

Présentation

Patrizia De Capitani et Barbara Aiosa-Poirier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/295>

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2011

Pagination : 5-10

ISBN : 978-2-84310-190-8

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Patrizia De Capitani et Barbara Aiosa-Poirier, « Présentation », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/295>

PRÉSENTATION

Pourquoi consacrer un volume à la question maintes fois étudiée des relations entre le texte et l'image? D'un côté il existe depuis toujours une affinité élective entre l'écriture et le figuratif. En proclamant l'analogie entre la lecture et le regard, puisque «collaboration de l'œil et de la voix, lire c'est aussi regarder», Jean Rousset réactualise à sa façon l'assertion de Simonide : le texte est une peinture parlante, la peinture est un texte muet¹. D'un autre côté, comme l'a souligné William J. Thomas Mitchell, l'un des pères fondateurs de la *Visual Culture*, à une époque qui est souvent définie comme étant du «spectacle» et qui produit un nombre infini d'images, on ne sait pas encore ce qu'elles sont vraiment, en quoi consiste exactement leur relation au langage, leur action sur les observateurs et sur le monde, ni ce qu'il convient de faire d'elles et sur elles². Il est donc tout à fait légitime de se pencher de nouveau sur un sujet – celui de l'interaction de deux formes expressives spécifiques – qui continue à juste titre de soulever des questions³.

Ce recueil s'interroge donc sur les rapports entre des textes et des images entendues au sens large dans un laps de temps qui va du xiv^e siècle à l'époque contemporaine. À l'intérieur de cette longue durée, deux périodes, le *Quattrocento* et le xx^e siècle, ont la part belle et s'avèrent avoir été les moments de l'histoire humaine où l'on s'est sans doute le plus interrogé sur la relation, qui prenait parfois des allures de rivalité, entre l'écriture et les arts figuratifs⁴. Mettre l'accent sur ces deux périodes ne

1. J. Rousset, «Un espace visible. Les jeux de l'image et du texte», dans P. Fröhlicher, G. Güntert, F. Thürlemann (dir.), *Espaces du texte – Spazi testuali – Texträume. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel, La Baconnière, 1990, p. 335-354, p. 335.

2. W. J. T. Mitchell, «Pictorial turn», dans M. Cometa (dir.), *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Palerme, Duepunti Edizioni, 2008, p. 21.

3. Dans la présentation du volume en l'honneur de J. Geninasca, on peut lire que celui-ci tout en reconnaissant «l'importance de la mise en forme spécifique, dans chacun des domaines de la création, [a su] découvrir en même temps que les mécanismes profonds de la créativité humaine sont identiques quels que soient la matière, le lieu et le temps de sa manifestation» (*ibid.*, p. 7).

4. La fin du xix^e siècle représente un tournant pour les relations entre texte et image, notamment entre la littérature et la peinture. C'est en effet à partir de ce moment que la peinture «cesse de s'appuyer sur une caution littéraire» et que la littérature va «de plus en plus fréquemment [se] référer[er] à la peinture, pour trouver dans cet art de nouvelles sources d'inspiration : par concurrence mimétique, ou par fascination pour son autonomie esthétique» (D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 162 et p. 149).



signifie nullement amoindrir la contribution qu'ont donnée à cette interaction d'autres moments clé de l'histoire culturelle italienne, notamment le Moyen Âge et la Renaissance.

Le spectre des arts figuratifs s'est évidemment élargi à l'époque contemporaine par rapport aux précédentes en incluant, à côté des modèles artistiques classiques, d'autres formes telles que la photographie, la bande dessinée ou le calligramme, avatar moderne du *carmen figuratum*⁵. Les articles de ce recueil relèvent essentiellement de deux catégories : d'un côté ceux qui considèrent des textes et des images associés et de l'autre ceux où l'image n'est pas contiguë à l'écriture, mais est évoquée par l'écriture elle-même. Dans le premier cas, l'image accompagne un texte avec lequel elle n'a aucun lien ; Jean Rousset parle à ce propos d'un rapport d'assemblage. À l'origine subordonnée au texte qui l'a suscitée, l'image tend rapidement à s'en émanciper jusqu'à devenir elle-même source d'écriture, ainsi que le montrent certaines contributions de ce recueil. Dans le deuxième cas, en revanche, l'image est un produit de l'écriture et s'exprime à travers des figures de style très codifiées parmi lesquelles se distinguent l'*ekphrasis* et la similitude, mais aussi par des formes expressives plus libres qui visent les sens, notamment la vue, et le côté affectif et émotionnel du public. La création d'images devient alors la modalité expressive privilégiée de l'écriture, quand elle ne l'engendre pas ainsi que le disait Calvino en décrivant les processus créatifs à l'origine de ses textes⁶.

En ce qui concerne l'assemblage de textes et d'images, deux articles de ce recueil s'attaquent à l'illustration de nouvelles du *Décameron* de Boccace. Cette association entre une nouvelle et un dessin censé l'illustrer est d'autant plus intéressante que les deux contributions qui abordent cette question appartiennent à deux époques différentes. La première, concernant les liens entre une nouvelle de Boccace et sa représentation par un graveur anonyme, offre un exemple particulièrement instructif des libertés qu'un illustrateur de la fin du xv^e siècle prend vis-à-vis du texte. La gravure qui accompagne la nouvelle X 9 dans l'édition illustrée du *Décameron* (Venise, 1492 chez les frères De Gregori) relatant un fait merveilleux donne une

5. Sur la contamination entre les différents arts et langages au xx^e siècle, voir la préface de A. Marini (dir.) dans *Romanica Olomucensia XVI. Dalla letteratura al film (e ritorno)*, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2006, p. 9.

6. « La première chose qui me vienne à l'esprit, quand je forme le projet d'une histoire, est donc une image dont pour une raison ou une autre le sens me paraît riche, même s'il m'est impossible de formuler ce sens en termes discursifs ou conceptuels. Dès que cette image mentale a acquis assez de netteté, j'entreprends de la développer en histoire : ou pour mieux dire, ce sont les images elles-mêmes qui développent leurs potentialités implicites, le récit qu'elles portent en elles. » (I. Calvino, « Visibilité », *Leçons américaines*, cité par Ph. Daros, « Modes de présentation de l'image », dans J. Bessière [dir.], *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 143.)

interprétation négative de la magie qui est absente du récit. La xylographie qui accompagne ce dernier reflète ainsi un climat culturel peu favorable à la magie après la parution du fameux *Malleus Maleficarum* (1486) des dominicains Institoris et Sprenger. Voici donc que l'image est mise au service d'une idéologie dont l'écrivain n'est aucunement responsable (Émilie Zanone, « Le vol magique de Messire Torello dans l'édition illustrée du *Décameron* [1492, Venise, Gregorio et Giovanni De Gregori] »).

La deuxième étude concernant le *Décameron* analyse quelques planches que le dessinateur français contemporain Vincent Vanoli a consacrées au chef-d'œuvre de Boccace. Elle se démarque de la précédente, non seulement pour l'époque – le travail de Vanoli est paru en 2000 –, mais aussi en raison de la relation que l'image entretient avec les textes. Dans ce cas, en effet, on doit parler non plus d'assemblage, mais, toujours en suivant la taxinomie de Rousset, d'« inclusion », puisque le texte de Boccace est inséré à l'intérieur de la planche selon le principe de la bande dessinée. Sous sa plume et son pinceau, le thème fondamental pour Boccace de l'affirmation de l'individu face à l'adversité sort profondément transformé. Chez le dessinateur, en effet, grâce à l'esthétique du grotesque qui est le facteur de cohérence de son album, le motif de l'individualité exceptionnelle est rapporté à la mesure plus modeste des personnages moyens qu'il affectionne particulièrement. À la différence du graveur anonyme de la fin du xv^e siècle, Vanoli donne, par ses dessins et les textes adaptés du *Décameron* qui les accompagnent, une nouvelle interprétation des récits qu'il a choisi d'illustrer (Pauline Pionchon, « Observations sur le *Décameron*. *Un divertissement d'après Boccace* de l'artiste Vincent Vanoli. Contribution à une histoire transémotique de la nouvelle »).

L'article de Nicolò Cecchella et d'Emanuela Nanni est le fruit de la collaboration d'un poète et photographe de profession et d'une chercheuse. Significatif de cette tendance propre au xx^e siècle, et en particulier à la deuxième partie de celui-ci, à hybrider et annuler les frontières entre les disciplines, les arts et les artistes, l'article parcourt certaines étapes de la relation poésie-image photographique et, en même temps, vise à offrir un échantillon de quelques-uns des ponts possibles entre les deux pratiques artistiques tout au long du xx^e siècle. Afin de rendre évidentes les analogies et les liens forts qui sont à l'origine de ces deux pratiques créatrices, les auteurs étudient l'image comme lieu poétique depuis Baudelaire jusqu'à Leopardi et Valéry. Ils s'arrêtent enfin sur le rôle qu'ont pu jouer des découvertes comme l'électricité et la photographie chez des poètes tels que Campana, Bertolucci, Ungaretti, Quasimodo et Pavese (« Poesia contemporanea e fotografia: corpo poetico e nutrimento immaginifico »).

À partir de l'un des récits écrits par Antonio Tabucchi pour Tullio Pericoli et publiés avec des reproductions de ce même artiste, l'étude de Barbara Aiosa-Poirier se focalise sur l'influence de la pratique picturale sur l'activité littéraire, et plus particulièrement sur l'image picturale comme point de départ de l'écriture. En s'arrêtant sur certains des procédés qui marquent la transposition d'images réelles dans la dimension de la fiction littéraire, cette analyse cherche à mieux comprendre comment et pourquoi celui qui regarde les peintures (l'écrivain) en parle et quels rapports s'établissent alors entre le texte et les sources iconographiques (« *Vivere o ritrarre* » di Antonio Tabucchi e i ritratti di Tullio Pericoli: il testo e l'invisibile delle immagini, le immagini e i silenzi del testo »).

Un volume consacré aux rapports entre le texte et l'image dans la culture italienne se devait d'inclure une étude sur la *Divine Comédie*, l'image au sens large se trouvant au cœur de cette œuvre fondatrice. Cette contribution assure en quelque sorte le lien entre les deux catégories de rapports que tissent entre eux les textes et les images qui sont ici analysés. Dante, probablement l'un des plus puissants créateurs d'images poétiques de tous les temps, a également inspiré les artistes de toutes les époques. La *Comédie* est effectivement construite sur un véritable réseau d'images récurrentes, littéraires, comme la similitude, mais aussi empruntées au domaine des arts figuratifs. Il suffit, par exemple, de penser à certains personnages qui trônent à la manière de sculptures colossales dans quelques chants de l'*Enfer*. Mais malgré l'importance que Dante accorde à l'art et à l'image en tant que moyens privilégiés d'expression créatrice et de communication d'une pensée abstraite, l'art humain est pour lui trompeur et seul l'art divin, qui s'exprime dans la Bible, est vrai et valable. Il n'en reste pas moins vrai que les portraits et les fresques dressés par Dante dans son œuvre n'ont jamais cessé, depuis sa parution, d'inspirer les artistes les plus divers (Sylvie Coche, « Images de l'art et art de l'image dans la *Divine Comédie* »).

Nous avons évoqué le *Quattrocento* comme ayant été une époque où la vue a eu un rôle dominant par rapport aux autres sens et où l'artiste et les arts figuratifs ont atteint une nouvelle dignité grâce, entre autres, à la découverte de la perspective. Cette nouvelle dignité de l'art et de l'artiste se répercute également au niveau de la littérature qui se rapproche de la peinture dans les descriptions riches et raffinées, vrais tableaux parlants, comme on en trouve dans certains passages des *Stanze* de Poliziano.

Ce goût pour la *descriptio* et l'expression figurée influence non seulement la poésie lyrique, mais aussi la poésie narrative, notamment le roman chevaleresque qui connaît une véritable renaissance esthétique à la fin du xv^e siècle grâce à l'œuvre de Pulci et de Boiardo. Ainsi Patrizia De

Capitani s'interroge-t-elle, dans son étude, sur le statut et la fonction de la description dans l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo, œuvre encore largement conçue pour la lecture à haute voix face à un public choisi. La description, notamment celle des personnages, joue incontestablement un rôle important dans ce type de narration qui s'appuie sur le sens de la vue, tant du côté de la création que de la réception. Le goût marqué pour le détail expressif, en ce qui concerne les personnages, et naturaliste, en ce qui concerne les lieux, est la conséquence d'une suprématie de la vision, par rapport aux autres sens, commune au *Quattrocento* et que partagent tant les poètes comme Boiardo que les peintres comme Pisanello ou, plus proches du comte de Scandiano, Francesco Del Cossa, Ercole de' Roberti et Cosmè Tura. Ceux-ci furent actifs dans la réalisation des fresques de *Palazzo Schifanoia* à Ferrare commanditées par Borso d'Este, lecteur passionné d'ouvrages chevaleresques (« Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'*Inamoramento de Orlando* »).

Dans la plupart des contributions que nous venons de considérer, l'écriture préexiste, pour ainsi dire, à l'art. Ce rapport de priorité s'inverse dans la *Vita*, autobiographie de l'artiste florentin Benvenuto Cellini. Ici l'écriture, cultivée par Cellini pendant une période de stérilité artistique, est mise au service de la proclamation de la supériorité de l'art sur celle-ci. La suprématie de ce dernier transparait tant au niveau du langage, qui s'articule autour du sens de la vision, que des *ekphrasis* d'œuvres d'art qui visent moins à décrire des objets précieux qu'à valoriser l'artiste qui les a produits. C'est sa pratique d'orfèvre et de sculpteur qui a poussé Benvenuto à écrire ; sans la création plastique, la création littéraire n'aurait pas existé, preuve que l'art préexiste à la poésie. En revendiquant la supériorité de la représentation visuelle sur le texte, Cellini élève son art au rang d'art libéral (Cécile Terreaux-Scotto, « Benvenuto Cellini sculpteur de mots et conteur d'images : la *Vita*, manifeste à la gloire de l'art »).

Le texte poétique est également au cœur du travail de Salvatore La Tona, qui porte son attention sur l'image inscrite dans le tissu textuel d'un artiste en particulier, Cesare Pavese. Après un *excursus* dans la poétique de ce dernier, l'auteur de l'article se penche sur le rapport que le poète italien entretient avec la poésie officielle et les formes poétiques dominantes dans la péninsule pendant le fascisme, et avec l'hermétisme en particulier. Sous le regard du poète, les images des lieux – visibles à travers les mots, par et dans les descriptions – sont présentées comme un élément structurant de la création poétique et, en même temps, comme un instrument d'opposition aux formes et à l'imaginaire hermétiques (« Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese »).

Enfin, ce recueil consacré aux interactions entre les textes et les images accorde une place à une étude d'histoire de l'art qui porte sur l'un des chefs-d'œuvre d'Antonello de Messine. L'auteur se penche sur la célèbre reproduction du martyr de Saint Sébastien du maître de Messine (vers 1478), notamment sur les libertés qu'il prend vis-à-vis de la règle de la perspective. Ces écarts, qui se traduisent par une mise en avant du corps du martyr et de certains détails naturalistes, loin d'être des défauts, témoignent d'un nouveau type de jouissance de l'œuvre d'art, davantage fondée sur la participation émotive du spectateur que sur la rationalité. En outre ils attestent l'autonomie de l'artiste par rapport à la règle, ainsi que la dignité de l'humain, en particulier de sa dimension corporelle. Cette contribution d'une historienne de l'art conforte ce qu'ont souligné les spécialistes de littérature qui ont montré que le *Quattrocento* représente un tournant en termes de valorisation de la nature humaine, tant sur plan de son essence que sur celui de ses réalisations intellectuelles (Alessia Pipitone, «Deviazioni dalla norma prospettica nella pittura del xv secolo. Soluzioni eterodosse nel *San Sebastiano* di Antonello da Messina»).

C'est en raison même de son caractère excentré que ce dernier article enrichit paradoxalement la perspective du présent recueil. Car, comme on l'a déjà indiqué, autant le texte que l'image sont deux formes de création, c'est-à-dire des systèmes de représentations impliquant tous les deux ce que nos yeux voient (le signifiant, l'expression) et ce que notre esprit comprend (le signifié, le contenu)⁷. Il ne nous reste plus alors qu'à rappeler le vœu de Roland Barthes qui souhaitait qu'au niveau de la création non moins que de la critique soit opéré le dépassement de cette ligne qui sépare artificiellement le texte de l'image, le tableau et le texte, en vue de favoriser la naissance d'une nouvelle entité «qui périra aussi bien la "littérature" que la "peinture" [...], substituant à ces vieilles divinités culturelles une "ergographie" généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte⁸».

Patrizia DE CAPITANI, Barbara AIOSA-POIRIER

7. J. Courtès, *Du lisible au visible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de B. Rabier*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995, p. 252.

8. R. Barthes, «La peinture est-elle un langage?», dans *Id.*, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 141.