

« Présentation »

Lise Lamarche, Martine Léonard et René Payant

*Études françaises*, vol. 21, n° 1, 1985, p. 3-7.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036845ar>

DOI: 10.7202/036845ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## PRÉSENTATION

### FAIT D'IMAGES

À une époque où la critique tend à déconstruire les oppositions traditionnelles (par exemple, le couple auteur/lecteur), à faire tomber les barrières disciplinaires et cherche à faire se rejoindre la critique (comme science) et l'écriture (comme fiction) à travers un discours de type nouveau, nous avons voulu essayer de voir comment la pensée (l'imaginaire) d'un art intervient au cœur même d'un autre art : comment la littérature se pense à travers/contre/grâce à d'autres arts qui deviennent alors la métaphore de l'écriture. Inversement, comment l'image (peinture/photo/jardin/dessin) est pensée (construite/voulue/imaginée/définie) comme écriture à venir ou comme écriture antérieure. Dès lors l'écriture devient non un métalangage pour traduire l'œuvre visuelle, mais un de ses possibles.

Si la démarche sémiologique nous a habitués à penser le rapport *texte/image* comme relevant de codes distincts, à étudier les règles qui permettent de passer de l'un à l'autre, c'était dans la mesure où ces deux codes relevaient de descriptions comparables et de concepts communs (système, unité, paradigme, etc.). Une telle approche établit inévitablement un rapport de secondarité entre les deux systèmes : l'image est illustration du texte, le texte, explicitation de l'image. Lire l'image se posait comme un effort pour traduire du non-verbal. Quant au discours critique qui testait cette lecture, il n'en était pas question, sa transparence allant de soi.

Il nous a semblé que faire intervenir l'*écriture* permettrait de ne plus poser les rapports texte/image en termes de traduction, de transposition, de passage de sens, et c'est ainsi que nous avons proposé la question *écrire l'image* à des collaborateurs et collaboratrices travaillant dans des domaines aussi divers que la critique littéraire, l'histoire de l'art, l'esthétique, l'anthropologie, la psychanalyse, ainsi qu'à des praticiens de l'image.

*Écrire l'image* ne signifie pas seulement reprendre ce qu'offre la lecture. Et d'ailleurs, comment déposer la lecture dans le texte? Pouvoir lire l'image supposait l'oubli du sujet et l'existence d'un sens, entendu comme analysable indépendamment du signifiant. Dès lors, *écrire l'image* déplace considérablement les enjeux, et non seulement décentre mais multiplie les points de vue en redonnant au sujet de l'écriture et au signifiant textuel une part active et un rôle nouveau dans la production du contenu ou des significations de l'image. À lire certaines des interventions, on pourrait même dire que l'écriture fait l'image, qu'elle définit les signes comme iconiques et aussi qu'elle dit une part inédite de l'image, quelque chose que la lecture seule ne saurait expliciter.

Tous les textes ici rassemblés témoignent enfin du déplacement opéré par l'écriture dans son effort pour passer d'un domaine à un autre. La diversité des positions théoriques, des outils d'analyse, des styles d'écriture s'ajoute à la variété des corpus pour refléter l'état actuel de la réflexion — non pas une méfiance, mais une distance quant aux modèles ou méthodes proposés par les diverses sciences humaines et sociales comme exemple de spécialisation et de rigueur (de scientificité?). Sans sacrifier la rigueur des commentaires et l'exigence intellectuelle, ces textes ne font pourtant pas obsessivement usage de systèmes d'analyse, ils les relativisent en étant à l'écoute de leur objet, en modifiant la visée des analyses et en acceptant la question de l'*écriture* elle-même. Saine attitude critique, hétérogénéité fructueuse dont on comprendra qu'elles ne signifient pas abandon au laxisme.

Comme substrat théorique, il est facile de déceler une théorie des discours qui n'est pas une «théorie» au sens structuraliste du terme, puisqu'elle pose une pluralité infinie de types de discours en ébranlant et rendant poreuses les limites traditionnelles. Le *texte* surgissant là où on ne l'attendait pas. Parler des rapports image/écriture devient plus périlleux puisqu'il n'y a pas de lieu privilégié — la littérature — comme choix et puisque tout texte (y compris celui de critique) fait jouer sa propre opacité sur la question posée.

La hiérarchie traditionnelle éclate. Les articles proposés le montrent bien puisqu'ici la notion de «texte» semble aussi bien convenir au corpus littéraire (Apollinaire, Huysmans, Corinna Bille) qu'aux objets que la question de l'écriture a permis de voir sous un autre angle (la représentation de l'hystérie, l'iconographie du castor, la morphologie du jardin). Pour Éliane Formentelli, il faudrait «parler peinture», comme on dit «parler une langue» : tel est le défi lancé au poète (Apollinaire) lorsqu'il veut parler de peinture (Picasso). Problème aigu car «l'écriture suppose un mouvement d'autonomie qui supprime l'objet». Ainsi, même si les marques formelles du geste anaphorique demeurent, la reproduction du tableau disparaît, remplacée par la «mémoire». Le texte d'Apollinaire doit se tenir entre deux écueils : le non-sens et l'interprétation poétique. Ce texte pose le problème du signifié en peinture dans son rapport avec le langage qui ne serait pas seulement un «après» (celui du critique) mais pourrait être à l'origine du tableau. D'ailleurs qui signe ici, sinon Picasso, dont le nom revient plusieurs fois?

Gilles Pellerin étudie dans *À Rebours* comment la peinture de Gustave Moreau permet de réintroduire la temporalité dans la fiction; d'instaurer une «tridimensionnalité» en mettant en rapport deux fictions, celle du roman de Huysmans, c'est-à-dire celle de l'histoire de Des Esseintes, et celle de l'histoire peinte par Moreau (Salomé). Cela aboutit à la construction d'un «je virtuel» qui est celui de Des Esseintes tout autant que celui de Huysmans.

Monique Moser interroge deux nouvelles de l'auteur suisse Corinna Bille. Dans la première, un tableau fictif sert à annoncer un dénouement inattendu : l'emprise du langage pictural joue à la fois sur le personnage et sur le narrateur lui-même. Quant à la seconde nouvelle, «Le sourire de l'araignée», elle fait référence à une lithographie d'Odilon Redon, mais présente par rapport à celle-ci un décalage significatif. Si le texte nous invite à retourner au tableau réel, c'est pour nous faire constater la distance entre l'araignée solitaire du peintre et l'araignée bavarde du conte, celle qui crache des mots et des fils, celle en qui se reconnaît la narratrice et dont la toile devient finalement la métaphore ironique de l'écriture.

Prenant appui sur un cas singulier documenté à la Salpêtrière, Georges Didi-Huberman révèle les opérations d'écriture «ratée» que constitue le corps hystérique en tant qu'il figure l'irreprésentable de sa pathologie même. L'image exigeant que le corps s'immobilise en une stase où tous les traits pertinents s'affichent

sans équivoque, l'hystérique se refuse à un tel arrêt qui signifie le sacrifice de sa mobilité essentielle. Pourtant, c'est l'image qui devient à la Salpêtrière le moyen d'écrire un concept, celui d'hystérie. Un détour toutefois, comparatif mais fondamental, vient combler les brèches de cette difficulté : un tableau de Rubens. Jusqu'à ce que l'écriture en vienne finalement à occuper le corps même de l'hystérique, sa peau devenant le support de l'histoire écrite de son corps «possédé».

De son côté, François-Marc Gagnon analyse aussi un effet de pouvoir que l'écriture de l'image peut révéler. En replaçant dans une série différentielle la représentation des activités du castor canadien telle que la propose Herman Moll dans une carte de 1732, il met à jour l'idéologie qui fonde les deux inscriptions accompagnant la carte. La légende qui paraît *sous* l'image et le texte qui est situé en haut, *sur* l'image. D'apparence simplement descriptifs, ces textes deviennent la représentation d'une anthropomorphisation des activités du castor canadien. L'image même contenant, au-delà de la relation positiviste des faits, des signes de cette transformation. Une telle analyse met en question certains principes fondamentaux du fonctionnement de l'histoire de l'art.

En s'intéressant au jardin écologique comme objet défini à partir de la notion de performance, Philip Fry reformule la position du spectateur devant un objet considéré comme le lieu d'une expérience esthétique. En filigrane, obligeant en quelque sorte à une référence parallèle, il prend la mesure des enthousiasmes et des contradictions qui composent le numéro de *Traverses* sur le jardin (*Jardins contre nature*). Le jardin écologique, *pour la nature* avec l'intervention de l'homme cultivé, questionne l'écriture par sa mobilité (les cycles saisonniers) et se répercute dans divers types de discours : ceux de l'amateur, du savant, du praticien, du théoricien. Spécialisation et greffes constituent les figures que tisse le texte en suivant minutieusement, pas à pas, la morphologie évolutive du jardin.

Enfin, au cœur de l'ensemble, deux autres sons, l'intention des créateurs. Rober Racine développe la notion de *biopictura* : sa biographie d'artiste s'articulant à une vie des œuvres qu'il produit et qui prennent des vies comme matériaux. Le texte acquiert ici une indépendance que l'on retrouve aussi dans le récit qu'Hervé Guibert adjoint à ses photographies. Écriture de corps aimés, la photographie est d'abord regard sur l'écriture de la lumière sur les corps réels. Commentaires, théorie du photogra-

phique, ces notes souples nous arrivent, offertes et réservées, comme les confidences d'un journal.

Bref, tout au long de ce recueil éclaté, l'écriture de l'image se développe et se déploie comme *échos et écarts*.

L.L., M.L., R.P.