d'un sens second qui

⁸ Serge Tisseron, *Les bienfaits des images*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 198-199. Voir aussi du même auteur sur le lien entre image, énonciation et geste : *Y a-t-il un pilote dans l'image?*, Paris, Aubier, 1998, p. 60 sq.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

l'insère dans une totalité de significations⁹. C'est pourquoi la limite de l'imagerie pornographique n'est pas tant de montrer ce qui est généralement caché, que de le dévoiler sur un mode voyeuriste, fantasmatique, voire utopique (montrer ce qui ne peut être vu), en détotalisant les parties hypertrophiées du corps. Dès que l'image, au lieu d'être fermée sur elle-même (à l'égal du simulacre), laisse place à un désir de réalité, à un supplément de sens, à un jeu avec elle-même, tout peut y apparaître et y être représenté. Et si l'image se révèle parfois comme dotée d'une force explosive traumatisante, d'une sur-présence insoutenable (dans le cas de la violence), il faut au moins l'accompagner d'une distanciation verbale, l'insérer dans une discoursivité, dans un récit pour lui redonner sens, bref la socialiser par du symbolique¹⁰.

L'incorporation de l'image

Le couplage de l'image, comme pure représentation optique, avec sa verbalisation, sa nomination et sa narration, a été reconnu depuis longtemps comme une condition de l'émergence d'une intelligence interprétative. Le souci de doubler, compléter, contraster une image visuelle par un texte, soit écrit, soit oral, était particulièrement présent dans la culture emblématique et figurative de la Renaissance¹¹. En un sens, notre culture audio-grapho-visuelle actuelle ne fait que retrouver des problèmes anciens régissant les rapports entre graphosphère et iconosphère¹². En valorisant cependant ce double registre des représentations, on risque encore de

⁹ Voir notre *La vie des images*, *op. cit.*

¹⁰ Sur cette dimension de symbolisation par une *mimesis*, entendue comme mise en scène et non comme imitation et de reconfiguration de l'image au moment de la réception, voir Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.

¹¹ Voir l'analyse dans ce volume d'Agnès Guiderdoni-Bruslé.

¹² Voir Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

reconduire un traitement intellectualiste des actes cognitifs provoqués par le visuel. Or, l'intégration d'une information iconique, comme d'ailleurs sa production, ne suppose-t-elle pas aussi une participation, une médiation corporelle, qui en assurent une véritable individuation? Le recours à un schéma corporel ne participe-t-il pas des conditions d'appropriation de l'imagerie?

On peut craindre, en effet, que les comportements de consommation d'images soient d'autant plus réduits à du mental que la corporéité est la plupart du temps déconnectée du psychique. En effet, la concentration de spectacles d'images sur des écrans conduit le spectateur à les visionner dans une position immuable : station assise, immobile, les yeux perpendiculaires à un écran, l'écran formant le point de focalisation de l'espace frontal, masquant tout arrière-plan. Il existe ainsi un risque d'enfermement dans une bulle d'images, dans laquelle le corps est réduit à une posture figée, voire prostrée. On peut être frappé par la différence avec l'écoute des sons (radiophonie) qui, pendant un siècle, a permis d'avoir un rapport au monde par l'intermédiaire d'une image sonore, mais sans que cette télé-information ne fige le corps. La radio peut accompagner tous les déplacements et activités du corps, à la différence de la télévision qui a tendance à fixer au sol le corps regardant. N'assiste-t-on pas, du fait de cette élimination des activités sensorimotrices, à une sorte de réduction subreptice, voire subliminale, du processus de spectacularisation de l'image? L'imagerie contemporaine n'évolue-t-elle pas dans un monde anesthésié, aseptisé, dont le corps au travail, en mouvement, est absent? L'imaginaire audiovisuel n'est-il pas détaché de toute incorporation¹³?

¹³ Serge Tisseron insiste sur un nécessaire couplage entre une « distanciation » verbale et une « instanciation » verbomotrice des images. « La symbolisation verbale “distancie” alors que la symbolisation sur un mode sensori-affectivo-moteur “instancie”. Les choses n'adviennent psychiquement que dans la mesure où elles reçoivent à la fois une mise en mots de leur existence et une mise en scène de leur présence ». *Y a-t-il un pilote dans l'image, op.cit.*, p. 70.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

On peut, au contraire, considérer que l'incorporation constitue le moment crucial de l'intériorisation psychique des représentations cognitives. Marcel Jousse nous semble avoir mis en relief l'importance de l'« intussuption » des idées, des images et des mots dans les processus intellectifs, qui permet de greffer les données mentales sur des substrats infra-organiques, sensorimoteurs, rythmiques¹⁴. Constatant combien la mémorisation et la compréhension des textes sacrés évangéliques passait par un mimétisme verbomoteur, Marcel Jousse a cru bon de dénoncer les méfaits d'une « algébrose » culturelle qui a défait le lien entre les activités d'idéation et l'activation de schèmes neurobiologiques. Or, c'est seulement lorsqu'un contenu mental est mimé corporellement et engrammé dans la mémoire du corps qu'il peut véritablement être intériorisé et réactivé par un sujet qui se l'est auparavant approprié.

Il est frappant d'ailleurs de voir que Gaston Bachelard a retrouvé ce type d'intuition, en soulignant combien la rêverie humaine n'était pas réservée aux états de repos, mais se nourrissait aussi des orientations du corps au travail, du corps agissant, manipulant des matières, s'affrontant au dehors des choses. Dans le prolongement d'un Maine de Biran, pour qui l'effort résulte toujours d'un fait primitif de résistance, ou d'un Nietzsche, qui a valorisé l'adversité comme moteur de la volonté de puissance, Gaston Bachelard rattache la production de nouvelles images à un coefficient de résistance interne

¹⁴ « Pour intussuptionner, il faut d'abord aller vers les choses, s'ouvrir aux choses, tourner vers les choses ses sens récepteurs, pour laisser s'installer en nous les gestes de ces choses; il faut aussi prendre conscience de ce qui s'est joué en nous, au contact des choses, pour le rejouer volontairement et consciemment. » (*Cahiers Marcel Jousse*, n° 7, Juillet 1996, p. 19.) Marcel Jousse, père jésuite, a particulièrement mis en relief la fonction de balancement du corps dans l'apprentissage et la récitation de textes, comme l'illustre encore le rituel juif de prière. Voir son *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

ou externe des réalités représentées. Ainsi, l'imagination se renforce chez le sujet, qui ne se contente pas de rêver de manière statique, asthénique, mais s'engage corporellement, physiquement dans une rencontre avec les matières du monde. C'est pourquoi Bachelard est si sensible à l'imaginaire artisanal – du forgeron, du boulanger, etc.–, pour qui le corps à corps avec les propriétés matérielles engendre une création d'œuvres, mais aussi une création de nouvelles images et rêveries. S'il existe bien un imaginaire au repos, l'imaginaire lié à l'action sur les choses semble libérer des images plus fortes et plus nombreuses, qui disposent d'un retentissement existentiel et culturel plus ample. C'est bien dans l'affrontement, la lutte, la maîtrise d'une résistance que l'imagination trouve son énergie et fait accéder l'homme au bonheur de rêver¹⁵. Il est dès lors possible d'ouvrir l'imagination sur une véritable rythmanalyse, qui modifie les images mentales au fur et à mesure des liaisons dynamiques avec des matières, des gestes, des attitudes¹⁶.

Dans ce contexte, il semble nécessaire de ré-immérer les pratiques de scopie imagée dans une vitalité organique. L'image, même verbalisée, pénétrera d'autant mieux dans la subjectivité et y laissera des empreintes qu'elle aura mobilisé des schèmes corporels, participé à un véritable mimétisme. C'est pourquoi les images les plus profondes tendent à produire du « rejeu », au sens de Marcel Jousse, c'est-à-dire des comportements de théâtralisation, partielle ou complète, où le corps mime, suggère, esquisse des traits constitutifs de l'image de référence. Il se peut que l'intégration la plus achevée et subtile d'un spectacle d'images ne s'arrête pas seulement à sa reprise verbale, mais se poursuive dans une dramatisation ludique, où le corps redonne aux images une expression par

¹⁵ Voir notre développement dans : « Matérialisme tellurique et psychologie éristique de l'imaginaire », *Cahiers Bachelardiana*, Genova, N°1, 2006, p. 141 *sq.*

¹⁶ Voir Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{er} Quadrige, 1989.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

le corps propre¹⁷. L'image est d'autant plus riche et puissante qu'elle ne se limite pas à une approche passive comme simple représentation, mais provoque une réalisation, engage dans une dynamique opératoire, pragmatique, qui mobilise le corps propre en prise avec le monde. L'image n'est à même d'inspirer une créativité imaginaire nouvelle que si elle est moins contemplée que reproduite, animée, transformée dans une matérialité¹⁸.

Cette incarnation de l'image semble avoir été assez bien assimilée par différentes techniques contemporaines de développement personnel. La visualisation n'est plus considérée comme une simple relation voyeuriste, mais comme une programmation mentale de changements sociocorporels, qui entraînent une modification des énergies et des habitus. L'imagerie mentale, souvent relayée par des images extérieures (comme dans le cas des « mandalas »), n'est donc pas destinée à être seulement exposée à un œil, mais doit provoquer des réactions organiques, jusqu'à ce que l'image soit parvenue à modifier des schémas corporels, puis des contenus mentaux¹⁹.

¹⁷ D'où l'importance en pédagogie de compléter la culture visuelle par des pratiques manuelles et ludiques. Cette pédagogie doit rester sensibilisée à la multidimensionnalité des images et surtout à la nécessité de ne pas couper l'imaginaire du corps et de la vie. C'est pourquoi certaines expériences formatrices mêlent la stimulation culturelle de l'imagination (dans des environnements de musée, par exemple) et des appels à la créativité la plus profonde (en demandant à l'enfant d'imaginer et de fabriquer le meuble de ses rêves, par exemple). Pour des exemples français de pédagogie de créativité chez les enfants, voir www.forumdesimages.fr; www.centrepompidou.fr; www.imarabe.org.

¹⁸ Voir de nombreuses pratiques de modelage d'images mentales en psychothérapie dans le prolongement des travaux de Didier Anzieu et de Pierre Fedida. Voir aussi notre préface au livre de Alvaro de Pinheiro Gouvea, *A tridimensionalidade de relação analítica*, Sao Paulo, Cultrix, 1999.

¹⁹ Parmi d'innombrables présentations de ces techniques de visualisation active, Melita Denning et Osborne Phillips, *La*

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Pour dynamiser et favoriser cette alchimie opérative de l'image, cette incorporation vivante, il convient peut-être de se dégager de l'emprise sur l'image des systèmes langagiers à fondement alphabétique. En effet, ceux-ci ont tendance, par leur abstraction et le caractère conventionnel de leurs signes, à inscrire l'image dans des représentations conceptualisées abstraites, les éloignant ainsi de leur expression ludique et mimétique. Il est possible que des écritures non alphabétiques, qui nouent ensemble image et signe dans les idéogrammes, facilitent aussi une corporalisation des représentations, sous forme d'expressions fortement ritualisées. Il en va peut-être de même avec l'art préhistorique, selon les hypothèses récentes²⁰. Car les images pariétales de la préhistoire ne doivent pas être appréhendées seulement comme des tableaux figés, à regarder, mais comme des expressions hautement rituelles et magiques d'individus qui agissent sur le monde au moment même où ils le représentent. L'image pariétale serait bien ainsi un activateur de pratiques magiques ou shamaniques, un intermédiaire pour permettre à un corps d'imposer ses représentations à l'ordre des matières.

Il résulte de la convergence de ces hypothèses et données factuelles que l'imagerie touche le corps, y laisse des traces. Ce qui signifie, à l'inverse, que le corps, par ses processus sensorimoteurs, est incité à s'emparer des images, à les arracher à leur extériorité spectaculaire et à en faire des médiateurs de nouvelles postures et actions sur le monde. L'image serait bien alors un tiers-médian qui assure la liaison entre le sujet et le monde, entre la représentation pure et l'action effective.

visualisation créatrice, Paris, J'ai Lu, 1989. Il n'est pas sûr cependant que cet engouement corresponde toujours à une maîtrise exigeante des tenants et aboutissants d'une conception véritable de l'imagination.

²⁰ Voir Emmanuel Anati, *Les racines de la culture*, Capo di Monte, Éditions du Centre, 1995.

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

Oubli et intériorisation mnésique

L'image, loin de provoquer seulement une réception esthétique et cognitive de surface, comme n'importe quel stimulus provoque une réaction, a besoin de connaître un processus d'assimilation par le sujet, qui passe par le langage articulé et même par une engrammation dynamique dans et par le corps. Pourtant, cette inscription n'est pas encore vraiment intégration ultime dans l'imaginaire, dans une mémoire vivante d'images, qui peut constituer le patrimoine intérieur avec lequel chacun aborde le monde. Le spectacle des images doit encore être mémorisé, installé dans la durée subjective de l'individu, sous-tendu par les significations, valeurs et récits qui l'ont enrichi. C'est en tant que passée, vue au passé, que l'imagerie habite le sujet, le marque, le dynamise ou l'inhibe. Mais les images fondamentales, nodales, matricielles qui nous structurent, qui servent de terreau perpétuel à nos rêves, à nos traumatismes ou à nos espérances, qui resurgissent comme matériaux dans nos productions imaginatives, ne sont jamais de simples reviviscences du passé, des reproductions passives d'une perception. L'imaginaire résulte d'un travail de reconstruction des matériaux, qui peut s'apparenter à une sorte de bricolage (chez Sigmund Freud) ou à une mise en conformité avec des modèles ou archétypes (chez Carl Gustav Jung). Comme y a insisté Bachelard, l'imagination œuvre en permanence pour échanger la répétition contre l'innovation, pour inverser la conservation en transformation. Il n'y a d'imaginaire que si le stock des images est suffisamment plastique pour accepter des déformations, transformations, métamorphoses. Car la créativité qui crée la mémoire des spectacles d'images à mesure même qu'elle les soumet à des modifications, trouve son ressort dans une opération d'épuration de l'image perçue et remémorée. La vraie puissance de l'image ne réside pas dans l'empreinte qu'elle laisse dans le psychisme, ce qui ferait de toute grande image un fétiche ou un traumatisme. Au contraire, l'image acquiert sa profondeur, sa multivocité, son « aura », en se laissant vider

en quelque sorte de sa consistance première, en se prêtant à une iconoclastie. L'imagination a moins besoin de répéter le souvenir que de le soumettre à une « désimagination » qui la rend disponible pour de nouvelles significations et extensions symboliques dans de nouveaux contextes. Comme le soutient Bachelard, « [l']imagination littéraire désimagine pour mieux réimaginer²¹ ». Conformément à un véritable iconisme, l'image est invitée à disparaître pour faire place à un noyau de sens nouveau, ce qui implique une sorte de disparition, de retrait, de vidange²². On pourrait ainsi rapprocher la créativité onirique bachelardienne d'une tradition qui passe par Maître Eckhardt ou Jean de la Croix, pour qui ultimement l'image doit être « désimaginée » (*entbildet*), délivrée de son caractère de représentation (*Vorstellung*) pour faire place à une sorte d'analogie qui libère d'un sens réifié. Le dynamisme de l'imaginaire repose bien chez Bachelard sur une sorte de processus qui consiste à vider l'image, pour qu'une autre puisse prendre sa place.

À cet égard, on peut se demander si l'actuelle inflation d'images est encore compatible avec ce travail de purgation et de fixation mnésique. A force de s'accumuler, de se bousculer, de s'empiler dans un chaos privé de référentiels et de logiques symboliques, les images résistent à ce traitement psychique qui les rend compatibles avec une mémoire sans cesse tenue de reconfigurer ses données. Il est à craindre que le sujet gavé de stimuli iconiques ne parvienne plus à les prendre en charge dans des processus mythogènes, qui permettent aux souvenirs de devenir des ensembles molaires personnels, et non des fragments éclatés, moléculaires et nomades de perceptions passées. Avons-nous encore les moyens, le temps, l'intervalle suffisants pour traiter les images, en leur enlevant leur antitypie propre pour les adapter à notre cabane à images, consciente et

²¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, p. 26.

²² Voir notre développement : « L'imagination du vide », *La vie des images*, *op. cit.*, p. 163 *sq.*

INSCRIPTION CORPORELLE DES IMAGES
DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

inconsciente? Il se pourrait bien que l'imaginaire ait besoin de temps, de latence, de silence et de part d'oubli pour redonner aux images une présence intérieure, au lieu de les laisser errer dans le psychisme comme des atomes de sens désorientés, comme des figures obsédantes, qui nous harcèlent, favorisant des répétitions stéréotypées ou névrotiques. Dans ce cas, même si le consommateur d'images parvenait à symboliser ses spectacles, et à les incorporer, il risquerait encore de les rendre déficients ou stériles, tant qu'il ne s'est pas donné les dispositions pour les subsumer dans son imaginaire. Mais alors, paradoxalement, un imaginaire actif et créatif devrait plutôt être protégé d'un excès d'images, être même parfois sevré d'images, pour mieux pouvoir exploiter les ressources endogènes de sa mémoire imagée. Car l'imaginaire consiste moins dans l'exploitation d'un capital d'images exogènes – il suffirait alors d'ingurgiter des images pour être créateur – qu'en une puissance de transmutation d'images individuées, fortement mythogènes, qui trouvent dans les stimuli extérieurs des occasions d'autodéveloppement plus que des matériaux primaires qu'il suffirait de reproduire²³.

En fin de compte, les conditions de réception et de consommation des images dans notre iconosphère technologique nous garantissent certes une extension inédite de notre rayon d'action d'images, une amplification sans précédent des stimuli qui ouvrent l'enceinte de notre Moi au monde des images qui appartiennent aujourd'hui au monde entier. Nul ne peut contester que nous disposons aujourd'hui d'une banque de données d'images, de symboles, de rêves et de mythes qu'aucune conscience n'a pu par le passé traiter et emmagasiner. Pourtant, cette progression géométrique du capital des images ne garantit pas forcément une intensification psychique de la vie imaginative, de leur mémorisation, de leur enrichissement symbolique, de leur individuation, de

²³ Voir notre développement dans « Gaston Bachelard, une théorie de la créativité générale », *Ri-cominciare*, Francesca Bonicalzi et Carlo Vinti [éd.], Milan, Joaka Book, 2004, p. 125 sq.

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

leur créativité. Le déficit de narration, la confiscation de l'incorporation et du jeu, la privation de temps d'oubli et de métamorphose risquent de faire de cette ingestion d'images un amas hétéroclite, un fourre-tout chaotique aliénant.

Il importe donc moins de renoncer à cette iconosphère planétaire, disponible jour et nuit, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sur nos écrans interactifs, que de munir les spectateurs-consommateurs d'une intériorité apte à y faire face. Nous avons besoin d'une éducation du regard, d'un renforcement des pouvoirs herméneutiques, d'incitations à rejouer nos scénarios de représentations, d'espaces-temps, pour purger et recharger la cabane à images. C'est à ce prix que nos images, entraînées dans des flux soumis au zapping, pourront redevenir des hiéroglyphes, pleins de mystères, qui appellent une contemplation et une interprétation sans fin, et qui auront besoin de toutes les voies, visuelles, langagières, corporelles, pour être revivifiées et recrées. Un sujet vraiment préparé aux images saura à nouveau les traiter non comme de simples stimuli ni comme des signes défilant à l'infini pour nous mettre en phase avec la prose du monde, mais comme des symboles vivants, qui ouvriront le monde et nous-même à une profondeur d'émotions et de significations, dont l'attente a, depuis les origines de l'humanité, conduit à sacraliser l'image, de nos jours si souvent profanée²⁴.

²⁴ Plotin – philosophe du 3^e siècle apr. J. C. -, rend ainsi hommage aux anciens sages d'Égypte pour qui « chacune de leurs images était une science et une sagesse, substantielle et indivise, et non un raisonnement ni une volonté » (*Ennéades*, Livre VI, 6;6).

Collection « **Figura** »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [éds], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [éds], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [éds], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [éds], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [éds], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [éds], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [éds], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [éds], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éds], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [éds], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [éd.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éds], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éds], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [éds], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [éds], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [éds], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éds], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [éds], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no 19, vol. 1 et 2, 2008.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8