

« Présentation »

Isabelle Daunais

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 7-11.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501220ar>

DOI: 10.7202/501220ar

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

PRÉSENTATION

Texte, image et abstraction

■ Les rapports entre littérature et abstraction, entendue comme esthétique de la représentation, se présentent d'emblée comme inéluctables ou comme aléatoires, dès lors que les mots viennent après les choses, qu'ils les transforment en concept et les figurent tout à la fois. Là où tous les autres arts peuvent ne rien « représenter », sinon leur propre matérialité, la littérature est toujours confrontée aux objets « derrière » les mots, à ce qu'existent, avant le récit, le poème, la description, des images connues, « visibles », si ténues et effacées soient-elles. La question se formule peut-être au mieux là même où littérature et peinture se sont trouvées, au XX^e siècle, « séparées » : du côté de l'*ekphrasis*. Alors qu'au siècle précédent les écrivains sont nombreux à décrire les œuvres picturales dans une tentative de les redonner à voir, tout au moins à comprendre, l'avènement de l'art non figuratif coïncide avec le déplacement de la critique d'art « littéraire » vers des formes moins descriptives, plus essayistiques. Un tel passage signale bien sûr la difficulté de décrire ce qui est abstrait, mais peut-être plus encore cette impossibilité, pour la littérature, de produire des images abstraites, au sens que l'art moderne a donné à ce terme.

Pourtant, au-delà de la seule description, ne peut-on concevoir pour la littérature des images « abstraites » ? Malgré la figuration entraînée par les mots, n'est-il pas possible de définir pour la littérature des modes d'abstraction qui lui soient propres et qui, à la fois, permettent des liens avec les autres arts ? On sait que les écrivains ont souvent tablé sur la nature graphique de l'écriture pour, dans un même mouvement, dire et faire voir (ou faire sentir) : on pense bien sûr aux calligrammes, mais aussi au « simultanésisme littéraire » exploré par Apollinaire et Cendrars à partir des effets de contiguïté de l'écriture qui, dans ses énumérations et ses parataxes comme plus généralement dans ses figures de style, donne à penser des rapports ou des concepts hors mimésis. Pratiquée dans la foulée du simultanésisme pictural, la technique des contrastes simultanés, dont la *Prose du Transsibérien* aurait été le meilleur exemple, selon le peintre Delaunay (voir Roque, p. 357-362), devait fournir des images instantanées et à la fois conceptuelles (idée, précisément, de contraste, de heurt, de rythme). Cet exemple de « raison graphique », pour reprendre l'expression de Jack Goody, trouve des antécédents dans la critique d'art du XIX^e siècle, chez les Goncourt, par exemple, ou encore chez Félix Fénéon, dont les descriptions pointillistes se font comme un écho des tableaux qu'il recense¹. Un peu plus tôt dans le siècle, Delacroix dans son *Journal* abrège de plus en plus au fil des ans la formulation de ses sujets de tableaux : les récits

détaillés des premières années font place aux annotations brèves des décennies suivantes qui donnent à penser la toile dans ses composantes les plus structurales, les moins anecdotiques.

Si ces formes d'abstraction, proches d'une mimésis picturale, ont été abondamment étudiées, on peut également se demander, voie nouvelle, comment, à une échelle plus grande, c'est-à-dire dans une durée et des développements *longs*, la littérature peut représenter l'abstraction moderne, mieux encore, en être un des lieux d'élaboration. La question n'est plus, ici, de voir comment elle peut imiter la peinture, mais de voir comment elle participe *en elle-même* à une esthétique de l'abstraction, et, partant, de voir comment l'idée d'abstraction agit comme un mode de correspondance entre les arts.

Certes, l'écriture paraît irrémédiablement « handicapée » face à une telle entreprise, les mots, même dans leur usage le plus heurté, venant toujours à figurer — encore une fois — le monde et les choses. La description, qui pourrait sembler le lieu premier, à tout le moins le plus « naturel » de l'abstraction visuelle, est peut-être bien, à cet égard, le moins bien disposé. C'est que la description suppose une image préexistante, que l'écriture vient moduler, et quand bien même le travail de l'écriture transforme radicalement cet objet premier, il ne s'agit jamais que d'une transformation (même si cet objet est purement imaginaire). Aussi, et c'est l'hypothèse de ce numéro, faut-il se tourner vers des formes de représentation plus diffuses, plus « étalées » dans le temps de la construction verbale, un peu comme pour les « formes spatiales » de Joseph Frank proposant que le texte moderne puisse se lire en dehors du seul temps narratif, dans la temporalité de ses effets de montage et de juxtaposition (Frank, 1963). La question de la lecture est d'ailleurs sans doute la piste la plus importante à ce sujet et nous pourrions suggérer que l'image abstraite, en littérature, repose moins sur un objet immédiatement visible, donné comme élément du récit ou métaphore du poème, que sur une image aux éléments disséminés, dont la visibilité survient lorsque se révèle au lecteur la couche de sens qui les réunit. L'abstraction visuelle pourrait ainsi se comprendre au sens *actif* du terme, comme un mouvement, un passage en train de se faire entre deux formes ou deux états d'images premières données comme immédiatement visibles, acte de production qu'avait signalé l'historien d'art Meyer Schapiro :

Le réalisme autant que l'abstraction affirment la souveraineté de l'esprit de l'artiste : elle consiste, pour le premier, en la capacité qu'il a de recréer le monde en détail dans un champ de vision étroitement limité [...] ; pour le second, en la capacité qu'il a d'imposer à la nature des formes nouvelles, de manipuler librement des éléments comme la ligne et la couleur qui sont le résultat d'une abstraction, ou encore de créer des formes qui correspondent à des états d'âme très subtils (Schapiro, p. 29-30).

Ici encore, si de nombreuses études ont été réalisées sur la description, d'une part, et sur les liens entre la littérature et la peinture d'autre part ², il reste à sonder les rapports

1 Voir Guillermin, p. 167-179. On se référera également à l'étude de Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

que la littérature, comme domaine autonome, peut entretenir avec l'abstraction visuelle, c'est-à-dire les images abstraites qu'elle seule peut produire, par effet de lecture. À cet égard, l'acte d'abstraction peut emprunter plusieurs formes, depuis la matérialité même du texte, donné à lire dans sa graphie (la forme abstraite est alors celle, « concrète », ainsi que Kandinsky appelait la peinture non figurative, d'une autre image, production textuelle au plus contigu des arts visuels), jusqu'à la *pensée* de l'œuvre, tant dans les images — on pourrait dire les mondes — qu'elle permet d'imaginer que dans les images depuis lesquelles elle est imaginée.

Du côté du visible, se pose d'abord la question de la matérialité de la page, qu'explore ici Tiphaine Samoyault. C'est l'image même que dessinent, ainsi qu'un langage parallèle et hétérogène, effets de typographie et de montage sur la page imprimée qui instaure la tension entre figuration et abstraction. Cette dualité entre les mots et l'image qu'ils tracent sur la page se voit renforcée de ce que la lisibilité du texte se trouve sinon compromise, du moins compliquée par sa visibilité. Un tel dédoublement du texte, entre récit graphique et récit verbal, définit l'abstraction au plus près de ses manifestations picturales mais en instaurant un échange entre les arts, puisque aussi bien l'image des mots sur la page que la narration linéaire de l'intrigue peuvent se définir, en regard de leur pendant, comme des abstractions. Et l'échange s'affine si l'on considère que ces romans-tableaux peuvent se lire comme des livres d'art (certes dans une conception renouvelée du genre) qui allient « peinture » et texte. Michaël La Chance pose la question des *mondes* de l'abstraction comme on parle, à propos de la fiction, de « mondes possibles ». L'exemple de l'écrivain William Burroughs sert à sonder cette production de mondes à travers le passage, radical, du latent au visible. L'avènement d'images nouvelles, à la fois objectives et autonomes en regard du monde ambiant, passe ici par le temps et la durée du parcours des personnages, bref par le temps même du récit. Louis-Jean Thibault examine, quant à lui, les effets d'effacement de la littérature, étudiés chez Yves Bonnefoy dont l'écriture se donne d'emblée, de par sa valeur abstraite, comme espace de destruction, ou de réduction, de l'expérience sensible ; mais si piègeante soit-elle, cette abstraction permet d'éviter le piège encore plus grand de l'image, qui n'est jamais qu'illusion. De deux « désincarnations », le poète doit choisir la moindre et surtout travailler à même la valeur abstraite du langage, comme il le ferait d'un matériau, pour créer un texte qui ne donne à lire ni image ni concept mais la « présence » des choses et du monde. Cette réflexion rejoint celle de Fernande Saint-Martin, qui, à partir de l'étude des discours portés sur l'art non figuratif depuis la théorie de l'abstraction et de l'*Einfühlung* de W. Worringer, s'intéresse à l'abstraction non dans ses fondements

2 Parmi les études les plus récentes, citons, entre autres, Bernard Vouilloux, *la Peinture dans le texte (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, CNRS Éditions, 1994 ; Peter Collier et Robert Lethbridge (dir.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven / London, Yale University Press, 1994 ; Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *la Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994 ; Philippe Delaveau (dir.), *Écrire la peinture*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

esthétiques (l'abstraction dans ses rapports au beau), mais dans ses fondements épistémologiques et cognitifs. C'est la distinction entre le concret et l'abstrait qui se trouve ici réinterrogée, non en termes de formes, mais en termes de modes de pensée. Si la peinture sert d'illustration à cette réflexion, c'est, plus vastement, la conception de l'abstrait qui se trouve étudiée.

Les différentes conceptions de l'abstraction qui s'offrent à l'analyse de la littérature permettent de repenser les lieux mêmes de la représentation de l'image. Si la description joue à cet égard un rôle important et en quelque sorte inéluctable, il est possible de penser la visibilité des mondes décrits ailleurs que dans leur seule dépicition, ou plutôt dans le renforcement de cette dépicition par des pratiques de « montage », d'analogie, de mise en page, de survenue. C'est ainsi, peut-être, que l'acte de représenter un objet, de le faire accéder à la visibilité, s'augmenterait de l'acte de l'« abstraire », à la fois de ce qui l'environne et de ce qui le rattache à un concept, et de lui donner une forme propre. À la question « comment décrire ce qui est abstrait » la réponse semblerait d'abord inviter à résoudre la disparité temporelle : l'abstraction littéraire ne vient pas après une idée ou un objet premiers, elle est tout ensemble cet objet et sa venue. Elle n'a d'existence que par le langage, c'est-à-dire par le travail des mots et du texte, ce qui n'est pas sans lui conférer une sorte de matérialité et d'exactitude. Au croisement des rapports avec les autres arts comme au croisement de l'esthétique moderne, l'idée d'abstraction en littérature n'en demeure pas moins difficilement saisissable. L'idée de mobilité et l'idée de réversibilité ont été évoquées comme pistes possibles de définition : la description abstraite serait celle qui, en représentant toujours le même objet, se réactualise en plusieurs endroits, comme infiniment adaptable ; elle serait celle, encore, qui se donne à lire tout autant dans la matérialité explicite du langage que dans l'effacement de l'image ou du sujet qui la crée.

Isabelle Daunais

Références

- FRANK, Joseph, *The Wydening Gyre*, 1963, réédité sous le titre *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.
- GUILLERM, Jean-Pierre, « Sur quelques lignes de Félix Fénéon. Peinture et description », *la Description. Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*, Lille, Éditions universitaires, 1974.
- ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer, « la Nature de l'art abstrait », dans *l'Art abstrait*, Paris, Éditions Carré (Arts et esthétique), 1996 [1937].