

LE REGARD À L'ŒUVRE

Lecteurs de l'image,
spectateurs du texte



SOUS LA DIRECTION DE
Teresa Orrechia-Havas,
Anne Surgers,
Marie-José Tramuta,
Baptiste Villenave,
Julie Wolkenstein

Sous la direction de
Teresa Orecchia-Havas, Anne Surgers,
Marie-José Tramuta, Baptiste Villenave
et Julie Wolkenstein

Le Regard à l'œuvre

Lecteurs de l'image, spectateurs du texte

Mars 2014

Sommaire

Julie WOLKENSTEIN et Baptiste VILLENAVE

Introduction..... 7

Ekphrasis et Hypotypose

Sandrine DUBEL

Mise en scène du regard dans les *Images* de Philostrate l'Ancien 13

Pierre KATUSZEWSKI

L'*ekphrasis* : quand les mots font le spectacle..... 27

Olivier LEPLATRE

« Ravi d'une si belle vue ». Le seuil du regard dans le théâtre de Racine..... 39

Anne LACROIX

Regard du poète et chant du peintre dans *A la pintura* de Rafael Alberti..... 53

Limites et crises du regard

Yannick BUTEL

« "Les Limites du regard" à l'œuvre » : éloge de la modestie 69

Dominique DIARD

Regards en archipels : visions d'îles en relation 79

Brigitte POITRENAUD-LAMESI

Renverser ses yeux : Giuseppe Penone et l'écriture silencieuse.....91

Caroline SAUGIER

« Avignon 2005 » : théâtre = texte ± image ? Ou l'équation d'un sentiment de
« crise du théâtre » dans le Festival contemporain..... 103

Le Lisible et le Visible

Claudio CIFUENTES-ALDUNATE

Quand regarder nous tue. Les Fascinations dangereuses du regard119

Vincent D'ORLANDO

Italo Calvino ou l'obsession scopique..... 129

Alain GOULET

Les Fascinations dangereuses du regard. Voir l'au-delà du visible dans les romans de Sylvie Germain 145

Pierre-Laurent DAURES

L'Exposition de bande dessinée : donner à voir ce qui se lit..... 155

Le Lecteur face à l'image

Caroline VERNISSE

L'Œuvre de Crébillon fils en illustrations : du regard du lecteur au regard du spectateur/voyeur 171

Antoinette NORT

Les Architectes visionnaires de la fin du XVIII^e siècle 185

Agathe SALHA

Homère illustré : transmission, diffusion et popularisation de l'œuvre d'Homère par l'image au XIX^e siècle 199

Gersende CAMENEN

Photographie et écriture de soi. *La Vie pieds nus* d'Alan Pauls 215

L'Œil cinématographique

Yann CALVET

Jean Epstein : la langue de la grande révolte..... 231

Vincent AMIEL

Le Roman d'un tricheur : Guitry au risque de l'image 241

Baptiste VILLENAVE

Quand l'œil de la caméra est celui d'un voyeur. De la vision empêchée au regard fasciné 247

Aurélie LEDOUX

L'Image à déchiffrer : le cas du *flash-back* mensonger dans les trompe-l'œil cinématographiques (*Usual Suspects* et *Le Grand Alibi*).....257

Le Regard à l'œuvre

Lecteurs de l'image, spectateurs du texte

Les contributions réunies dans ce volume sont issues du colloque international et interdisciplinaire organisé par le LASLAR (EA 4256 – « Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes »), qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie du 16 au 18 novembre 2011. Né du souhait de faire se rencontrer les approches spécifiques de la relation texte / image dans les études littéraires, théâtrales, cinématographiques et iconographiques, largement ouvert à des spécialistes de champs apparemment éloignés, il se proposait d'explorer les liens entre visibilité du texte et lisibilité de l'image. L'expression de « regard à l'œuvre » implique en effet qu'une œuvre n'existe que dans l'échange, la coïncidence ou la confrontation de plusieurs regards : celui des auteurs, celui de l'énonciateur, celui des personnages, celui des acteurs, celui du spectateur, celui du lecteur. En rapprochant les modalités de production et de réception de l'image dans le texte – soit que le texte se substitue, avec ses moyens propres, à l'image, pour donner à voir, représenter une œuvre picturale, théâtrale, cinématographique, photographique, qu'elle soit réelle ou fictive, soit qu'il intègre, juxtapose l'image à l'écriture –, et du texte dans l'image – là encore, par mimétisme ou par inclusion de la structure textuelle dans la mise en scène, théâtrale ou cinématographique –, il s'agissait d'étudier les propriétés et les similitudes des regards du lecteur et du spectateur.

Le volume débute par un nécessaire retour aux sources, la spécificité de l'image racontée inspirant plusieurs études. Sandrine Dubel rappelle et analyse l'invention, par Philostrate l'Ancien, au III^e siècle de notre ère, d'un genre littéraire : l'ekphrasis, description d'une œuvre d'art figurative. Pierre Katuszewski s'appuie sur les tragédies de Sénèque et sur les descriptions de tableaux connus prêtées à certains de ses personnages, productrices d'images virtuelles qui partagent la scène avec les acteurs réels, pour proposer une réflexion sur les fantômes au théâtre, y compris contemporain (Pasolini, Bond, Müller entre autres). Revenant sur les définitions antiques de l'hypotypose, le travail d'Olivier Leplatre sur Racine montre qu'elle concentre l'expérience fondamentale du théâtre classique, exacerbant terreur et pitié, leur donnant un lieu de parole et d'image. Anne Lacroix, quant à elle, s'intéresse au recueil *A la pintura*, dans lequel le poète espagnol Rafael Alberti tente de traduire, en vers, l'essence du style pictural de grands maîtres exposés au Prado.

La mise au point théorique proposée par Yannick Butel introduit une série d'études sur les limites mêmes du regard. Les œuvres d'Aimé Césaire et de Daniel Maximin, et leurs relations diverses avec la peinture, inspirent à Dominique Diard une réflexion sur la poésie caribéenne, le dépassement d'une crise du regard insulaire, et le déploiement d'une vision du monde en archipel. Brigitte Poitrenaud-Lamesi analyse l'œuvre de l'artiste povériste italien Giuseppe Penone, explicite son invitation à « renverser ses yeux », ainsi que la définition de ses œuvres comme « écritures silencieuses ». Enfin, Caroline Saugier revient sur l'édition 2005 du Festival d'Avignon, les polémiques qu'il a suscitées, et le débat esthétique contemporain qui oppose le théâtre de texte au théâtre d'image.

Le rôle central dévolu au regard chez certains écrivains permet de réfléchir à la relation du visible et du lisible. Claudio Cifuentes-Aldunate s'appuie sur une nouvelle de Julio Cortázar, *Axolotl*, pour mettre en évidence les codes discursifs qui construisent le regard du sujet et l'amènent à une perte de soi. Vincent d'Orlando explore l'obsession scopique d'Italo Calvino, dont l'œuvre illustre les dangers de la vision ou de son empêchement, renouvelle les procédés descriptifs, et fait du regard la condition d'une connaissance muséale du monde. Alain Goulet parcourt les romans de Sylvie Germain et analyse les accès de voyance de ses personnages, leur capacité à voir, au-delà du visible, une réalité spirituelle, voire mystique. Enfin, Pierre-Laurent Daures s'interroge sur l'expérience singulière qui consiste à exposer des planches de bandes dessinées, donnant ainsi à voir ce qui d'habitude se lit, et dont l'ultime paradoxe consiste, dans l'œuvre de Benoît Jacques, à exposer des *Planches* qui n'ont jamais constitué ni ne constitueront jamais un livre.

Plusieurs travaux sont consacrés au regard d'un lecteur confronté à une combinaison de textes et d'images. Caroline Vernisse étudie les éditions illustrées des œuvres de Crébillon fils, qui redoublent le voyeurisme du lecteur de texte libertin. Antoinette Nort s'intéresse au dialogue entre écriture et dessin instauré par les architectes visionnaires de la fin du XVIII^e siècle, en particulier Étienne-Louis Boullée et Claude-Nicolas Ledoux. Agathe Salha questionne le rôle joué par l'illustration dans les éditions européennes des épopées d'Homère de la fin du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, et en compare les enjeux, pédagogiques et interprétatifs, avec ceux de leurs traductions. Quant à Gersende Camenen, elle analyse la fonction des photographies dans un essai d'Alan Pauls, *La vida descalzo*, et la manière dont elles participent à la fois à l'écriture de soi et au glissement dans la fiction.

Les études proprement cinématographiques renouvellent et réorientent cette exploration du regard à l'œuvre. Yann Calvet se penche sur les écrits théoriques de Jean Epstein et ses réflexions sur les rapports qu'entretiennent culture du livre et culture de l'image. Vincent Amiel cherche comment et

pourquoi, dans *Le Roman d'un tricheur*, Sacha Guitry révèle que toute image est potentiellement un mensonge, montre l'écriture, fait entendre le texte, et force l'image à n'être plus qu'un jeu d'apparences. Baptiste Villenave analyse l'emploi de plans subjectifs dans les scènes de voyeurisme au cinéma, chez Alfred Hitchcock, Alan J. Pakula et Robert Mulligan, et distingue ainsi deux sollicitations du spectateur : regard et vision. Aurélie Ledoux étudie les leurres narratifs induits par les flash-backs mensongers dans les films d'Alfred Hitchcock et de Bryan Singer, et l'évolution de leur réception par les spectateurs d'une génération à l'autre.

Les perspectives transversales offertes par la confrontation de ces regards spécialistes révèlent que le regard est culturellement construit, que sa définition et son rôle évoluent selon les époques, les cultures et les contextes. Le regard convoqué par le texte s'est modifié. Les fonctions de l'image insérée dans l'œuvre littéraire – illustrations picturales ou photographiques – ont évolué, ainsi que celles du texte comme élément, référent ou modèle d'une représentation théâtrale ou d'une œuvre cinématographique.

Les définitions du regard se croisent : on découvre ainsi comment il se démarque de la vue et de la vision, comment l'œuvre programme, ou du moins oriente le regard que l'on doit porter sur elle. En les comparant, on peut articuler l'image produite par le texte ou dans ses marges et le texte tel que le donnent à voir les mises en scène théâtrales ou cinématographiques. Se dégage parfois une perspective commune au récit littéraire du visible et à la narration dramaturgique ou cinématographique. L'interdisciplinarité permet de mieux cerner les personnages génériques de l'observateur, du voyeur ou du peintre, dans les œuvres littéraires et les arts du spectacle.

Au terme de cette réflexion, se pose la question des limites du regard : de ce qui échappe à l'image, ou l'excède.

Julie Wolkenstein et Baptiste Villenave

Ekphrasis
et
Hypotypose

Mises en scène du regard dans les *Images* de Philostrate l'Ancien

Sandrine DUBEL
Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand
CELIS

Les *Images* (*Eikones*) de Philostrate l'Ancien constituent le premier recueil de descriptions d'art autonomes en prose que nous connaissions. Écrite dans le courant du III^e siècle de notre ère, dans l'effervescence de la littérature grecque de la Seconde Sophistique, cette collection de tableaux suscite dans l'Antiquité même au moins deux imitations directes : elle fonde ainsi un genre¹, à la coïncidence du sens antique d'*ekphrasis*, description rhétorique définie par son effet, l'évidence², et de l'emploi moderne du mot *ecphrasis*, description définie par la spécificité de son objet, l'œuvre d'art figurative. De manière propre, ce premier recueil s'appuie sur une fiction narrative : nos *Images* racontent la visite d'une pinacothèque privée qu'un maître de rhétorique organise pour un garçon d'une dizaine d'années (un *pais*), le propre fils de son hôte, qu'il associe à un groupe d'étudiants. Le sujet en est donc moins la description d'une collection que la découverte de cette collection par ses spectateurs, soit une expérience collective du regard³ : le texte est pris dans la perspective de celui qui décrit, le

¹ Un second Philostrate, qui se présente dans sa préface comme le petit-fils et imitateur du premier, nous a donné une seconde série d'*Eikones*. Au IV^e siècle, un certain Callistrate, rivalisant implicitement avec ses prédécesseurs, nous offre quatorze *Descriptions* (*Ekphraseis*) de chefs d'œuvre de la sculpture. Sur la fondation de ce genre et sa postérité, voir S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme et Ph. Marty (dir.), *Musées de mots. L'Héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2010. Ces auteurs seront cités dans une traduction personnelle, d'après le texte grec édité par A. Fairbanks (*Philostratus Imagines. Callistratus Descriptions*, Londres, Loeb Classical Library, 1931).

² Il est bien établi maintenant que le terme grec est d'un emploi rare et technique et qu'il désigne l'exercice scolaire qui vise à transformer l'auditeur qu'est le lecteur antique en spectateur (d'une image ou bien d'une scène théâtrale) : « *L'ekphrasis* est un discours qui fait parcourir et qui met sous les yeux avec évidence ce qu'il montre » (Théon, *Exercices préliminaires*, 118). Voir désormais la monographie de R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.

³ Sur Philostrate et l'expérience antique du regard, voir l'ensemble des travaux de J. Elsner, en particulier *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, et *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2007. Pour l'importance de ces spectateurs internes, voir déjà S. Palazzini, « Il vocabolario della vista nelle *Imagines* di Filostrato », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Macerata, 29, 1996, p. 113-128.

sophiste, et de ceux qui regardent avec lui et à qui il décrit, destinataires internes. Or la prestation d'éloquence nous est livrée au style direct : non seulement le présent de l'expérience du regard est aussi celui de l'énonciation (il y a synchronie entre le voir et le dire), mais il s'établit dès lors une coïncidence entre le temps de la visite et celui de la lecture⁴, le lecteur devenant auditeur de la conférence. Pour le destinataire du livre, privé de la vision directe des tableaux, ce dire opère donc comme un faire voir.

Une figure est essentielle dans ce dispositif, celle du jeune garçon placé au centre du parcours pictural, à qui le sophiste s'adresse de manière répétée et exclusive : c'est l'inscription de cette deuxième personne dans le texte, au cœur de l'écriture de l'évidence, qui nous intéressera ici. Après un bref retour sur la préface du recueil, qui en établit la centralité, on étudiera quelques modalités de la présence textuelle de ce spectateur interne, constamment interpellé, mais presque jamais entendu.

Le dispositif : de la figure à la fiction

La préface des *Images* s'organise en deux temps. La première partie, éloge de la peinture et définition du projet, constitue un paratexte à l'adresse d'un lecteur ; la seconde reformule le projet sous une forme narrative et fictionnelle :

Voici à quelle occasion ces propos ont été tenus. C'étaient les jeux de Naples. [...] Je ne souhaitais pas me produire en public, malgré la demande pressante d'un groupe de jeunes gens qui venaient me trouver chez mon hôte. Je logeais à l'extérieur de l'enceinte, dans une propriété à l'extérieur de la ville qui donnait sur la mer ; on y avait élevé un portique de quatre ou cinq terrasses, ouvert au vent d'ouest, face à la mer Tyrrhénienne. [...] Son éclat tenait particulièrement aux peintures qui ornaient des panneaux encastrés, réunies, selon moi, avec un goût certain puisqu'elles illustraient le talent d'un assez grand nombre de peintres⁵.

Le narrateur, sous les traits d'un sophiste en vogue, situe ainsi la pinacothèque dans un autre temps et dans un autre lieu, faisant le choix de circonstances particulières dont sont nécessairement exclus les lecteurs, mais

⁴ Sur les jeux de temporalité dans les *Images*, lire l'étude de J.-P. Guez, notamment p. 41-42 sur la synchronie : J.-P. Guez, « "Il va arriver quelque chose" : construction du temps dans l'*ekphrasis* de tableau (Achille Tatius, Philostrate) », dans M. Briand (dir.), *La Trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes, PUR (La Licorne), 2013, p. 35-51.

⁵ Préface, 4.

c'est pour mieux abolir cette distance à l'arrivée du jeune fils de son hôte, avec l'irruption du style direct⁶ :

Je me disais en moi-même que ces tableaux méritaient qu'on en fît l'éloge, lorsque justement le fils de mon hôte, un tout jeune garçon, d'une dizaine d'années mais déjà curieux et désireux de s'instruire, guetta le moment où j'allais les voir et me demanda de les lui expliquer. Je ne voulus pas qu'il me tînt pour grossier : « Très bien, dis-je, nous en ferons l'objet d'une leçon lorsque le groupe des jeunes gens sera là ». Et je dis donc à leur arrivée : « Plaçons ce jeune garçon en avant, que cet exercice oratoire s'adresse à lui ; vous, vous nous suivrez, mais ne vous contentez pas d'approuver : vous devez poser des questions si je ne m'exprime pas clairement.

As-tu reconnu, mon enfant, ici Homère... »⁷

Le lecteur se voit ici supplanté par deux destinataires internes, l'exégèse picturale à destination de l'enfant se doublant d'une leçon d'éloquence à l'adresse d'étudiants en rhétorique⁸. Une fois ce double auditoire constitué dans le *hic et nunc* de la galerie napolitaine, le sophiste nous fait assister directement à sa démonstration oratoire : les soixante-quatre *Images* vont se succéder en deux livres, sans aucun retour au cadre narratif, la parole vive du maître occupant désormais tout l'espace du texte⁹.

L'entrée en discours et l'entrée en galerie coïncident, grâce à la valeur performative des impératifs, et il suffit que l'enfant surgisse au premier plan

⁶ Le procédé est parfaitement analysé par R. Webb dans « The *Imagines* as a fictional text : *Ekphrasis*, *apatê* and illusion », dans M. Costantini, F. Graziani et S. Rolet (dir.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, PUR, 2006, p. 113-136.

⁷ Préface, 4 et I, 1 *Le Scamandre*.

⁸ Apprenant à lire et à écrire dans Homère, ce jeune garçon de dix ans aborde sans doute tout juste l'étude de la littérature comme telle, tandis que les jeunes gens suivent une formation supérieure à l'art oratoire. Voir Z. Newby, « Absorption and Erudition in Philostratus' *Imagines* », dans E. Bowie et J. Elsner (dir.), *Philostratus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 323-324, sur la dualité du public et du projet : « While on the one hand this is a collection of ecphrasises of individual images, on a wider scale it is also an example of how this material can be used to produce a highly polished and sophisticated piece of writing » (p. 324). Le verbe qui correspond ici à la demande de l'enfant (« il me demanda de lui expliquer [*hermeneueîn*] les tableaux »), couvre ces deux aspects, puisqu'il peut aussi signifier « s'exprimer, user d'un style », ce qui est sans doute son sens dans le paratexte : « Nous exposons des peintures variées sous la forme d'entretiens avec des jeunes gens, qui doivent leur apprendre à s'exprimer [*hermeneusousi*] et apprécier ce qui convient » (préface, 3).

⁹ Seule l'organisation paratactique des descriptions peut rappeler le dispositif fictif de la pinacothèque. Le texte de clôture, *Les Heures*, est une *Image* qui fait écho au paratexte initial en reformulant les thèmes sur le mode de l'ecphrasis, mais sans aucun retour au cadre napolitain : nous, lecteurs, restons pris dans le présent de l'énonciation (sur cette ronde des Heures, voir notamment J. Elsner, « Making Myth Visual : The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text », *Römische Mitteilungen* 107, 2000, p. 253-276).

par le biais de l'apostrophe pour que le premier tableau apparaisse (« ici »). Son regard précède même l'image : le temps secondaire choisi pour le verbe de perception initial (« as-tu reconnu ») nous inscrit dans une expérience déjà engagée. Mais paradoxalement l'enfant qui regarde est d'abord ramené à ses lectures, soit à Homère qui occupe une position centrale dans l'éducation (et donc la culture) grecque tout au long de l'Antiquité – autrement dit, la pinacothèque ouvre sur une bibliothèque, et le premier nom propre est celui du Poète, non la signature d'un peintre :

As-tu reconnu, mon enfant, ici Homère ou ne le reconnais-tu pas encore, tout à l'étonnement de ce que le feu puisse bouillonner (ou « vivre ») dans l'eau ? Cherchons donc à comprendre ce que cela signifie, mais toi, détourne les yeux de ces figures pour ne voir que ce qui a inspiré le tableau.

Tu connais sans doute ce passage fameux où Homère fait se lever Achille pour venger Patrocle et où les dieux entre eux sont amenés à la guerre : de ces histoires de dieux, la peinture ignore tout pour ne dire que la façon dont Héphaïstos s'abat sur le Scamandre avec grande violence¹⁰.

Regarde donc à nouveau : tout vient de là¹¹.

Ce paradoxe initial, qui consiste à suspendre dans la fiction la perception visuelle pour remonter au texte source afin de mieux « voir » le tableau (*i.e.* reconnaître l'histoire représentée), a été souvent commenté¹², mais il faut noter avec Ruth Webb qu'il engage de manière particulière le lecteur et pose la question de son identification au spectateur interne¹³ : ce qui est demandé à l'enfant correspond exactement à la situation du lecteur, qui doit chercher à « comprendre » *l'Image* en visualisant mentalement le texte homérique. Le combat des dieux, celui du chant XXI de *l'Iliade*, est, semble-t-il, un texte d'école, qui pose à l'exégèse homérique des problèmes de représentation (question de l'anthropomorphisme, par exemple) autant que de vraisemblance,

¹⁰ Le jeu de Philostrate sur les deux sens du mot *graphè*, peinture et écriture, est bien connu : on sait que l'ouvrage se clôt sur la nécessité de « peindre/écrire avec grâce ». Cette ambiguïté sert évidemment aussi la confusion entre lecteur et spectateur.

¹¹ I, 1. 1 et 2.

¹² Lire S. Palazzini, art. cit., p. 118-119 sur ce passage, et, plus largement, sur l'emploi des verbes de vision et leur fonction descriptive ; sur la nécessité d'instaurer une distance face au tableau, voir l'importante étude de Z. Newby, art. cit., p. 326.

¹³ R. Webb, « The *Imagines* as a fictional text : *Ekphrasis*, *apatè* and illusion », art. cit., p. 123-128 : *Speaker and internal audience*, p. 125 en particulier pour cette *Image*.

et c'est un *locus classicus* de la littérature de la seconde sophistique¹⁴ : le lecteur de Philostrate n'a certainement aucun mal à faire appel à une image mentale de l'épisode. Mais seul l'enfant de la diégèse peut opérer un mouvement de retour vers le tableau et reprendre son rôle de spectateur (« regarde à nouveau ») : ici cesse toute possibilité de fusion entre le jeune garçon et le lecteur, à qui chaque « regarde » rappelle que lui ne voit justement rien¹⁵. C'est donc l'entrée en *ekphrasis* qui est mise en évidence, le moment où l'*Image* destinée au lecteur n'a plus que l'écriture du sophiste pour support, au point même de pouvoir s'affranchir un bref instant de la référence homérique¹⁶.

Les éléments de caractérisation de ce *païs* en situation d'apprentissage sont récurrents et le jeune garçon est doté d'une réelle présence tout au long des deux livres : sa faculté de s'étonner, mise en avant dès la première description¹⁷, ses réactions de frayeur ou ses mouvements d'impatience, relayés par le sophiste comme autant de didascalies¹⁸, une mention de sa nourrice¹⁹, et, en tout premier lieu, ces vocatifs répétés tout au long des deux livres, « mon enfant », qui lui confèrent un rôle plutôt qu'une identité, sont autant de justifications réalistes de la nécessité pour le sophiste de décrire en détail, c'est-à-dire d'interpréter, les tableaux – mais ce sont aussi autant d'éléments interdisant au public sophistiqué de Philostrate de s'identifier à lui²⁰, même si son goût pour

¹⁴ Sur la réception critique du chant XXI, voir R. Webb, « Philostrate lecteur d'Homère », dans S. Dubel, A.-M. Favreau-Linder et E. Oudot (dir.), *Homère rhétorique. Etudes de réception antique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2014. Cet épisode est précisément utilisé par un sophiste comme Dion Chrysostome pour exprimer la rivalité entre les mots et les images dans son *Discours sur la royauté* (IV), 85-88 ; voir encore Lucien, *Dialogues marins*, 11 ; et Philostrate, *Heroïkos*, 48, 12. Sur l'iconographie antique, se reporter à l'édition de L. Abbondanza, *Filostrato maggiore. Immagini*, Turin, Nino Aragno Editore (Biblioteca Aragno), 2008, p. 265, n. 11 et 12.

¹⁵ R. Webb, « The Images as a fictional text : Ekphrasis, apatê and illusion », art. cit., p. 126 : « These commands to "look" mark the impossibility of seeing, disrupting the reader's sensuous engagement with the text even as they seem to invite it ».

¹⁶ La description se termine sur des détails de représentation explicitement absents de l'*Illiade*, les derniers mots opérant une clôture annulaire soudaine : « Cela n'appartient plus à Homère » (I, 1. 2). Certes, il faut donc suspendre l'*ekphrasis* quand elle ne repose plus sur la source textuelle, et la description dès lors s'arrête, mais en même temps l'*Image* a accédé à une certaine autonomie.

¹⁷ Une petite quinzaine d'occurrences, toujours sous une forme négative (cf. S. Palazzini, art. cit., p. 118), anticipation ou réaction à un mouvement possible de l'enfant : l'effet de présence est sensible.

¹⁸ E.g. Poséidon décrit dans son impressionnante avancée (II, 13. 1 : « effrayant, mon enfant ») ; voir encore II, 21. 4 : « Pour Antée, mon garçon, tu as, je pense, peur de lui » ; ou II, 17. 2 : « Mais toi tu as assez d'audace, mon garçon, pour ne pas craindre ce Silène ». L'impatience peut se traduire par un geste attribué à l'enfant (en II, 8. 4 : « Mais pourquoi me prends-tu par la main, mon enfant ? Pourquoi m'empêches-tu de parcourir le reste de la peinture ? ») ou bien par l'une des deux seules prises de parole directe qui lui soient clairement imputables : « Pourquoi donc n'avances-tu pas vers autre chose ? Il a été suffisamment question du Bosphore pour moi » (I, 13. 1).

¹⁹ I, 15. 1, à propos de l'histoire d'Ariadne : « Tu l'as certainement déjà entendue d'une nourrice, car ces femmes s'y connaissent en la matière ».

²⁰ Sur le lectorat des *Images*, voir l'introduction de L. Abbondanza, *op. cit.*, p. 16-37 : *Tra retorica e paideia. Il pubblico del testo e il pubblico dell'arte*. Pour S. Palazzini, art. cit., p. 117, cet anonymat du jeune garçon permet au contraire notre identification au personnage.

l'écoute et son désir d'apprendre²¹ en font un auditeur idéal. L'efficacité de ce système d'adresse est explicitement reconnue par le second Philostrate, qui termine lui aussi son préambule en faisant surgir un destinataire interne, mais non pas exactement un personnage :

En tombant sur des tableaux d'une main raffinée, où des actions anciennes ne se présentaient pas sans art, j'ai estimé qu'il ne convenait pas de les passer sous silence. Mais pour que notre livre ne procède pas à cloche-pied, posons une personne à l'adresse de qui articuler chaque élément afin qu'ainsi notre propos ait sa forme propre²².

Nulle fiction d'une rencontre ici : le destinataire interne se caractérise par son indétermination (« quelqu'un »), il n'est qu'une fonction textuelle, une modalité du geste descriptif, et permet le passage de l'écrit – graphie redoublant le dessin des tableaux –, qui « marche » comme le fait la prose, à l'illusion de l'oral, au discours adressé (le « propos », ou *logos*). Cette présence d'une deuxième personne dans le texte semble posée comme une nécessité du genre, et l'on songe au développement du *Traité du Sublime* sur l'une des figures du « changement de personne », l'adresse au narrataire, qui donne au lecteur le sentiment d'être projeté au cœur de l'histoire : « Vois-tu, mon ami », dit le pseudo-Longin à son propre dédicataire à propos d'un passage où Hérodoté fait remonter le Nil à son auditoire, « comme il entraîne avec lui ton âme et lui fait traverser ces lieux en te faisant voir ce que tu entends ? »²³. L'adresse au narrataire relève ainsi directement de l'écriture de l'évidence, mais d'une figure le premier Philostrate a fait un personnage, soit une fiction.

La spécificité et l'intérêt du dispositif apparaissent encore plus nettement si on leur oppose l'écriture du second imitateur antique des *Images*, Callistrate, par exemple dans cette évocation d'un bronze qu'il attribue à Praxitèle :

As-tu déjà vu le jeune homme que Praxitèle avait dressé sur l'Acropole, ou dois-je placer devant toi cette œuvre de l'art ? Le garçon était délicat...²⁴

Il s'agit bien de faire voir un objet absent, une œuvre éloignée dans l'espace (sans doute s'agit-il de l'Acropole d'Athènes) comme dans le temps (Praxitèle est un sculpteur du IV^e siècle avant notre ère), et qui a certainement été fondue de longue date si tant est qu'elle ait jamais existé, mais nous sommes

²¹ Cf. préface, 4.

²² Préface, 7.

²³ *Sublime*, XXVI, 2.

²⁴ *Descriptions*, 11, 1.

aux antipodes d'un regarder ensemble, puisque c'est l'alternative de l'ignorance qui est privilégiée, laquelle permet au descripteur de se substituer au sculpteur pour donner forme à l'œuvre. Et loin de basculer dans le temps d'une coprésence à l'image, l'ecphrasis s'ouvre sur un curieux imparfait, qui dénie justement toute permanence à l'art. Cet imparfait se révélera plus loin être celui de la découverte passée de la statue (« quand nous examinions l'œuvre », par. 3), une expérience dont le narrataire impersonnel sera encore davantage exclu par le potentiel du passé final (« Il t'aurait paru être saisi d'un mouvement », par. 4) : on perd ici la synchronie entre le voir et le dire qui fait le *tonos*, la vigueur, des *Images* du premier Philostrate.

Étude de cas : voir, dire et écouter, lire

Une *Image* permet d'illustrer de manière exemplaire l'essentiel des usages que notre Philostrate fait de la présence à ses côtés d'un public : la longue scène de genre qui représente des Amours engagés dans toutes sortes d'activités, avec jeux de variation multiples, l'un des plus longs tableaux du recueil, que les appels à la deuxième personne contribuent à structurer²⁵. En voici l'ouverture :

Des pommes, des Amours – vois, ils les ramassent. Et s'ils sont très nombreux, ne t'en étonne pas : c'est qu'ils sont les enfants des Nymphes [...]. As-tu perçu quelque chose du parfum qui emplit le verger, ou bien cette sensation tarde-t-elle à t'atteindre ? Alors sois attentif, écoute : mes paroles vont te faire sentir jusqu'aux pommes²⁶.

Le tableau surgit dans la perception de l'enfant (« vois » : la tournure est figée, le tu très impersonnel) et sa possible réaction (motif de l'étonnement), mais pour solliciter l'éveil d'autres sens que la vue : la capacité de suggestion de l'image est ici proclamée moins efficace que celle des mots – « écoute comme cela sent bon », nous dit finalement le sophiste²⁷ : l'expérience de l'image est incomplète sans le rapport au langage. Il faut donc être auditeur (ou lecteur) et non spectateur pour percevoir le parfum de ces pommes, et le verbe employé ici pour décrire la sensation qui « frappe » les sens [*prosballo*], peut évoquer, au

²⁵ Sur la fonction structurante des verbes de vision, voir S. Palazzini, art. cit., qui s'intéresse également à cette *Image* p. 119-121. Sur le répertoire iconographique engagé ici, bien documenté, voir les notes de L. Abbondanza, *op. cit.*, n. 24 à 28, p. 267-268, qui complètent le commentaire de O. Schönberger dans E. Kalinka et O. Schönberger, *Philostratos. Die Bilder*, Ernst Heimeran Verlag, Munich, 1968.

²⁶ I, 6. 1.

²⁷ Ces expériences de synesthésie dans les *Images* sont étudiées par A. Manieri, « Colori, suoni e profumi nelle *Imagines* : principi dell'estetica filostratea », *QUCC* 63/3, 1999, p. 111-121 ; voir aussi J.-P. Guez, art. cit., p. 42-43.

préverbe près, le verbe qui a opéré la projection de l'enfant dans le texte, au premier rang des destinataires de la visite guidée (préf., 4 : « Plaçons ce jeune garçon en avant » [*proballo*] : on est bien dans une construction du discours, qui fait surgir ces pommes *in fine*. Le choix du futur inscrit d'ailleurs cette expérience sensible dans la durée de la description à venir plutôt que dans le présent de la perception immédiate de l'image : cette ouverture est une invitation à l'écoute.

Après un cheminement dans les allées du verger, métaphore du parcours descriptif²⁸, le sophiste nous démontre encore combien voir, c'est dire :

Au lieu de parler de ceux qui forment des chœurs, qui courent, dorment ou se livrent au plaisir de manger les pommes, voyons le sens de ces Amours, là : les plus beaux d'entre eux, tiens, ils sont quatre [...]. L'allégorie est belle. Examine [*skopei*]²⁹ en effet si peut-être je comprends bien le peintre : c'est l'amitié, mon enfant, et la réciprocité du désir. [...] Je l'affirme, les uns jouent pour faire naître l'amour, les autres manient l'arc pour entretenir le désir³⁰.

Ce qui est proposé au regard, deux Amours se lançant une pomme, deux autres une flèche, est ici une composition à déchiffrer, à l'exclusion de scènes plus proprement visuelles (dont la portée allégorique possible n'est pas évoquée) : c'est ce que suggère la permutation initiale des verbes *dire* et *voir*, puisque ce que nous allons *regarder* ensemble, désigné par un démonstratif à fonction déictique (« ces Amours, là »), c'est ce dont on va nous *parler*. Ce qui intéresse le sophiste est précisément l'élaboration d'un *logos*, d'un discours qui fasse sens, et c'est au spectacle du déchiffrement que nous sommes invités. Cette verbalisation nécessaire du visuel est confirmée dans la saynète suivante, celle des Amours lutteurs :

Et ces Amours là-bas, entourés d'un très grand nombre de spectateurs, s'affrontent avec ardeur dans une sorte de lutte. Je

²⁸ L'évocation générale du verger opère comme une invitation à la promenade, soit à entrer dans le tableau, en même temps qu'elle invite à jouir de la description, qui accomplit cette promenade : « Des rangées d'arbres, là, s'avancent, en ligne droite, et l'espace qui les sépare laisse toute liberté d'y marcher, de l'herbe tendre borde les allées, comme un matelas où s'étendre [« pour qui y est étendu »] ». Sur la description comme parcours (cf. n. 2 et la définition de l'*ekphrasis*), voir S. Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans C. Levy et L. Pernot (dir.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris, Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII – Val de Marne, 2, 1997, p. 249-264.

²⁹ S. Palazzini note que les verbes *oraô*, *skopeô* et *skeptomai* ne sont jamais employés pour un acte de vision attribué aux figures peintes, mais sont réservés aux spectateurs de la galerie. Art. cit., p. 117-118, et p. 120 sur ce passage.

³⁰ I, 6. 3.

vais décrire aussi la lutte, puisque tu le réclames avec insistance. L'un a saisi son adversaire [...]»³¹.

Le désir de voir (et l'intérêt de la scène) est ici relayé par le motif des spectateurs à l'intérieur du tableau, mais il est aussitôt dépassé par le pressant désir d'entendre que le sophiste prête au jeune garçon³², sous la forme d'une didascalie interne : à l'en croire, le spectateur dans la galerie aspire à *écouter la description* de ce qu'il a pourtant sous les yeux, soit à occuper la position qui est celle du lecteur.

La scène suivante des *Amours* s'ouvre sur une invitation à entrer dans l'image, en une ébauche de métalepse :

Et ne laissons pas ce lièvre là-bas nous échapper, rejoignons dans leur chasse les Amours³³.

Cet appel à l'interaction entre l'univers de la représentation picturale et celui des spectateurs de la fiction se retrouve ailleurs et de façon plus spectaculaire dans le recueil³⁴, mais ce qui intéresse notre propos est la façon dont le thème érotique de la chasse devient ici métaphore de la description, variation sur le motif du parcours. Le lièvre est saisi par le descripteur alors même qu'il échappe immuablement, dans la « réalité » du tableau, aux Amours qui le « poursuivent à la chasse » et « s'efforcent de le prendre vivant » dans un présent atemporel : la verbalisation déploie dans l'espace et donc le temps la scène figée par le peintre à son acmé, dans l'inachèvement de l'image³⁵.

³¹ I, 6. 4.

³² Cet intérêt est celui de Philostrate lui-même, auteur d'un traité *Sur la Gymnastique*.

³³ I, 6. 5.

³⁴ E.g. l'invitation à recevoir le sang du héros Ménéce : « Recueillons, mon enfant, son sang en tenant sous lui un pli de notre manteau : il s'écoule, et son âme déjà s'en va, et dans un moment tu entendras son *cri aigu* » (I, 4. 4). Cette dernière expression est prise à Homère (= *Odyssée*, XXIV, 5) : comme l'a montré le tableau d'ouverture, *Le Scamandre*, le déchiffrement de l'image passe fondamentalement par la mémoire du texte fondateur de l'éducation antique.

³⁵ La description se construit comme si elle suivait l'animal dans les bonds de sa course : le lièvre occupé (série de participes apposés) à manger les pommes (on pourrait ainsi interpréter, sur un tableau, des restes de fruits sous les arbres) est pris en chasse par les Amours, qui sont successivement saisis [« l'un, un autre, d'autres... »] dans différentes postures pour le capturer : sur ces procédés d'animation, voir J.-P. Guez (art. cit.), qui souligne la rareté des temps secondaires dans les *Images*, plutôt destinés à « évoquer les événements antérieurs à la scène couchée sur la toile » (p. 42). De fait, ici, la description narrativisée se déploie au présent, avec quelques aoristes qui dramatisent la scène plutôt que l'image proprement dite : « L'un s'est élancé comme pour se jeter sur lui, mais l'animal a déjà changé sa course, un autre médite de saisir le lièvre par la patte, mais il lui a glissé entre les mains alors qu'il le tenait. ».

Après une brève digression de type encyclopédique sur la sexualité du lièvre³⁶, l'ensemble du tableau prend sens avec la mention finale du sanctuaire d'Aphrodite, dans un retour appuyé à l'image :

Mais laissons cela [...] et toi, je te prie, regarde Aphrodite. Où est-elle donc, dans quelle partie du verger ? Vois-tu la pierre creusée en forme de grotte, d'où s'écoule une source [...] qui irrigue les pommiers ? Aphrodite est là-bas, je te le dis, tu peux le penser, installée, je crois, par les Nymphes, parce qu'elle les a rendues mères des Amours. [...] Et les Amours déposent les prémices de leur récolte de pommes et, en cercle, ils prient pour la prospérité de leur verger³⁷.

On découvre ainsi *in fine*, en composition annulaire³⁸, que c'est pour les offrir à Aphrodite que les Amours mentionnés en ouverture cueillent les pommes, dans un verger qui lui est consacré. Le paradoxe ici consiste à attirer le regard sur un objet dont une ébauche de dialogue souligne l'absence probable dans le tableau : la déesse n'est en réalité peut-être pas figurée, sa présence seulement suggérée (« tu peux le penser ») par l'existence du sanctuaire naturel de la grotte, soit par les différentes offrandes déposées avec des inscriptions qu'il faut lire³⁹. En faisant de son jeune interlocuteur le spectateur d'un détail qu'il n'a pas sous les yeux, le sophiste l'érige en un sens en une figure de lecteur, exhibant une fois encore le processus même de l'*ekphrasis*.

³⁶ « Tu sais sans doute ce que l'on raconte sur le lièvre, qu'il est particulièrement favorisé par Aphrodite... » (I, 6. 6). Le recueil offre de nombreux exemples de ces notices savantes adressées par le maître à son élève, dont il conforte ainsi la culture : voir L. Abbondanza (*op. cit.*) sur l'*ekphrasis* comme *paideia* (p. 23-28). Le seul usage de la deuxième personne qui ne soit pas illustré dans cette *Image* est le commentaire plus technique, qui touche à ce qu'il faut admirer dans l'art du peintre : e.g. I, 4. 2 sur un effet de perspective.

³⁷ I, 6. 7.

³⁸ S. Palazzini, art. cit., p. 121. Le parfum des pommes, fruit d'Aphrodite, qui embaume à l'ouverture peut ainsi être réinterprété comme une annonce de l'épiphanie divine suggérée en clôture (L. Abbondanza, *op. cit.*, n. 24).

³⁹ « Tous ces objets n'ont pas été suspendus pour rien : ils disent qu'ils appartiennent à Aphrodite, c'est dans l'inscription peinte [*gegraptai touto* – ici se superposent les deux sens du verbe *graphein*], et ils sont dits cadeaux des Nymphes » (I, 6. 7).

En guise de conclusion : les silences du spectateur

On constate que le jeune spectateur de la pinacothèque n'accède jamais vraiment au statut plein d'interlocuteur⁴⁰, les *Images* évitant soigneusement de s'inscrire dans la tradition de l'ecphrasis dialoguée, pourtant bien établie depuis l'épigramme en particulier hellénistique⁴¹ : le sophiste garde seul la maîtrise de la parole. Comme le destinataire externe finalement, le jeune garçon a pour vocation d'écouter sans jamais interrompre le sophiste.

De fait, cette incertitude sur la représentation d'une statue d'Aphrodite est portée par une question au statut indécidable (« Où est-elle donc ? ») : y a-t-il véritable prise de parole de l'enfant, et réponse du sophiste par un nouvel appel à voir, ou plutôt interrogation rhétorique imitant la demande qui pourrait être la sienne, de la même façon que le *pais* ne pouvait exprimer lui-même, au style direct, son désir d'entendre décrire la scène de lutte entre les Amours ? Ces exemples de brouillage pourraient être multipliés⁴², car ce n'est qu'au terme de son apprentissage, soit une fois la pinacothèque parcourue et la leçon donnée, que le *pais* pourra s'exprimer, lorsqu'il saura tout seul identifier le sujet homérique d'une image (cf. le *Scamandre*, par lequel nous avons aussi commencé : « As-tu reconnu, mon enfant, ici Homère ou ne le reconnais-tu *pas encore* [...] ») et dépasser la fascination qui condamne au mutisme⁴³. Au sein de la galerie, sa voix ne peut se faire entendre que de manière indirecte, interprétée : « Tu me donnes l'impression, mon enfant, d'être sensible à cette beauté et de vouloir entendre encore un mot à son sujet : alors, écoute », lui dit encore le maître au moment de s'engager dans un *portrait* de Rhodogune – morceau d'évidence s'il en est. Or notre sophiste ne procède pas autrement avec les personnages de ses tableaux :

⁴⁰ La disparition complète du groupe des étudiants, auxquels il n'est jamais fait allusion passé l'incipit narratif, peut s'expliquer par le fait qu'ils sont les destinataires non pas de l'exégèse picturale, mais de l'épideixis, d'une leçon de style qui ne prête jamais à la contestation.

⁴¹ Les travaux sur l'épigramme se multiplient depuis les années 2000 : pour l'époque hellénistique et l'épigramme ecphrastique, on renverra commodément aux monographies d'E. Prioux : *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain-Paris, Peeters, 2007, et *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, INHA, 2008.

⁴² On trouve un effet très proche en I, 7. 3, à propos de la statue parlante de Memnon : « Vois, <son corps> a disparu, il est à l'extrémité du tableau. Où donc, en quel endroit de la terre ? Nul tombeau de Memnon : Memnon, en Ethiopie, est devenue statue de pierre noire ». Parmi les « questions rhétoriques » les plus intéressantes, on signalera : I, 9. 2 ou 6 ; 10, 3 ; 19, 1 ; II, 1. 4 ; 6. 3, etc. Seules deux prises de parole de l'enfant semblent avérées dans tout le recueil, au passage du Bosphore, en I, 13. 1 (cité n. 18), et au moment de partir faire le tour des *Iles*, en II, 17. 1. Ces deux passages entraînent des perturbations dans la tradition manuscrite, que nous étudierons ailleurs (S. Dubel, à paraître).

⁴³ La meilleure illustration se trouve dans *Les Chasseurs* : « Qu'est-ce qui m'est arrivé ? J'ai été emporté par la peinture au point de croire qu'ils n'étaient pas peints, mais bien réels, qu'ils bougeaient, qu'ils aimaient — en tout cas, je les raille comme s'ils m'entendaient et j'ai l'impression d'entendre leur réponse. Et toi, tu n'as pas dit un seul mot pour me détourner de mon erreur et tu es pris comme moi, incapable de te détacher de l'illusion et de t'éveiller » (I, 28. 2).

Tu veux savoir ce que dit Apollon ? Car mon impression est non seulement qu'il émet un son, mais qu'il tient un discours, à l'expression de son visage. Il semble être sur le point de tenir à Maia les propos suivants [...]⁴⁴.

Ailleurs c'est à une figure peinte, Crithéis aimée du fleuve Mélès, qu'il propose de révéler le sens de ce qui est représenté et de présenter un détail du tableau exactement comme il propose ensuite au *pais* de décrire cette figure peinte :

Nous voyons bien que le Mélès n'est que de l'eau pour Crithéis. [...] Mais non, Crithéis, ce n'est pas un rêve, ce n'est pas sur de l'eau que tu écris ton amour, car le fleuve est amoureux de toi, je le sais bien, [...] et si tu ne me crois pas, je vais te dire l'art avec lequel il crée cette chambre nuptiale : une brise légère... [...] — Mais pourquoi me prends-tu par la main, mon enfant ? Pourquoi m'empêches-tu de parcourir le reste de la peinture ? Si c'est ce que tu veux, décrivons aussi Crithéis, puisque tu affirmes qu'il t'est agréable que le propos s'étende sur ce sujet⁴⁵.

Quel statut a donc en fin de compte cet enfant ? « Imagine que tu entends leurs exhortations », lui dit-on ailleurs (I. 9, 3) – parce que c'est à travers les mots du rhéteur qu'il voit le mieux. À nous d'imaginer voir sans doute, à défaut de l'entendre, ce spectateur créé par le texte.

Bibliographie sélective

Éditions utilisées

FAIRBANKS, Arthur, *Philostratus Imagines. Callistratus Descriptions*, Londres, Loeb Classical Library, 1931.

KALINKA, Ernst et SCHÖNBERGER, Otto, *Philostratos. Die Bilder*, Munich, Ernst Heimeran Verlag, 1968.

BOUGOT, Auguste et LISSARRAGUE, François, *Philostrate. La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, [1881] 1991.

ABBONDANZA, Letizia, *Filostrato maggiore. Immagini*, Turin, Nino Aragno Editore (Biblioteca Aragno), 2008.

⁴⁴ I, 26. 4.

⁴⁵ II, 8. 2-4.

Littérature critique

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, BONHOMME, Béatrice et MARTY, Philippe (dir.), *Musées de mots. L'Héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2010.

DUBEL, Sandrine, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans LEVY, Carlos, et PERNOT, Laurent (dir.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris, Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII – Val de Marne, 2, 1997, p. 249-264.

—, « Spectateur muet et description en mouvement dans les *Images* de Philostrate », dans POUZADOUX, Claude (dir.), *Synopsis. Mélanges offerts à Agnès Rouveret*, à paraître.

ELSNER, John, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

—, « Making Myth Visual : The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text », *Römische Mitteilungen* 107, 2000, p. 253-276.

—, *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2007.

GUEZ, Jean-Philippe, « "Il va arriver quelque chose" : construction du temps dans l'*ekphrasis* de tableau (Achille Tatius, Philostrate) », dans BRIAND, Michel (dir.), *La Trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes, PUR (La Licorne), 2013, p. 35-51.

MANIERI, Alessandra, « Colori, suoni e profumi nelle *Images* : principi dell'estetica filostratea », *QUCC* 63/3, 1999, p. 111-121.

NEWBY, Zahra, « Absorption and Erudition in Philostratus' *Images* », in BOWIE, Ewen et ELSNER, John (dir.), *Philostratus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 322-342.

PALAZZINI, Stefania, « Il vocabolario della vista nelle *Images* di Filostrato », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Macerata, 29, 1996, p. 113-128.

PRIoux, Évelyne, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain-Paris, Peeters, 2007.

—, *Petits musées en vers. Epigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, INHA, 2008.

WEBB, Ruth, « The *Images* as a fictional text : *Ekphrasis*, *apatê* and illusion », dans COSTANTINI, Michel, GRAZIANI, Françoise et ROLET, Stéphane (dir.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, PUR, 2006, p. 113-136.

—, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.

—, « Philostrate lecteur d'Homère », dans DUBEL, Sandrine, FAVREAU-LINDER, Anne-Marie et OUDOT, Estelle (dir.), *Homère rhétorique. Etudes de réception antique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2014.

L'*ekphrasis* : quand les mots font le spectacle

Pierre KATUSZEWSKI
Université Bordeaux Montaigne
CLARE/ARTES

Liminaire

Dans l'Antiquité, l'*ekphrasis* désignait un procédé rhétorique permettant de « faire voir par les mots ». Si le procédé a été abondamment étudié, notamment dans le domaine pictural avec la célèbre galerie de peinture de Philostrate, peu de mentions sont faites de son utilisation au théâtre. Nous proposons ici de montrer comment certains personnages des tragédies de Sénèque, en faisant des descriptions de tableaux connus, produisent des images qui se superposent à l'image scénique. Un jeu avec le regard est ainsi mis en place, un jeu familier pour les spectateurs romains qui venaient au théâtre afin de partager des expériences sensorielles et émotives, afin de couper avec le quotidien et de « plonger » dans un autre monde comparable à ces mondes imaginaires inventés par les réalisateurs de films fantastiques.

La notion d'*ekphrasis* étant subtile, complexe et multiple, il ne s'agit pas ici d'en faire l'exégèse, mais de proposer quelques pistes de réflexion sur l'utilisation de ce procédé au théâtre.

Dans un premier temps, nous rappellerons les principales caractéristiques de l'*ekphrasis*, qui désigne « toute description intégrée à un développement littéraire, le plus souvent à un récit »¹ et qui a pour effet la visualisation par les récepteurs d'images fabriquées par les mots ; dans un second temps, nous montrerons comment le théâtre antique – qui se limitera ici à la tragédie romaine – s'en sert afin de créer des images virtuelles apparaissant aux côtés des images concrètes composées par les acteurs sur la scène, notamment grâce aux personnages de fantômes.

Enfin, nous verrons comment l'*ekphrasis* peut servir à l'analyse de certains personnages de fantômes du théâtre contemporain. À leur tour, ils produisent des images par les mots et jouent avec le regard des spectateurs.

¹ Fr. Graziani, « Introduction », dans Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), t. 1, présenté et annoté par Fr. Graziani, Paris, Honoré Champion, 1995, p. vi.

L'*ekphrasis* : faire voir par les mots

Deux ouvrages récents permettent de circonscrire une définition de l'*ekphrasis* relative à son usage dans la tragédie romaine : *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* de Jacqueline Lichtenstein paru aux éditions Flammarion en 1989 et *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque* de Florence Dupont paru aux PUF en 2000. Ces deux auteures rappellent l'existence d'un procédé rhétorique antique ou, plus précisément, d'une figure de rhétorique, l'*ekphrasis*, définie comme une description qui faisait voir des images par les mots.

Si Jacqueline Lichtenstein ne cite pas explicitement l'*ekphrasis*, elle en rappelle le but : « Pour émouvoir son auditeur et donc le persuader, l'orateur fera appel à son imagination, à cette faculté que les Grecs appellent *fantasia* et que Quintilien propose de traduire par *visio* » ; elle nous rappelle ensuite que « pour Quintilien, il s'agit "de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous"² »³.

Quant à Florence Dupont, elle affirme que « l'*ekphrasis* est en littérature ce qu'est le trompe-l'œil en peinture, l'un et l'autre produisent une image sans objet, *visio*, ou en grec *fantasia* »⁴. Traduit en général par « imagination » ou « vision », le passage au français édulcore certainement la force de ce procédé énonciatif. Il ne s'agit pas seulement de suggestion, de faire émerger des images dans l'esprit ou l'imaginaire des lecteurs ou, dans le cas du théâtre qui nous intéresse ici, dans celui des spectateurs, mais de créer des images visibles au même titre que celles produites par les acteurs en chair et en os.

Une dernière citation de Jacqueline Lichtenstein éclaire la fonction de l'*ekphrasis*, cette description qui met le regard à l'œuvre :

La véritable description doit être comme une peinture. *Ut pictura rhetorica*. Mais cette comparaison limite l'intrusion de la peinture aux images métaphoriques d'une représentation qui ne cesse pas d'appartenir à l'ordre du discours. Il ne s'agit pas de se taire pour laisser parler la peinture en substituant des tableaux à une parole qui avouerait par là son incomplétude, mais bien plutôt d'atteindre cet achèvement de l'art oratoire où la parole produit des énoncés qui procurent le sentiment de contempler des tableaux, où le discours devient comme une peinture, où il devient une illusion de peinture. Au lieu de

² Quintilien, VI, 2 (29).

³ J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 [1989], p. 110.

⁴ Fl. Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 211.

mettre vraiment devant les yeux de véritables représentations, il faut au contraire décrire les choses « comme si » on les faisait voir⁵.

Précisons que, comme l'indique Françoise Graziani, « l'*ekphrasis* ne désignait pas en propre la description d'œuvres d'art, mais toute description intégrée à un développement littéraire, le plus souvent à un récit »⁶. Le pas vers le théâtre est franchi : les tragédies sénéquiennes – même s'il n'est plus à prouver qu'elles n'étaient pas des productions littéraires au sens moderne du terme⁷ –, fonctionnent en effet comme des récits au cours desquels des descriptions sont énoncées.

Alors, si le théâtre n'est pas évoqué par Jacqueline Lichtenstein, ni même par Quintilien, on peut raisonnablement penser, avec Florence Dupont, que ces descriptions détectables dans certaines des tragédies de Sénèque parvenues jusqu'à nous empruntent au procédé de l'*ekphrasis*. L'*ekphrasis* prononcée par Hécube dans le prologue des *Troyennes*⁸, par exemple, commence ainsi par une *praefatio*, un préambule sentencieux qui fonctionne comme le commentaire de ce qui va être décrit, ici l'*Ilioupersis*, c'est-à-dire la description des ruines de la ville de Troie. Le procédé n'est pas sans rappeler les commentaires présents dans le texte de Philostrate où, comme nous le rappelle Françoise Graziani, « c'est l'auteur qui interprète les tableaux pour des spectateurs identifiés au lecteur »⁹. Hécube dit :

*Quicumque regno fidit et magna potens
dominatur aula nec leves metuit deos
animumque rebus credulum laetis dedis,
me videat et te, Troai : non umquam tulit
documenta fors maiora, quamd fragili loco
starent superbi,*¹⁰

Vous
Les rois trop confiants
Vous
Les tyrans tout-puissants
Dans vos palais immenses
Sans craindre l'humeur changeante des dieux

⁵ J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, op. cit., p. 111.

⁶ Fr. Graziani, « Introduction », dans Philostrate, *Images ou tableaux de platte-peinture*, op. cit., p. vi.

⁷ On pourra consulter à ce sujet Fl. Dupont, P. Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁸ Sénèque, *Les Troyennes*, dans Sénèque, *Théâtre complet (vol. I)*, trad. Fl. Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1991.

⁹ Fr. Graziani, « Introduction », dans Philostrate, *Images ou tableaux de platte-peinture*, op. cit., p. ii.

¹⁰ Vers 1-6.

Vous vous abandonnez au bonheur
Regardez-moi
Regardez Troie
Nous témoignons pour l'éternité
Que la fortune est grande
Et les trônes fragiles
L'orgueil, aux pieds d'argile

On peut remarquer qu'Hécube fait partie du tableau et prend la parole de l'intérieur, c'est ainsi le tableau qui parle et s'auto-décrit. Hécube décrit ce qui servira d'espace de jeu de la tragédie, c'est-à-dire les ruines de Troie qui en constituent le décor – *a priori* peint en trompe-l'œil sur une toile tendue en fond de scène. L'*ekphrasis* complète le tableau ; Florence Dupont écrit à ce propos : « Un tableau dont tous les éléments signalés par l'*ekphrasis* ne sont peut-être pas présents. Un second effet de trompe-l'œil s'ajoute aux trompe-l'œil des peintures de scène »¹¹. L'*ekphrasis* est créatrice d'images qui se superposent à l'image peinte ; voici un extrait de la description des ruines de Troie par Hécube :

*En, alta muri decora congesti iacent,
Tectis adustis. Regiam flammae ambiunt
[...]
Undante fumo : nube ceu dense obsitus,
Ater fauilla squallet Iliaca dies*¹².

Murailles écroulées
Poutres calcinées
Voici sa beauté gisante
Les flammes assaillent le palais
[...]
Le ciel sur Troie s'est éteint
Sombre marée fumante
Pâle nuée de cendres
Le jour se voile de deuil

¹¹ Fl. Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, op. cit., p. 215.

¹² Vers 15-21.

Les ombres sénéquiennes¹³ : la multiplication des images

Dans le cas des ombres, personnages morts dans une pièce précédente et qui surgissent des Enfers dans une autre pièce, l'*ekphrasis* produit non plus des « compléments » à l'image peinte, mais une autre image. Par exemple, dans le prologue de *Thyeste*¹⁴, l'ombre de Tantale qui se trouve devant le palais qui était le sien quand il était vivant et qui constitue le décor peint, fait une *ekphrasis* des Enfers qui commence ainsi :

*Quis me inferorum sede ab infausta extrahit ?
avido fugaces ore captantem cibos,
quis male deorum Tantalo uisas domos
ostendit iterum ?*¹⁵

Qui ?
Qui m'a arraché du fond des Enfers ?
Qui m'a sorti du malheur ?
Quel dieu mauvais ramène Tantale devant ce qui fut sa maison ?
J'avais la bouche ouverte
Tendue vers la nourriture qui s'offrait
Ma bouche s'est refermée sur du vide
Tout avait disparu

L'acteur, qui à Rome ne disparaît jamais derrière son masque¹⁶, présente ici son personnage et son statut de fantôme – le masque n'indiquant pas en effet s'il est vivant ou ombre –, et il identifie le décor peint – c'est le palais de Pélops –, puis commence la description des Enfers en s'inscrivant dans le tableau avec le rappel de son supplice. Il poursuit par des questions qui servent de prétexte à la composition du tableau infernal :

*Sisyphi numquid lapis
gestandus umeris lubricus nostris uenit ?
aut membra celeri differens cursu rota,
aut poena Tityi qui specu vasto patens
visceribus atras pascit effossis aves
et nocte reparans quicquid amisit die
plenum recenti pabulum monstro iacet ?*¹⁷

¹³ Une partie de ces analyses sont issues de P. Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Paris, Kimé, 2011.

¹⁴ Sénèque, *Thyeste*, dans Sénèque, *Théâtre complet* (vol. I), op. cit.

¹⁵ Vers 1-4.

¹⁶ Cf. Fl. Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, op. cit.

¹⁷ Vers 6-12.

La pierre de Sisyphe qui tombe et qui roule
Porterai-je sa pierre sur mon dos ?
La roue tourbillonnante d'Ixion
Va-t-on m'y attacher ?
Les tourments de Prométhée
Ecartelé sur un piton rocheux
Le ventre rongé
Le ventre ouvert
Servirai-je de pâture aux oiseaux noirs ?

Un deuxième décor est mis en place, une image virtuelle dont la parole permet la visualisation. En outre, on peut remarquer que le procédé va plus loin que dans le cas des personnages vivants, ce qui montre bien que les personnages de fantômes sont une extraordinaire machine à produire du théâtre. En effet, si l'*Ilioupersis* d'Hécube composait un tableau unique avec un personnage unique, ici, il y a non seulement deux décors présents sur la scène, mais il y a en plus dédoublement du masque : Tantale est présent sur la scène, revenu du monde des morts pour prononcer le prologue de la tragédie, et il est aussi présent dans le tableau qu'il produit par sa description des Enfers.

À ce moment-là, les spectateurs romains voyaient double, pourrait-on dire. Ainsi, quand l'ombre de Tantale demande qui « l'a arraché des Enfers », cela signifie qu'il en vient, qu'il en est sorti le temps du prologue. Et donc, le hors-scène duquel surgit un personnage dans le théâtre dramatique¹⁸ est ici ramené sur scène grâce à l'*ekphrasis*.

Le fantôme, personnage paradigmatique du théâtre antique ou, en d'autres termes, personnage emblématique d'un théâtre du jeu qui ne représente pas, mais se joue des représentations pour mieux inventer des mondes fantastiques, le fantôme circonscrit sur scène l'entière de ce qui se décompose dans notre conception « dramatique » du théâtre en sur- et hors-scène. Le théâtre romain est un monde clos, refermé sur lui-même, comme pour mieux jouer et accomplir le rituel qui rapprochera les spectateurs et les acteurs des dieux.

À chaque fantôme une *ekphrasis* singulière... Ainsi, dans *Agamemnon*¹⁹, l'ombre de Thyeste ne s'insère pas dans le tableau des Enfers car il n'est pas un damné, mais il atteste de la fonction visuelle de ses paroles en commençant son intervention par l'emploi du verbe *video* :

¹⁸ Nous entendons par là un théâtre de la représentation où le hors-scène est le prolongement de la scène, alors que dans les théâtres du jeu, comme le théâtre romain, le hors-scène, ce sont les coulisses.

¹⁹ Sénèque, *Agamemnon*, dans Sénèque, *Théâtre complet* (vol. I), op. cit.

*uideo paternos, immo fraternos lares.
Hoc est uetustum Pelopiae limen domus ;*²⁰

C'est ici je le vois
Le foyer de mon père
Horreur !
Le foyer de mon frère
Voici l'antique demeure de Pélops

Puis, quand il fait l'*ekphrasis* des Enfers, il ne s'insère pas dans le tableau, n'étant pas lui-même, au contraire de Tantale, un grand damné :

*Libet reuerti. Nonne uel tristes lacus
incolere satius, nonne custodem Stygis
trigemina nigris colla iactantem iubis
Ubi ille celeri corpus euinctus rotae
in se refertur, [...]
et inter undas feruida exustus siti
aquas fugaces ore decepto appetit
poenas daturus caelitum dapibus graues ?*²¹

Je voudrais partir
Même s'il me faut retourner au pays des eaux mortes
Habiter avec le gardien du Styx
Le chien noir à trois têtes
Retourner là-bas au pays de l'homme enchaîné sur sa roue
tournoyante
[...]
Au pays de l'homme brûlé par la soif au milieu des eaux
Il tend vers elles ses lèvres desséchées
Et les eaux reculent
C'est lui
Le banqueteur odieux
Le grand damné

L'ombre de Thyeste crée des images qu'il voit au même titre que les spectateurs, il est cet intermédiaire entre la scène et la salle, quasiment toujours présent dans les théâtres qui ne cherche pas à produire une quelconque illusion, mais à maintenir vivace le lien avec les spectateurs.

Un dernier exemple permet de montrer que le processus peut se complexifier : le fantôme de Laïos dans *Œdipe*²², car, chez Sénèque, c'est le père

²⁰ Vers 6-7.

²¹ Vers 12-21.

d'Œdipe qui vient lui-même dénoncer les crimes de son fils. C'est Créon qui en fait le récit, après avoir planté le décor virtuel de l'apparition par une *ekphrasis*, ce décor étant « figé dans une rigidité éternelle »²³. Ensuite, Créon décrit la nécromancie en commençant par un « *vidi* », « j'ai vu », se positionnant lui aussi comme spectateur du tableau. Ici, non seulement, un décor virtuel se superpose à la toile peinte, mais cette image visible grâce à l'*ekphrasis* s'anime – c'est à un véritable film que Créon convoque Œdipe, principal destinataire du récit/description, et les spectateurs. Un long film de cent trente vers dont voici le « pitch », pour reprendre un terme usité aujourd'hui pour désigner le résumé d'un film : grâce à la nécromancie, de nombreux morts thébains surgissent du cœur de la terre, le dernier est Laïos qui ferme cette procession funèbre. Créon dit :

*Laius – fari horreo :
Stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtectus comam,
et ore rabido fatur*²⁴

Lui, Laïos – Le dire me hérissé d'horreur :
Il était là, affreux à voir
Le corps ruisselant de sang
Les cheveux collés par des caillots et de la boue
La bouche déformée par la rage il hurlait

L'acteur qui joue Créon change alors de voix et énonce les paroles de Laïos s'adressant aux Thébains :

*Sed rex cruentus, pretia qui saevae necis
sceptra et nefandos occupat thalamos patris ;
inuisa proles, sed tamen peior parens
quam gnatus, utero rursus infausto grauis
Egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique uix mos est feris,
fratres sibi ipse genuit !*²⁵

C'est le roi aux mains rouges
C'est ton roi qui t'assassine
Il avait tué sauvagement, sans raison

²² Sénèque, *Œdipe*, dans Sénèque, *Théâtre complet (vol. II)*, trad. Fl. Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.

²³ Vers 546.

²⁴ Vers 623-626.

²⁵ Vers 634-640.

Et maintenant il a le sceptre
Le sceptre de son père
Maintenant il a le lit
Le lit de son père

Un joli fils que je hais !
Mais comme père encore pire !

Il est revenu peser sur le ventre de sa mère
Une seule fois ne lui suffisait pas
Il est revenu dans le ventre d'où il était sorti
Et il a refait des enfants à sa mère
Enfants du désordre, enfants du scandale
Même les bêtes sauvages hésitent à en faire autant
Il s'est fait des frères tout seul

Il y a ici un jeu complexe de multiplication des images puisqu'après s'être dédoublé comme dans toute *ekphrasis* qui se respecte, Créon, créateur d'un tableau dans lequel il se trouve comme spectateur de la nécromancie, compose ensuite l'image de Laïos qui lui-même crée une *ekphrasis* supplémentaire quand il fait le récit du passé, puis du futur, d'Œdipe. Nous sommes ici face à un procédé d'emboîtement, de mise en abyme qui signe la mise en œuvre ludique du regard dans le théâtre romain. La bouche de Créon devient une caméra produisant des images en mouvement, les spectateurs ouvrent les yeux pour les contempler pleinement.

Du théâtre antique au théâtre contemporain

Pour conclure, je dirai quelques mots des prolongements possibles de cette analyse dans le contexte du théâtre contemporain et plus particulièrement en focalisant le propos sur les personnages de fantômes²⁶.

Quand des auteurs aussi importants que Pier Paolo Pasolini, Edward Bond, Heiner Müller, Didier-Georges Gabily ou Bernard-Marie Koltès les emploient, c'est aussi pour convoquer le regard des spectateurs et introduire du jeu dans la représentation théâtrale. Et si l'*ekphrasis* est une notion anachronique, elle peut tout de même servir pour penser le théâtre contemporain et pour appréhender les passages où ces auteurs font décrire aux acteurs leur propre personnage de fantôme.

²⁶ Pour une analyse complète, cf. P. Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, op. cit.

Il est en effet frappant de constater que la plupart des personnages de fantômes commencent par décrire leur corps-mort. Voici quelques exemples : le pendu d'*Orgia* de Pasolini commence par dire : « Je suis mort depuis peu/Mon corps pend à une corde, étrangement vêtu »²⁷ ; la didascalie introduisant l'Ombre de Béréta dans *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily – et rappelons qu'il faisait dire les didascalies à ses acteurs – la didascalie indique : « Ombre de Béréta (Jean) avec trou sanglant à l'entrejambe. [...] Un mort qui n'a pas encore eu le temps de trop s'abîmer », puis l'Ombre d'enchaîner : « Mort, avec le trou que tu m'as fait, Marie, je vais prendre froid. J'ai pris froid définitivement »²⁸ ; Le Rouquin, « mort de la veille » du *Sallinger* de Koltès, dit : « S'ils [les oiseaux] se posent sur ma tête, leurs pattes s'enfonceront. Rien ne la protège, bon dieu, tu le sais bien. Entre la cervelle et les cheveux, je n'ai rien d'autre que la peau. Il n'y a chez moi que cette petite peau qui protège la tête. [...] (Il gémit, se protège à nouveau la tête de ses deux mains, délicatement posées) »²⁹. Ici, la fonction de ces descriptions n'est-elle pas de faire voir aux spectateurs des corps impossibles à réaliser au théâtre ?

Comme l'*ekphrasis* du théâtre antique, ces images superposées du corps mort et du corps vivant, du personnage et de l'acteur, crée une distance et brise l'illusion fictionnelle pour affirmer d'une façon que l'on peut qualifier de métathéâtrale le théâtre en tant qu'espace de jeu. Ces projections d'images scéniques que permettent ces récits, bien loin de participer d'une construction représentationnelle de l'extra-théâtralité, participent d'une mise en suspens du sens et des sens de l'œuvre pour mieux donner à voir les techniques et les procédés de la machine à produire du spectacle. Mais encore, pour mieux en faire l'objet d'un plaisir esthétique qui altère le sens en jouant sur la forme. Ici le regard œuvre tandis que l'œuvre « parle ».

Bibliographie

Essais :

DUPONT, Florence et LETESSIER, Pierre, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2012.

DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.

²⁷ P. P. Pasolini, *Orgie*, trad. D. Sallenave, dans P. P. Pasolini, *Théâtre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 391.

²⁸ D.-G. Gabily, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 72.

²⁹ B.-M. Koltès, *Sallinger*, Paris, Les éditions de Minuit, 1995, p. 40-41.

GRAZIANI, Françoise, « Introduction », dans PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), t. 1, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Honoré Champion, 1995.

KATUSZEWSKI, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Paris, Kimé, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 [1989].

Textes cités :

GABILY, Didier-Georges, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995.

KOLTES, Bernard-Marie, *Sallinger*, Paris, Les éditions de Minuit, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo, *Orgie*, traduction Danièle Sallenave, dans PASOLINI, Pier Paolo, *Théâtre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995.

SENEQUE, *Les Troyennes, Agamemnon, Thyeste*, dans Sénèque, *Théâtre complet (vol. I)*, traduction Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1991.

SENEQUE, *Cœdipe*, dans Sénèque, *Théâtre complet (vol. II)*, traduction Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.

« Ravi d'une si belle vue »¹. Le seuil du regard dans le théâtre de Racine

Olivier LEPLATRE
Université Jean Moulin Lyon 3
GADGES

« Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »².

Il arrive presque toujours, au cours d'une pièce de Racine, qu'un personnage paraisse sur scène et relate un événement extérieur caractérisé par sa très grande violence : le suicide de Mithridate couvert de poussière et de sang et retournant son épée contre lui (*Mithridate*, V, 4) ; le trouble érotique d'Andromaque qui revoit les « yeux étincelants » de Pyrrhus « de sang tout couvert », au milieu du carnage de ses frères (*Andromaque*, III, 8) ; la nuit atroce du songe d'Athalie, confrontée à l'« horrible mélange », à la place du corps de sa mère Jézabel, « D'os et de chairs meurtris, et traînés dans la fange » que se disputent des « chiens dévorants » (*Athalie*, II, 5, v. 503-506)...

Ces événements, ces « spectacle[s] affreux », pour emprunter l'expression d'*Iphigénie* (V, 6, v. 1733), sont, chez Racine, si traumatisants, parfois d'une intimité si transgressive que le spectateur ne saurait assister directement à leur réalité, de même qu'on ne saurait, selon La Rochefoucauld, tourner les yeux vers le soleil ou la mort. Cependant, aussi extraordinaires soient-ils, l'horreur ou le sublime du monde, survenus au-dehors, sont dits, même proférés, et parfois dans de longs récits minutieusement détaillés.

À l'occasion de ces stases scéniques qui profitent à l'invasion des images, la parole conduit le regard. Quand le théâtre raconte ce qu'il ne fait pas voir et qu'il le remplace par la densité des récits et le lyrisme des vers, il touche à la puissance propre de sa *mimesis*, dans les termes que l'aristotélisme impose à l'Âge classique. Car la voix du comédien transmet un discours dont le volume et la majesté occupent le lieu du spectacle ; elle substitue le travail de la figuration à l'action qui aurait pu se dérouler sur scène. La parole, nommant

¹ Racine, *Britannicus*, II, 2, v. 395.

² La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 26, éd. J. Lafond, Paris, Gallimard (Folio), 1976, p. 48.

gestes et impressions, assume seule le déploiement affectif de la représentation. Se manifeste alors en elle la domination du *muthos* sur la performance de la *praxis*. Le discours du témoin qui a vu la violence et la raconte rappelle que l'emprise de la tragédie sur les spectateurs, voulue par Aristote comme il s'en explique au chapitre 14 de sa *Poétique*, ne provient pas des « moyens du spectacle » (« c'est affaire de mise en scène »), mais de la qualité du poème. Ainsi l'écoute d'une tragédie, si elle est bien composée, suffit à nous rendre sensibles aux émotions qu'elle inspire³. Les « palais brûlants » revenus à la mémoire d'Andromaque (III, 8, v. 999), le sang d'Eriphile rougissant la terre ou le ciel strié d'éclairs dans le récit d'Ulysse (*Iphigénie*, V, 6) sont en somme les mots d'un discours prononcé et presque lu par le comédien, signalant, comme un éloge qui lui serait adressé, l'éclat absolu du *muthos* animant la représentation de son élan singulier (*dunamis*)⁴. On pourrait croire que se rompt alors le cours ordinaire du tragique ; au contraire, la tragédie se concentre, elle se relance, se précipite. Elle profite des arrêts de l'action immédiate pour donner corps à la souveraineté de la parole sur laquelle repose l'efficace du drame.

Chez Racine, le temps de la tragédie a tendance à s'étirer, l'espace à s'immobiliser afin que, profitant de ces suspensions et de ces latences, les âmes développent ou resserrent leurs plis. Ainsi, dans *Iphigénie*, l'absence des vents freine l'avancée de l'Histoire, elle endort l'action changée en scénographie des intériorités méandreuses. Mais, au milieu de cette lenteur, le suicide d'Eriphile longuement relaté fait effraction ; il est l'épicentre de la scène bouleversée. Le sacrifice qu'accomplit la jeune femme impose un autre temps et un autre espace, condensés et rayonnants. Le récit d'Ulysse secoue la torpeur de l'Aulide et il restitue à la tragédie tout son souffle.

Quand Racine débute sa carrière, depuis longtemps déjà la règle exige de ne plus exposer le sang sur la scène. En réaction à la folie de tout voir propre au théâtre baroque et en particulier à la tragédie sénéquiste, les théoriciens demandent aux dramaturges, par souci de bienséances, de ne jamais produire devant le spectateur les traces de la fureur et donc de ne jamais exhiber sur scène la chair de la mort. Au chant III de son *Art poétique*, Boileau veut qu'on ait la pudeur de « reculer » loin des yeux le scandale de la violence : « Ce qu'on ne doit point voir qu'un récit nous l'expose » (v. 51). À l'époque classique, la rhétorique théâtrale se sert d'une figure pour témoigner des faits et des images refusés à la scène et pour les exposer malgré tout aux regards : l'*hypotypose* accorde ses mots au non visible ; elle convertit l'interdit en dicible. Elle le rend palpable, mais aussi acceptable, supportable. Elle offre « l'invisible

³ Aristote, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 81.

⁴ Voir *Ibid.*, Chapitre 1 (1447a8-10).

spectaculaire »⁵ en sondant, au fond des images verbales, l'obscur dramaturgie tragique.

Racine intègre l'hypotypose à son théâtre mais il se saisit des impératifs de vraisemblance morale et de bienséance qui prévalent à son époque et légitiment cette figure non pour participer au refoulement du corps terrifiant, non pour mettre en sourdine la sauvagerie passionnelle ; il s'approprie la contrainte comme un phénomène éminemment théâtral qui lui permet d'exprimer sa conception du tragique. À travers l'hypotypose, le dramaturge expérimente les formes de violence qui dépassent l'ordre de l'humain. Ce qui ne peut être soutenu par le regard correspond chez lui à des spasmes soudains de barbarie, à des hallucinations, à des faits souvent sanglants, ténébreux, irradiants. La parole les fait exister grâce à un assaut d'énergie qui, pour ainsi dire, soulève la scène. Feignant d'euphémiser la violence par le filtre des mots, l'hypotypose augmente inversement l'effet pathétique de la représentation. Racine comprend que ne pas développer sous les yeux du spectateur des actions effroyables permet de transmettre plus vivement encore leur « poussée inflammatoire »⁶ et d'obtenir la décharge émotive que vise le tragique par le bel ordre du langage.

Au sein de l'économie dramaturgique, l'hypotypose joue plusieurs rôles, en associant processus narratif, activité descriptive et finalité argumentative. Car, bien que toujours décrochée par rapport à la cohérence dialogique, l'hypotypose apporte sa contribution aux techniques de persuasion, souvent très élaborées voire « retorses »⁷, du théâtre racinien. Cette fonction n'entre toutefois qu'un moment dans sa dialectique, moment concédé à la raison et à l'échange ou s'y raccrochant comme à une dernière illusion.

Ainsi le récit du mythique labyrinthe, que compose Phèdre et qu'elle soumet à Hippolyte. En rectifiant le réel par le fantasme et en diffractant d'irrésistibles images d'identification, le discours répond au dessein de la séduction amoureuse et à ses détours en recherchant une réussite pragmatique. Cependant l'argumentation que déploie l'hypotypose est emportée par la véhémence du désir. Phèdre se déclare obliquement à Hippolyte pour mieux surprendre les résistances du jeune homme ; mais, prise par son imagination, elle finit par se perdre dans l'autre monde de la fiction qu'elle a ouverte et où, elle-même séduite, elle retisse le fil de sa vie. Ici, la visée rhétorique des images tend à s'effacer au profit de leur dérive et de leur réalité alternative. Toutes les hypotyposes raciniennes agissent, sur ce modèle, comme des ravissements :

⁵ Fl. Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion: *l'enargeia* au XVII^e siècle », dans *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 92.

⁶ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 129.

⁷ Sur cet aspect de l'hypotypose qui n'est pas directement l'orientation de cet article, G. Declercq a consacré un important article : « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », dans *Littératures classiques*, 1995, n° 5, p. 73-88.

elles procèdent à la convocation hypnotique, cérémoniale d'une Autre Scène régie par la *phantasia*⁸. Survenant dans l'espace scénique qui l'accueille et qu'elle enrichit d'un surcroît pathétique, cette Autre Scène entraîne le spectacle et le spectateur ailleurs. Mais où, et jusqu'où ?

« L'hypotypose », écrit Bernard Lamy, « est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit »⁹. « L'hypotypose », note de son côté Pierre Fontanier, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante »¹⁰. Pour définir l'hypotypose, les théoriciens de la rhétorique insistent unanimement sur le pouvoir des mots qui réussissent à tenir lieu des choses mêmes¹¹ et à obtenir leur réapparition, marquée par l'évidence. La mise en relief de l'expression fait image, elle saute aux yeux, engendre des tableaux vivants : « Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue » (*Andromaque*, III, 8, v. 1005). En décrivant et à la fois en narrant à Céphise le carnage de Pyrrhus, Andromaque désire que ses mots dévoilent et colorent la toile ensanglantée qui déchire sa mémoire ; elle attend de l'image qu'elle jaillisse, pleinement réelle, au moment exact de sa profération.

Dans son *Institution oratoire* (X, 7, 16), Quintilien recommande que l'hypotypose fixe l'esprit non sur un seul objet mais sur plusieurs à la fois, selon une ligne de perspective : le centre de l'image doit aimer les éléments qui l'environnent et se trouvent dans sa direction. Ce magnétisme et cet effet de profondeur animée concernent la mise en scène spatiale de l'image ; à quoi, de façon si essentielle pour la tragédie, s'ajoute la dimension du temps dont l'hypotypose réaménage la signification, en faisant advenir ce qui a été vu ailleurs et avant. Dédiées à l'expression exacerbée des visages et des corps, à l'intensité des gestes et des ambiances, les images dépendent toujours d'un événement à raconter avec passion.

L'hypotypose rapproche d'autres temps et d'autres lieux. Mais en franchissant la frontière de la scène, la parole y fait surtout revenir ce qui est en dehors de l'humain et que le tragique réclame comme son tribut. Quand Thérémène se précipite pour relater à Thésée la mort d'Hippolyte, il commence par fixer le seuil au-delà duquel cette mort a eu lieu et va être dite : « À peine nous sortions des portes de Trézène » (V, 6, v. 1498). Par-delà les portes et leur césure, la mort s'est en quelque sorte elle-même dépassée. Elle a pris une forme

⁸ Voir Quintilien, X, 2, 29-30 : « *Quas fantasiva Graeci vocant (nos sane visiones appellemus)* [...] ».

⁹ B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Ch. Noille-Clauzade, Paris, Champion (« Sources classiques »), 1998, p. 224.

¹⁰ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion (« Champs Flammarion »), 1968, p. 390.

¹¹ B. Lamy, *op. cit.*, p. 223.

inconnue et, ici, littéralement monstrueuse. Mais Théràmène le messager la restitue, aussi effroyable soit-elle ; il lui fait passer les limites de la scène. Par ce seuil que traverse la figure, l'événement arrive, représentable et représenté. Représenté en ce triple sens, que distingue Louis Marin¹², d'une substitution, d'un transfert et d'une intensification de présence.

L'événement du dehors est d'abord rappelé : il accède à la scène où il est rejoué, fortement incarné par celui qui l'a vu. Son absence ou son éloignement sont comblés par le discours au présent de l'hypotypose venue redonner vie à l'action et lui conférer sa valeur. Le personnage qui rapporte les faits extérieurs se les est incorporés comme une scène intérieure, profondément creusée dans sa mémoire au point de ne plus jamais pouvoir s'en détacher. Cette scène désormais le constitue, elle le hante et le submerge. Un témoin comme Théràmène ne se contente donc pas d'informer les personnages restés sur scène et, à travers eux, les spectateurs. Il retrouve la catastrophe que l'événement a déclenchée en lui. Avec les mots les plus appropriés et les plus frappants, il cherche à répercuter son onde de choc. Il retranscrit son émotion extrême, au moyen de toutes les facultés disponibles du langage, pour mieux saisir ceux qui l'écoutent afin qu'eux-mêmes soient incapables de l'oublier : « Grâce aux visions », écrit Quintilien, « des choses absentes sont représentées dans l'esprit de telle sorte que nous croyons les discerner de nos yeux et les avoir présentes. Celui qui concevra bien ces visions, celui-là sera tout puissant sur les passions »¹³.

De là, l'hypotypose assure deux fonctions intimement liées à l'intérieur du *drama* : une fonction de suture et une fonction de rupture. En premier lieu, la parole annule l'ellipse d'un épisode destiné à influencer le cours de la tragédie. Soit l'événement noue l'action, comme à l'occasion de l'enlèvement de Junie (*Britannicus*, II, 2) ou de la rêverie funèbre de Bérénice dont le contenu fantasmatique accélère le tragique. Soit, au contraire, l'événement dénoue l'action : c'est le cas de la mort d'Hippolyte ou du départ de Junie chez les Vestales (V, 7), dont le récit libère du tragique et indique, comme nous en reparlerons, la direction d'un salut.

L'empreinte dramaturgique de l'hypotypose résulte du *conatus* de l'événement lui-même, traduit par l'expression. Le discours fait entendre et finalement voir la manière dont la violence s'est emparée du monde et le changement définitif qu'elle y a inscrit, après lequel rien ne sera plus vécu comme avant. Mais, plus exactement encore, un transfert de forces charge l'hypotypose. Le dramaturge invente en amont de la scène une action poignante qui donne à la parole son pouvoir de représentation. Sur scène, la violence de

¹² L. Marin, Introduction : « L'être de l'image et son efficace », dans *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil (« L'ordre philosophique »), 1993, p. 9-22.

¹³ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29.

l'événement se mue en énergie de figuration. L'hypotypose combine alors la dynamique du récit et le relief de la description ; elle cristallise leurs deux forces d'énonciation pour engendrer l'opération figurale. Et de son côté, la représentation verbale ajoute sa propre capacité à surenchérir sur la présence : elle intensifie par redoublement l'événement et, grâce à son pouvoir d'évocation, elle le fait retentir. D'une certaine manière, l'hypotypose s'apparente, en en augmentant les ressources, au jeu des machines, aux prodiges artificiels qui, dans le premier XVII^e siècle, introduisaient le merveilleux sur la scène. Aussi le « fatal sacrifice » d'Eriphile dans *Iphigénie* est-il, selon Ulysse, mû par une fureur qui déclenche l'appareil du cosmos tout entier en une apocalypse de tonnerre, de vents et de flammes ; dans *Phèdre*, la mer démontée vomit un monstre surgissant comme un *deus ex machina* cruel. L'hypotypose est un discours à machines.

Soutenue par le *pneuma* de la violence et son énergétique émotive, l'hypotypose diffuse ses images grâce aux personnages qui lui sont assignés ; ces messagers de l'invisible ont recueilli en eux l'événement, ils sont encore inspirés par lui au moment de parler (Lamy parle d'« enthousiasme » à propos de l'hypotypose). Dotés de ce pouvoir « poïétique », ils démultiplient les effets de l'action verbale, les transmettent aux spectateurs afin de les ébranler et de les exalter. Car l'hypotypose met en œuvre une délectation, agréable et terrible, agréable parce que terrible. Elle arraisonne les sens, engageant le même travail de participation qu'Aristote ou Cicéron reconnaissent à la métaphore. Elle ne censure pas les potentialités expressives des faits extérieurs ; elle n'atténue ni ne civilise leur tremblement archaïque ; elle accouche d'eux et révèle ce qui les constitue essentiellement, à leur comble. Le témoin se transforme alors en une sorte de sujet-tableau ; il devient le « subjectile » où se projette et d'où émane un « pathos d'images »¹⁴.

Cependant il faut convenir qu'en réalité l'acte verbal que l'hypotypose accomplit sur la scène instaure l'événement plus qu'il ne le relaie ; il crée le moment parce qu'il le dit, alors que l'action n'était que virtuelle, en réserve d'actualisation, hors scène ; il baptise cette action bien qu'elle ait déjà eu lieu. Les hypotyposes suscitent l'événement qui fixe le tragique, en transférant le voir dans la voix. Elles possèdent la faculté d'appeler les images, réussissant le déplacement des substances et des formes visibles vers les mots. Elles déploient alors des ondes qui pénètrent la scène, l'affolent et l'emplissent presque à perte de vue, en procédant d'une attraction des choses. La scène prête à l'hypotypose son plateau, « région continue d'intensités »¹⁵. La parole, mais avant elle d'abord la voix, fait circuler sur le plateau scénique ses éléments, ses niveaux,

¹⁴ Voir G. Didi-Huberman, notamment *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit (« Paradoxe »), 2002, p. 115-270 (« L'image-pathos »).

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, « Critique », p. 33.

ses plans. Le champ acoustique de l'hypotypose se gonfle de cris, de mugissements, de rumeurs, de flots et de flux. Il est saturé par les frémisséments du vent auxquels répondent les gémissements de l'écume (*Iphigénie*, V, 6). Sa boîte noire enregistre de fascinantes qualités sonores, génésiques, à la lisière du chaos, émises par des gueules (la « gueule enflammée » du monstre dans *Phèdre* par exemple) et par l'abîme des gouffres : des ondes qui, telle la mer dans le récit de Théràmène, « approche[nt], se brise[nt], vomi[ssen]t à nos yeux » (v. 1515).

Le témoin prolonge et redouble le vacarme par la signifiante des mots qu'il a choisis ou que l'événement lui a dictés de son souffle de tempête. Il projette sa parole sur la scène : une parole faite de plus de matière qu'aucun des mots ordinaires et peut-être qu'aucun des mots des dialogues qui l'entourent. Et ce discours qu'il tient, singulier et universel à la fois, est émis par son corps devenu corps sacré, sublime et obscène parfois, retenu (parce qu'il n'existe plus face à la grandeur de l'événement) et formidablement exposé (parce qu'il est l'œil du cyclone). L'hypotypose oblige en conséquence la chair du comédien à connaître la stupeur et le tremblement ; elle le contraint à un suprême effort de théâtralité. Elle est l'un de ces moments où, au théâtre, tout tient par le geste de l'acteur, par le geste de sa voix, battement d'air et de vent qui remuent l'univers.

Le monde plein, totalisant constitué par l'hypotypose est destiné au regard, à l'« œil curieux »¹⁶. Dans toutes les scènes, en effet, où le dramaturge y a recours, il n'est question que de dire ce que l'on a vu, de dire pour revoir et faire voir ; de toute sa puissance, la parole élève l'image à un niveau inhabituel de survisibilité. Le témoin sollicite le regard de l'interlocuteur à qui il s'adresse (Narcisse pour Néron, Thésée pour Théràmène...) et lui-même, il revoit ce qui l'a profondément *étonné*, mot si fréquent chez Racine¹⁷. Cette première convergence optique organise la perspective de la scène au point de fuite du récit-image. À ce niveau déjà, le dispositif met en abîme celui du théâtre : un personnage voit et ses yeux rivés à la scène vue réclament les nôtres, les captivent, les dirigent à la façon des admoniteurs de la Renaissance italienne qui sont, dans certains tableaux, les déictiques de la représentation. Nous suivons le vecteur de l'œil, dans l'axe du témoin, jusqu'à la vision qui éclate à notre regard. Mais le dispositif de cette capture est encore compliqué par ce que le récit lui-même contient d'affolements et de réverbérations des regards.

Ainsi Bérénice demande à Phénice à qui elle se confie d'être stupéfaite par l'image de Titus (« Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? », v.

¹⁶ Dont celui du prêtre aruspice est comme le modèle (voir *Iphigénie*, IV, 4, v. 1297-1300).

¹⁷ Par exemple dans cette scène où Antigone, du haut des murailles, partage avec les Thébains l'épouvante du spectacle : « [...] le peuple étonné regardait, comme moi, / L'approche d'un combat qui le glaçait d'effroi » (*La Thébaine*, III, 3, v. 628-629).

302) ; elle jette sa vision dans l'œil d'une spectatrice qui ne doit plus rien voir d'autre, c'est-à-dire en l'occurrence, par un vertige, une spectatrice qui est invitée à se souvenir des regards aimantés par l'empereur lors des funérailles de son père : « Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts » (v. 309). L'hypotypose est autant une scène à regarder qu'une scène des regards ; elle est la violence provoquée dans le regard, ce que Racine appelle à plusieurs reprises une « vue »¹⁸, terme où se confondent en un saisissement réciproque le sujet regardant et l'objet regardé.

Dans ces conditions, la netteté de l'image compte moins que son mouvement qui entraîne les phénomènes de morphogenèse modulés sans cesse par le discours. Des métamorphoses, des modalités aspectuelles activent et relancent l'hypotypose. La parole conduit, exactement comme un corps conducteur, l'énergie symptomatique de la figuration. Ainsi Racine privilégie au moyen de la parole le jaillissement, l'éclaboussure, le déferlement, c'est-à-dire des régimes de circulation, de transit et d'éclatement de l'image.

Le sang, interdit de scène, est au cœur de ces processus de passage et de transsubstantiation. Il est bien entendu l'humeur du désordre et de la destruction mais par conséquent aussi le fluide qui nourrit, dissémine et finalement vitalise les scènes d'image. La mort d'Hippolyte, image littéralement « cruelle » (v. 1545) comme la qualifie Théràmène, en est une des occurrences plastiques les plus complètes. Théràmène note que le sang de ceux qui ont vu la scène s'est glacé d'horreur (v. 1511). Mais, dans la scène elle-même, au contraire, le sang connaît une formidable mobilité. À son origine, il provient du monstre marin dont la « gueule enflammée » projette une semence « de feu, de sang et de fumée » (v. 1534). Par là sans doute, le sang remonte à la mer elle-même, à ses « flots d'écume » (v. 1516), à son eau déchaînée, bouillonnante, surchauffée qui donne naissance au monstre et à son organicité agressive. De ce sang craché, de cette tâche déferlante, la bête « couvre » les chevaux d'Hippolyte (v. 1534). Le sang, remué des profondeurs et les colorant, est traité comme une force d'irruption, d'aspersion, de recouvrement et de contamination. À leur tour, les chevaux ensanglantés expulsent une « sanglante écume » (v. 1538) dont la puissance créatrice quoique mortifère atteint ensuite Hippolyte. Traîné par le char, le corps du jeune homme, contraint de verser son « généreux sang » (v. 1556), n'est plus « qu'une plaie » (v. 1550). Théràmène suit à la trace cette chair mise en lambeaux et dégouttant des rochers et des ronces. Le sang, on le voit, féconde l'image. Continûment varié dans le discours, il donne forme – forme transitoire – à divers moments de matière qui s'engendrent les uns les autres. Enfin, le sang trouve son dernier avatar dans la

¹⁸ C'est le mot qu'emploie Néron pour nommer Junie ou plutôt pour signifier la scène qui émane d'elle, son aura : « Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue, / J'ai voulu parler, et ma voix s'est perdue » (II, 2, v. 395-396).

parole. À travers son récit, Thérāmène répand un sang de paroles et cette coulée touche au plus haut point Thésée, elle le touche au cœur car Hippolyte est son propre sang sacrifié.

L'hypotypose ne laisse à contempler qu'un corps défiguré. En même temps que s'est déroulée la narration, Hippolyte s'est vidé de son sang et a perdu figure humaine ; même son père, assure Thérāmène, ne le reconnaîtrait pas (v. 1570). La mort, à force de cruauté, a eu raison de l'unité du corps et la parole s'est acharnée avec elle. Le spectacle véhiculé par l'hypotypose sature et meurtrit la vision au point qu'elle ne fait plus rien voir. Telle est la loi de l'hypotypose chez Racine : ou bien elle livre le chaos, l'informe, la débâcle, ou bien elle est pénétrée par une vision exaltée, pleine d'éclats. Mais toujours elle manifeste une ressemblance informe¹⁹.

Pour désigner cette aporie du regard, Racine fait voir, internes au récit et en miroir, des regards éteints ou éblouis : l'œil morne des chevaux d'Hippolyte ou le regard « mourant » du jeune héros lui-même (V, 6, v. 1560), les « yeux mal assurés » de Néron qui vient d'assister à la mort de Narcisse et à la fuite de Junie chez les Vestales (V, 8, v. 1758), les yeux des Grecs aveuglés par les éclairs qui tombent du ciel après le sacrifice d'Eriphile (V, 6, v. 1779-1780), le regard d'Antigone qui, dans *La Thébàïde*, se détourne de l'embrassade sanglante de Ménécée et d'Hémon (III, 3, v. 660).

Comment voir et que voir quand les images sont obscurcies par la violence, quand le sang, la poussière et les larmes les brouillent, quand les corps éprouvent l'excès ou le défaut de la chair voulus par la mort ? Dans ces cas, l'image relève d'une visibilité écorchée. Et comment voir quand la visibilité est ailleurs irradiée ? Il est par exemple impossible à Néron de voir vraiment Junie si, comme il le dit, il l'observe « *au travers* des flambeaux et des armes » (II, 2, v. 388). « Au travers » ne signifie pas seulement ici « parmi » : la locution place le corps désiré derrière l'écran du feu et de la violence. La beauté désirable de Junie vient de ce qu'elle est presque nue *mais* masquée par les flambeaux et les armes qui la menacent. De quelle nuit parle encore Bérénice quand, devant Phénice (I, 5), elle superpose en un faisceau unique trois scènes distinctes : la mort de Vespasien, le sacre de Titus et l'hymen qu'elle espère ? Elle évoque un temps fantasmatique, une nuit « enflammée » comme elle la nomme à sa confidente (v. 330). Une nuit de cette nature est obtenue par condensation : son idéalité se rêve grâce à l'alliance impossible, oxymorique, du noir le plus dense et de la lumière la plus vive.

L'hypotypose représente un événement mais elle le défait comme forme réelle pour ne lui conserver, sur fond de mort, que sa puissance d'invisibilité : il n'est donc plus question, à la limite, de faire voir ce qui a eu lieu mais de voir

¹⁹ Voir G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2000.

l'invisible que la figure produit elle-même dans l'événement. Aux prises avec cet invisible, l'hypotypose racinienne ne s'oriente pas toujours dans le même sens. L'on peut tenter ici de dégager et d'opposer deux grands types d'hypotypose. Le premier procède de la fascination pour la violence et s'arrête à elle définitivement, sans pouvoir s'en extraire. Là, le tragique se fige, il s'enténébre et ne peut plus se résoudre. Mais il existe un autre emploi de l'hypotypose qui, loin de refermer le regard sur lui-même et de l'aliéner à l'événement, en retire un nouvel élan ; alors la figure dialectise le tragique pour trouver en lui une issue.

Le premier cas est exemplairement fourni par Néron, prisonnier de la séduction de l'événement, séduction qu'il entretient lui-même en renchérissant sur l'irréalité de sa vision. Quand Néron raconte à Narcisse l'enlèvement de Junie, il détaille finalement son propre ravissement par les images. Il désigne d'abord le portrait de la jeune vierge en innocente persécutée ; face à elle, l'empereur reste silencieux, « saisi d'un long étonnement » (v. 397). À cette première séquence en succède une autre. Néron explique que, retiré seul dans sa chambre, il fait venir à lui l'image de Junie et joue mentalement à la persécuter : « J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler » (v. 402). Junie est donc deux fois image ; et d'image en image, sa présence disparaît au profit d'un simulacre qui obsède Néron et l'empêche de dormir : « Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour » (v. 406)²⁰. En son abîme, l'image captive le regard de Néron et entretient son délire. L'emboîtement des scènes, qu'engendre la première vision de Junie, aurait pu introduire une distance : Néron représente devant Narcisse le tableau du rapt et à partir de ce tableau il relate le rêve éveillé qui le remémore et en contient le simulacre. Pourtant cette enfilade des séquences visuelles ne ménage aucune perspective : elle clôt l'image sur elle-même, elle la répète tautologiquement. Néron accumule en lui, dans un palimpseste mortifère, les tableaux où se reedit son étonnement. Les images se pétrifient, et le regard avec elles. Néron est stupéfié par l'image de Junie, il la vénère comme une idole, en l'éloignant inexorablement de sa réalité : « J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie » (v. 384). Le désir fétichise l'image et le récit traduit l'état ultime de la jouissance, éperdue et solitaire. Que Néron parle à Narcisse, au nom parfaitement approprié, est moins un acte de communication que le signe du retour interminablement spéculaire de l'image. La « trop belle image » de Junie (v. 407), telle que la qualifie l'empereur, est une image arrêtée, lancinante. Dans son miroir vide, Néron se cherche lui-même. Junie, insaisissable quant à elle, s'évade chez les Vestales et laisse Néron, selon Albine, hébété dans Rome : « Le seul nom de Junie échappe de sa bouche » (V, 8, v.

²⁰ Sur l'importance du regard dans cette pièce, je me permets de signaler mon article : « *Britannicus* ou l'aporie du regard », *Présence de Racine*, textes rassemblés par J.-P. Landry et O. Leplat, Actes du colloque du 22 octobre 1999, Université Jean Moulin Lyon 3-C.E.D.I.C., 2000, p. 79-94.

1756). Ce nom, suspendu comme un cri, est le nom même des images ; il est tout ce qu'il en reste.

À l'inverse, Racine fait exister des hypotyposes qui ouvrent la perspective et brisent l'emmurement spéculaire. L'image verbale ne se comporte plus comme un pan figuratif, mais comme l'accès même de la figurabilité. Dans ces circonstances, la parole met le regard sur la voie d'un autre sens, qui la dépasse et fait signe en elle. Plus d'une fois, alors que le héros s'égare dans sa propre vision, ce sont les messagers, les confidents qui ont le privilège d'arracher le tragique à son impasse ; leur extériorité et le rôle médiateur de leurs paroles déplacent le point de vue et rendent accessible une voie. Albine relate ainsi l'assassinat purificateur de Narcisse et le salut de Junie ; en narrant la mort d'Hippolyte, Thérémène propose à Thésée le recours du pardon, et à chaque fois le tragique recule ou s'abolit.

L'hypotypose est alors animée par un autre souffle. Elle s'extrait du visible pour faire apparaître l'évidence d'un salut, d'un plus haut sens inspiré par le sacré. Dans les récits, la violence est poussée jusqu'au bout de l'horreur, jusqu'au plus grand tumulte passionnel que l'on puisse imaginer. Ainsi l'action se purge et met au jour son mystère. Les éclairs blessant le ciel d'*Iphigénie* aident à atteindre cette autre dimension puisqu'ils « entrouvrent » l'espace et jettent une « sainte horreur, qui nous rassure tous », comme le déclare Ulysse à la fin de la pièce (V, 6). Il faut, par exemple, que soient racontés le meurtre monstrueux de Pyrrhus (V, 3), le suicide d'Hermione sur son corps ensanglanté (V, 5) pour que l'impureté soit lavée et que se déclare une nouvelle ère dont Andromaque endosse l'espoir. Le récit de sacrifice est l'acmé de cette *catharsis* commandée par les images. « Quels crimes par ce sang ne seront effacés ? », se demande Jocaste dans *La Thébàïde* (III, 3, v. 670). Le sacrifice tourne le regard et il dégage l'image, il trouve en elle son invisibilité ou mieux : sa visualité. La mort redonne sens à la vie ; l'événement se transfigure en miracle, la violence en douceur spirituelle.

Pour y accéder, il faut passer par la déchirure : elle est au cœur du sacrifice qu'enregistre et mène l'hypotypose. Aussi le sang vient-il naturellement accompagner cette conversion : aspergé par Narcisse sur Junie, versé par Hermione ou Pyrrhus, par Eriphile jusqu'à en faire rougir la terre, il revient comme le témoin de l'image ouverte et comme un élément lustral et fécondant. À la fin de *Phèdre*, il s'avère même l'antidote au poison que l'héroïne a partout répandu en corrompant l'univers par ses désirs et qu'elle boit pour mourir ; le sang coule alors pour régénérer la tragédie et rédimier les hommes. Thérémène, qui a senti dans ses bras s'éteindre Hippolyte, apporte verbalement son corps meurtri à Thésée. Cette chair se disloque au fur et à mesure du récit, on l'a dit, mais son sens s'y reconstitue aussi et s'énonce comme une offrande au père. Thérémène va jusqu'à restituer les *ultima verba* du héros, déclaration

inachevée que le père entend et conclut de ses propres mots. Thésée reçoit le message de sang de son fils ; et, comme il l'annonce dans les derniers vers de la pièce, il décide d'aller « embrasser ce qui reste » (V, 8, v. 1649). Au moment du dénouement, le père renoue le lien défait dont la métaphore a été déclinée par le corps en lambeaux d'Hippolyte, par ses plaies d'où s'écoulent le sang et avec lui l'image, mais également par son char éclaté ou encore par le corps disparate du monstre marin. Grâce à la révélation de l'hypotypose, Thésée se prépare à expier sa faute et à accueillir Aricie comme sa propre fille, afin que le sang généalogique reprenne sa circulation, née de l'innocence reconquise.

À ce degré de purification, le sang se confond avec les larmes. Dans *Athalie*, Josabet se rappelle la manière dont elle a sauvé Joas « tout sanglant » en versant sur son visage les « pleurs du sentiment » (I, 2, v. 251-252) ; Albine évoque dans le récit final les larmes dont Junie baigne la statue d'Auguste avant de gagner sa retraite chez les Vestales. Déjà les larmes « mouillaient » les yeux tristes de cette vierge dans la description par Néron de l'enlèvement (II, 2, v. 387). Le regard ne voit plus mais il se remplit d'une humeur pathétique. Pour Racine, il se lève en direction du Ciel. Néron, lui, remarque Albine, n'« ose » y porter les yeux (v. 1759). Le miracle divin est ascendant tandis que la folie perd le sens de cette hauteur qui éclaire et elle fait choir les hommes dans l'immanence. Les hypotyposes anagogiques, introduisant par leur figure au mystère du sacré, sont les dépôts des larmes qui font mieux voir l'invisible et invitent à l'élévation purifiante.

Par la force de sa représentation, l'hypotypose concentre l'expérience fondamentale du théâtre classique : elle exacerbe les émotions contraires et cependant complémentaires de la terreur et de la pitié, elle leur donne un lieu de parole et d'image. Deux réactions lui sont associées : le regard exorbité qui traduit la terreur, le regard embué qui recèle la pitié. Ces modalités quelquefois ne permettent pas de se dégager de la violence sidérante ; l'hypotypose peut exprimer l'incapacité de la tragédie à faire encore sens, en refermant le monde sur des images dont le deuil est inaccessible : Néron n'évite pas l'aporie de la fascination. Mais la terreur et la pitié, intimement éprouvées, ne sont pas les termes absolus du tragique, elles ne résument pas le but ultime de l'hypotypose, elles sont les effets ou les affects d'un passage. Car l'hypotypose médiatise des conversions. Elle aide les êtres qui entendent son appel et parviennent à voir vraiment à pousser plus loin leur écoute et leur regard. Le témoin qui raconte l'événement, ne raconte pas une histoire, il ne peint pas même un tableau, il raconte beaucoup plus, il montre davantage : au seuil de ses mots, il dévoile le *desiderium* à l'œuvre dans l'événement ; le *desiderium*,

c'est-à-dire à la fois le deuil, l'acceptation de ne plus voir, et, à partir de cet invisible consenti, la quête amoureuse d'une vérité supérieure.

Certains personnages de la tragédie savent déchiffrer la figure : Thésée par exemple entend Thérémène et appréhende le mystère de la mort de son fils. Mais Racine s'adresse surtout au spectateur pour qu'il intériorise le message de l'hypotypose, comme le vestige du divin que la parole fait venir sur la scène. La mort d'Hippolyte est invraisemblable comme l'est aussi la descente de Diane depuis la nue, après le sacrifice d'Eriphile, mais toutes les hypotyposes, par essence, heurtent la vraisemblance, elles forcent l'expression car elles sont à chaque fois une manière d'obliger à ne pas seulement croire ce que l'on voit, une manière de ravir l'homme au visible. La figure rend accessible au spectateur une croyance plus profonde qui lui fait abandonner la surface spectaculaire des signes et l'entraîne vers un type d'expérience profonde, dont la mystique n'est pas si éloignée. Elle lui soumet en paroles des images éprouvantes, elle assaille ses sens pour l'attirer dans ses tréfonds et cependant, à partir de cet abîme, elle relève son regard et redresse son écoute. Car la présence du dieu caché s'imprime en négatif dans cette violence, un dieu dont l'apparition figurée met fin à la violence et dont l'événement absorbe tous les événements.

Regard du poète et chant du peintre dans *A la pintura* de Rafael Alberti

Anne LACROIX
Université de Perpignan Via Domitia
CRILAU

La première vocation de Rafael Alberti, poète espagnol de la génération de 1927, fut la peinture. Le recueil *A la pintura / À la peinture*, composé entre 1945 et 1967, tente de définir l'histoire et l'essence de la peinture à travers des poèmes denses en images plastiques et acoustiques. Inspiré du musée du Prado, il est conçu comme la collection personnelle du poète, mais également comme une leçon de peinture, car trois types de poèmes y apparaissent. Le premier groupe est consacré aux grands maîtres de la peinture occidentale et les mètres choisis s'adaptent aux caractéristiques de chaque peintre. Le second groupe est composé de sonnets dédiés à la technique picturale et à l'univers du regard (la rétine, la perspective, la ligne, la lumière...), tandis que le troisième, en vers libres, chante les couleurs.

Suivant la théorie de l'*Ut pictura poesis*, ce travail se propose d'établir une comparaison entre les arts et de découvrir le regard du poète et le chant du peintre dans *A la pintura / À la peinture*. Nous verrons en premier lieu ce qui fait de ce recueil un véritable chant à l'art pictural et quels maîtres et toiles sont convoqués dans ce que l'on peut appeler un musée poétique. Puis nous nous attacherons à mettre en lumière les procédés utilisés par l'artiste pour peindre en vers les tableaux qui inspirent ses poèmes. En effet, c'est uniquement au moyen de mots, d'images et de sonorités (en aucun cas de calligrammes ou de dessins) que Rafael Alberti parvient à donner à voir les tableaux à son lecteur, justifiant pleinement le sous-titre de son recueil : *Poema del color y la línea / Poème de la couleur et de la forme*. Le nouveau langage ainsi créé est le reflet d'une symbiose entre l'art poétique et l'art pictural, d'une fructueuse synesthésie rendue possible par la sensibilité particulière d'un peintre devenu poète, qui donne à lire ce que son regard a contemplé.

Dans son autobiographie intitulée *La arboleda perdida / La Futaie perdue*, Rafael Alberti revient sur les années douloureuses où il dut quitter sa Cadix natale pour suivre ses parents à Madrid, mais trouva finalement une consolation dans les galeries du musée du Prado. C'est là qu'il sentit naître sa première vocation, la peinture, car la vision des tableaux qu'il n'avait admirés, jusque-là, que dans des livres, lui révéla un monde de couleurs insoupçonné. Il se mit aussitôt à copier les grands maîtres de l'art occidental dans l'espoir d'en devenir un, lui aussi, et transcrivit son émerveillement à travers ces quelques lignes exaltées :

Nada he contado aún de la sorpresa que me causó nuestro maravilloso museo de pinturas en mis primeras visitas. No sé por qué, acostumbrado únicamente en mi pueblo andaluz a las malas reproducciones en colores y a ciertos paisajes de escuela velazqueña vistos en casa de mis abuelos, yo pensaba que la pintura antigua sería toda de sombra, de pardas terrosidades, incapaz de los azules, los rojos, los rosas, los oros, los verdes y los blancos que se me revelaban de súbito en Velázquez, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Zurbarán, Goya...¹

Ce même récit apparaît, poétisé et plus enthousiaste encore, dans l'une des trois compositions qui ouvrent le recueil *A la pintura / À la peinture* :

¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinas en los ojos y alta mar todavía,
con un dolor de playas de amor en un costado,
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tantos claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta,
y que Venus fue nácar y jazmín transparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente!²

¹ R. Alberti, *La arboleda perdida*, 1, *Primero y Segundo libros (1902-1931)*, Madrid, Alianza, 1998, p. 114. Voir Rafael Alberti, *La Futaie perdue*, t. I, traduit de l'espagnol par Robert Marrast, Paris, Pierre Belfond, 1984, p. 101 : « Je n'ai encore rien dit de l'étonnement que fit naître en moi notre prestigieux musée de peinture lors de mes premières visites. Exclusivement familiarisé, dans mon bourg d'Andalousie, avec les mauvaises reproductions en couleurs et certains paysages de l'école de Velázquez vus chez mes grands-parents, je croyais, je ne sais pourquoi, que toute la peinture ancienne n'était faite que d'ombre, de sourds tons terreux, et ignorait les bleus, les rouges, les roses, les ors, les verts et les blancs qui soudain se révélaient à moi chez Velázquez, Titien, Tintoret, Rubens, Zurbarán, Goya... ».

² R. Alberti, « 3. ¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía... », *A la pintura (poema del color y la línea)* [1945-1967], O. C., t. II, *Poesía 1939-1963*, édition, introduction, bibliographie et notes de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 275-277, v. 1-10. Voir Rafael Alberti, *À la peinture*, poèmes traduits de l'espagnol et préfacés par Claude Couffon, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 2001, p. 16-19 : « Le musée du Prado ! Mon

Dans la préface au recueil *A la pintura / À la peinture*, Vicente Aleixandre, également poète de la génération de 1927, souligne que la peinture laissa ensuite place à la poésie, mais que jamais Alberti ne cessa de peindre, à sa façon, grâce au pouvoir évocateur des vers, de merveilleux paysages³. C'est en 1945, alors qu'il était exilé en Argentine, qu'il publia la première édition d'un recueil intitulé *A la pintura. Cantata de la línea y el color / À la peinture. Cantate de la forme et de la couleur*, composé de douze poèmes. Quatre autres éditions suivirent en 1948, 1953, 1968 et 1978, et Alberti en profita pour ajouter chaque fois de nouveaux poèmes et fixer la structure définitive du recueil.

Parmi les éditions existantes, signalons le très bel ouvrage publié chez Aguilar (Madrid) en 1968, sous la direction artistique et technique de Tirso Echeandía, agrémenté de quatre-vingt-quinze reproductions en couleur. Il s'agit de tableaux que l'équipe artistique, prenant à rebours la formule d'Horace, a choisi parmi les trésors du musée du Prado et d'ailleurs afin d'illustrer au mieux les poèmes de Rafael Alberti⁴.

A la pintura / À la peinture s'ouvre sur un prélude composé de trois poèmes fortement autobiographiques. Le premier rappelle la passion juvénile d'Alberti pour la peinture et précise son intérêt pour la lumière et la couleur. Le deuxième est un hommage à la statuaire, complément de la peinture en ce sens qu'elle met l'accent sur les lignes, les formes et les reliefs. Le troisième, enfin, est dédié au musée du Prado. Grâce à un ton lyrique et à l'omniprésence du champ sémantique de la vue, Rafael Alberti communique son plaisir de voir et donne vie à la peinture des grands maîtres, réunissant enfin, dans un fructueux mélange, ses deux passions :

La sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta por morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido⁵.

Dieu, j'avais encore / les yeux remplis de pins et de houle marine, / une douleur de plages aimées blessait ma hanche, / lorsque j'entrais dans le ciel ouvert du Prado. / Surprise ! Qui aurait pensé que les vieux maîtres / avaient donné couleurs si claires à la Peinture, / en faisant de la vie une fenêtre ouverte / et non une nature morte pétrifiée, / que Vénus était nacre et jasmin transparent / et non ténèbres comme, ingénument, je le croyais ! ». Toutes les traductions des poèmes cités sont extraites de ce même ouvrage.

³ V. Aleixandre, « Rafael Alberti pintor », *ibid.*, p. 269-270. Rafael Alberti retourna à la peinture et vécut en partie de son art pendant son séjour à Rome de 1963 à 1977.

⁴ R. Alberti, *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1967)*, 95 illustrations, notice biographique de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1968.

⁵ R. Alberti, « 3. ¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía... », *op. cit. supra*, n. 2, p. 275-277, v. 85-90. « La joie inouïe, mourante, inquiétante que fut / chercher la Peinture et trouver la Poésie, / avec la peine enfouie

Après le prélude, le recueil mêle trois types de poèmes qui se complètent et s'enrichissent mutuellement. Vingt sonnets dédiés à la technique picturale et à l'univers du regard font de *A la pintura / À la peinture* une véritable leçon de peinture. Parmi eux, le poème « A la retina / À la rétine » situe la source de cet art dans le regard, car l'œil est le miroir où se reflète le monde et qui permet d'appréhender les couleurs :

A ti, profundo espejo que atesora
todo el sinfín de la naturaleza;
[...]
¿Qué sería sin ti de los colores,
niña de luz, pintor de los pintores?
A ti, fuente inmortal de la Pintura⁶.

Six poèmes en vers libres chantent les couleurs sous forme d'aphorismes ou de *greguerías* tantôt poétiques, tantôt drôles, et associent bien souvent des peintres à chacune d'entre elles :

Pensad que ando perdido en la más mínima,
humilde violeta. [rouge]

Temo al azul porque me pone verde. [jaune]

Azul azufre alcohol fósforo Greco.
Greco azul ponzoñoso cardenillo. [bleu]⁷

Vingt-neuf autres poèmes, enfin, viennent compléter ce cabinet d'art, et sont consacrés aux grands maîtres de la peinture occidentale. Il ne s'agit pas là d'un musée à visée encyclopédique, mais plutôt de la pinacothèque d'un collectionneur averti, où Rafael Alberti procède à sa propre sélection de peintres. Son recueil est alors le reflet de ses déambulations dans les galeries et les salles de son musée poétique et son attention est retenue çà et là par

d'enfouir la triste idée / que le poète est né car le peintre était mort ; / tout cela, lointain, veut qu'en vers pleins de remords / je te dise : Peinture, ô mon amour brisé ! » (p. 16-19).

⁶ « A la retina », *ibid.*, p. 280, v. 5-6, 12-14. « À toi, miroir profond qui thésaurise / toute l'infinité de la nature [...] / Que feraient sans toi les couleurs, / pupille de clarté, peinture suprême ? / À toi, source de la Peinture, intarissable » (p. 23).

⁷ « Rojo », « Amarillo » et « Azul », *ibid.*, p. 301-305, v. 62-63, p. 314-318, v. 51 et p. 286-290, v. 27-28. « Pensez que je vais perdu dans l'infime / et humble violette », « Je crains le bleu car il me change en vert », « Bleu souffre alcool phosphore le Gréco / Le Gréco bleu venimeux vert-de-gris » (p. 55-61, 74-80, 33-39). La *greguería* a été inventée par l'auteur espagnol Ramón Gómez de la Serna. Parmi les diverses définitions qu'il donne de ce nouveau genre, retenons celle-ci : *greguería* = humour + métaphore. La forme employée est celle de l'aphorisme.

quelques tableaux dont il s'attache à rendre la particularité par une transcription en vers.

Plusieurs écoles et époques sont représentées : la peinture italienne – Giotto, Piero della Francesca, Botticelli, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Le Titien, Le Tintoret, Véronèse – ; la peinture française – Poussin, Corot, Delacroix, Cézanne, Renoir, Gauguin – ; la peinture flamande et hollandaise – Bosch, Rubens, Rembrandt, Van Gogh – ; la peinture allemande – Dürer – ; et, bien entendu, la peinture espagnole – Berruguete, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal, Goya, Gutiérrez Solana, Miró et Picasso. Cependant, la présence de ces peintres n'obéit à aucune autre règle que celle de la volonté du poète.

Mais comment Alberti parvient-il à nous donner à voir les œuvres qu'il transcrit dans son recueil ? La solution la plus simple est encore de dépeindre la toile. Le poème dédié à Delacroix, par exemple, est sans aucun doute une description en cinq tableaux de *La Liberté guidant le peuple*. Alberti évoque tout d'abord l'ambiance dramatique de la scène, puis s'attache à décrire le fond, composé de ruines encore fumantes. Le peuple se dresse sur ce paysage de désolation, guidé par la Liberté brandissant l'étendard. La dernière strophe, enfin, constitue le jugement personnel du poète face à ce chef-d'œuvre et son hommage au génie de Delacroix :

Pasión en movimiento,
pintor en arrebató.
Tu paleta, un retrato:
la elocuencia del viento⁸.

Le tableau qui a servi de modèle pour le poème consacré au Titien est explicitement mentionné. Il s'agit de *Danaé recevant la pluie d'or*, où Vénus s'offre, sensuelle et nue, dans un environnement qui invite à la luxure :

Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana,
fue Adonis y fue Baco, fue Cupido;
la cortesana azul mar veneciana,
el ceñidor de Venus desceñido,
la bucólica plástica suprema.
Fue a toda luz, a toda voz el tema⁹.

⁸ « Delacroix », *ibid.*, p. 351-352, v. 17-20. « Passion en mouvement, / peintre en exaltation. / Ta palette, un portrait : / l'éloquence du vent » (p. 132).

⁹ « Tiziano », *ibid.*, p. 300-301, v. 1-6. « Ce fut Danaé. Et Calixte. Et Diane. / Ce fut Adonis. Bacchus. Ce fut Cupidon. / La mer bleue courtisane de Venise, / la ceinture dégrafée de Vénus, / la suprême plastique bucolique. / Ce fut, en pleine lumière, à pleine voix, le motif » (p. 53-54).

Une variante apparaît au moment d'évoquer les Vanités de Valdés Leal – *Finis gloriae mundi*, par exemple. Alberti ne se centre plus sur la composition du tableau mais sur son thème, qui s'impose de façon violente au spectateur. La mort et la décomposition cadavérique s'expriment à travers une poésie du silence et du néant, et par la répétition, à huit reprises, du vers « Ni más ni menos. Nada / Rien d'autre. Rien ». Dans ce poème concis, minimaliste, composé de huit strophes d'heptasyllabes, ce constat désespéré fait figure de *leitmotiv* et invite à la réflexion sur la finitude de la condition humaine et sur la vanité des plaisirs du monde :

Luz de postrimería.
Un ataúd, la caja
de colores vacía.
Ni más ni menos. Nada.
[...]
¡Oh pintor de la nada!
La paleta en tu mano:
tierra para el gusano,
una guadaña helada.
Ni más ni menos. Nada¹⁰.

Le procédé le plus employé par Rafael Alberti pour représenter un tableau est celui de l'accumulation de mots. Cependant, le poète prend soin de varier ses effets en fonction du peintre qu'il a choisi. Chez Botticelli, par exemple, il retient sans doute des œuvres comme *La Naissance de Vénus* ou *Le Printemps*, que l'on peut admirer dans la Galerie des Offices à Florence. En effet, le poème qui lui est dédié, et dont l'épigraphe programmatique est « Arabesco / Arabesque », se présente tout en mouvement et en rondeurs. Grâce à une poésie d'accumulation et d'allitérations, le poète crée un effet de danse tourbillonnante, légère et gracieuse, et donne à voir un chœur de déesses aussi éblouissantes qu'insaisissables :

Contorno, línea en danza,
primavera bailable
en el espacio estable
para la bienaventuranza
del querubín en coro,
del serafín en ronda, de la mano
del arcángel canoro

¹⁰ « Valdés Leal », *ibid.*, p. 341-342, v. 9-12, 31-35. « Lumière de la fin. / Un cercueil, une boîte / de couleurs, restée vide. / Rien d'autre. Rien. [...] / Ô peintre du néant ! / La palette en ta main / est terre pour le ver, / est une faux glacée. / Rien d'autre. Rien » (p. 117-118).

gregoriano,
que se escapa en sonrisa
tras la gracia que vuela [...]¹¹.

Le poème consacré à Gauguin est presque entièrement nominal : aucun verbe d'action ne vient troubler le repos de la vie dans les îles. Alberti propose donc une sieste enchanteresse, une invitation au voyage immobile et sensoriel qui n'est pas sans rappeler les vers de Baudelaire :

El color
de viaje,
se hizo aroma de flor,
perfume de paisaje,
isla, amor¹².

Le poème intitulé « Van Gogh » est lui aussi presque entièrement nominal. Cependant, à la sérénité du précédent, s'opposent ici l'angoisse compulsive, le mouvement incessant et l'envie irrépressible de crier. Les couleurs se font l'écho de la folie du peintre et se heurtent avec violence, tandis que les mots s'accumulent par la seule logique de l'association phonique :

Gualda trigal,
verde alucinación,
naranja, bermellón,
metal,
chilla,
pesadilla
mortal¹³.

Long poème accumulatif, aux accents surréalistes, la composition intitulée « El Bosco » n'est en fait qu'une liste de mots (substantifs, adjectifs et verbes, souvent des néologismes) qui s'enchaînent en vertu de leur proximité sémantique ou phonique. Il s'en dégage une impression de joyeux chaos, d'enfer de pacotille, de douce folie ou encore d'horreur circassienne, et le spectateur reconnaît aisément le volet droit du *Jardin des Délices* de Bosch, c'est-à-dire l'*Enfer* :

¹¹ « Botticelli », *ibid.*, p. 282-283, v. 18-27. « Contour, ligne qui danse, / printemps dansant / dans l'espace ferme / pour la béatitude / du chérubin en chœur, / du séraphin en ronde, de la main / de l'archange chanteur, / grégorien, qui s'échappe en sourire / derrière la Grâce qui vole » (p. 27-28).

¹² « Gauguin », *ibid.*, p. 360-361, v. 1-5. « La couleur, / en voyage, / se fit parfum de fleur, / senteur de paysage, / île, amour » (p. 148-149).

¹³ « Van Gogh », *ibid.*, p. 361-363, v. 31-37. « Jaune des blés, / verte hallucination, / orange, vermillon, / métal, / appeau, / cauchemar / mortel » (p. 150-151).

El diablo hocicudo,
ojipelambruno,
cornicapricudo,
perniculimbrudo,
y rabudo,
zorrea,
pajarea, mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo¹⁴.

Accumulations, oppositions, allitérations, questions sans réponse, chaos métrique et rythmique sont quelques-unes des caractéristiques du poème consacré à El Greco. Rafael Alberti entend ainsi suggérer la peinture mystique du peintre maniériste grec où les corps s'étirent comme des flammes et s'élèvent en de vertigineux tourbillons. L'esprit prend le pas sur la chair et les couleurs spectrales provoquent chez le spectateur un sentiment de rêve éveillé, dont il ne sait s'il s'agit d'une extase ou d'un cauchemar. Le poète tente de traduire le langage pictural du Greco grâce à une poésie antinomique, où antithèses et oxymores expriment le caractère violent et indicible de l'expérience mystique, qui frôle parfois la démence :

¡Oh purgatorio del color, castigo,
desbocado castigo de la línea,
descoyuntado laberinto, etérea
cueva de misteriosos bellos feos,
de horribles hermosísimos, penando
sobre una eternidad siempre asombrada!¹⁵

L'extase décrite dans le poème dédié à Zurbarán est d'un autre genre, qui s'exprime tout en mesure et en retenue. Le cadre métrique de la *sexta rima*¹⁶ donne à l'ensemble une rigueur que les vers libres du poème précédent ne permettraient pas. L'on imagine ici un moine méditant en silence sur sa finitude et sur la promesse de la vie éternelle. La boue, transfigurée par la foi, est à la fois l'image de l'élévation de la condition humaine vers la condition divine et

¹⁴ « El Bosco », *ibid.*, p. 309-312, v. 1-12. « Le diable groineux, / paupièreux, / cornibouqueteux, / groculeux, / longue-queue, / renarde, / flemmarde, / parade, / maraude, / ribaude, / mendiclaïronne / avec un entonnoir » (p. 68-71).

¹⁵ « El Greco », *ibid.*, p. 331-332, v. 41-46. « Ô purgatoire de la couleur, châtiment / effréné de la ligne, / labyrinthe démembré, antre / éthérée de mystérieuses beautés laides, / d'horreurs très belles, âmes en peine / sur une éternité toujours surprise ! » (p. 102-103).

¹⁶ Strophe d'origine italienne dans laquelle six hendécasyllabes riment selon le schéma suivant : ABABCC.

du travail du peintre, qui parvient à changer la matière la plus humble en œuvre d'art :

Fe que da al barro, mística terrena
que el color de la arcilla sube al cielo,
mano real que al ser humano ordena
mirarse ante el divino, paralelo.
La gloria abierta, al monje se extasía
al ver volar la misma alfarería¹⁷.

La forme du poème est, en effet, un autre recours possible pour représenter un tableau, recours qui se manifeste de façon particulièrement évidente chez Giotto. La peinture sans mouvement, sans perspective, rectiligne et immobile de l'artiste italien du *Trecento* est figurée par une forme relativement fixe, la *silva*, qui combine hendécasyllabes et heptasyllabes. La rime est consonante, ce qui donne à la composition une certaine gravité, et chaque strophe commence par le même vers, comme s'il s'agissait d'une litanie : « Laude, Señor Dios mío / Loué sois-tu, Seigneur mon Dieu ». L'impression est confirmée par la répétition des structures syntaxiques et l'accumulation de substantifs et d'adjectifs tout au long du poème, qui rendent ce dernier délicatement désuet et monotone :

Laude, Señor Dios mío,
porque me armaste dulce, cariñoso,
y en una edad oscura
me concediste el hábito glorioso
del hermano mayor de la Pintura¹⁸.

Procédant d'une esthétique fragmentaire, le poème consacré à Michel-Ange traduit une souffrance, un cri agonique, une lutte entre les ténèbres et la lumière. Il est, bien entendu, la traduction poétique du génie du peintre, un don qui fait de lui un homme solitaire et tourmenté, mais aussi du chaos précédant *La Création d'Adam* qui orne la chapelle Sixtine de Rome :

¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! Va a abrir la mano,
va a arrancarle de cuajo las pupilas
a la luz, va por fin a revelarte

¹⁷ « Zurbarán », *ibid.*, p. 333-334, v. 37-42. « Foi que donne l'argile, mystique terrestre / que la couleur de celle-ci élève au ciel, / main réelle ordonnant à l'être humain / de se regarder devant le divin, en parallèle. / Le paradis ainsi ouvert, le moine s'extasie / de voir voler une identique vaissellerie » (p. 106-107).

¹⁸ « Giotto », *ibid.*, p. 278-279, v. 36-40. « Et loué sois-tu, Seigneur mon Dieu, / pour m'avoir fait doux et aimant, / et à un âge obscur, / m'avoir accordé le glorieux habit / de frère aîné de la Peinture » (p. 21-22).

su última luz, dejándote a ti ciego.
¡Al mar, al mar! Tal vez allí...
Y galopa¹⁹.

Le poème intitulé « Miró » est le seul à présenter des effets calligrammatiques. À la fois onirique et naïve, l'œuvre du peintre espagnol reflète son attrait pour le subconscient et s'exprime par une calligraphie qui lui est personnelle. À ce jeu de formes et de couleurs, Alberti répond par un jeu de vers libres, sans ponctuation et diversement disposés : simples, centrés, décentrés, fragmentés, disséminés. Ainsi, ce vers disséminé qui joue sur les reflets colorés de la lune :

Claro de luna
blanco
azul
verde
amarillo
malva
negro
morado²⁰

Rafael Alberti s'emploie également à définir la technique employée par les peintres, comme dans le poème dédié à Dürer où il fait allusion à la gravure la plus célèbre de l'artiste allemand : *La Mélancolie*. Ecrite en quatrains d'heptasyllabes à rimes consonantes embrassées, la composition est rigoureusement ciselée et suggère une lutte entre la lumière et l'obscurité, entre le calme et l'angoisse, d'où naîtra la vie. L'artiste doit littéralement entamer la matière d'une morsure de feu, tout en observant une précision chirurgicale car la réussite de l'eau-forte en dépend. Les derniers vers du poème disent combien Alberti admire le travail patient de Dürer :

Pintor en cirugía,
paciente inquisitivo.
Tú, el ángel pensativo
de la Melancolía²¹.

¹⁹ « Miguel Ángel », *ibid.*, p. 291-297, v. 168-172. « Ô Dieu ! ô Dieu ! ô Dieu ! Il va ouvrir la main, / il va déraciner les pupilles de la lumière, / il va enfin te révéler / son ultime clarté, en Te laissant aveugle. / Dans la mer, dans la mer ! Peut-être là... [Et il galope » (p. 40-47).

²⁰ « Miró », *ibid.*, p. 366-368. « Clair de lune [blanc [bleu [vert [jaune [mauve [noir [violet » (p. 162-164).

²¹ « Durero », *ibid.*, p. 313, v. 21-24. « Peintre de chirurgie, / patient inquisitif. / Tu es l'ange songeur / de la Mélancolie » (p. 73).

La technique du clair-obscur, portée à son apogée par Le Caravage puis par Rembrandt, entre autres, se reflète dans le poème dédié au peintre baroque hollandais de façon particulière. Le ton, résolument lyrique, voire emphatique, est au service d'une ambiance spectrale, apocalyptique. Lumière et ténèbres se livrent une lutte sans merci au cœur de laquelle le peintre est pris malgré lui et tente, dans un douloureux effort, de trouver une issue :

¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido
pincel, oh dolorida mano extraña
rompiendo los tabiques de las sombras,
nimbada para siempre
por la brecha de luz del infinito!²²

L'impressionnisme se décline en deux versants : travail de la lumière et travail des couleurs. Corot, parfois appelé « le père de l'impressionnisme », est évoqué à travers de doux paysages où air et lumière se mêlent pour former une nature sereine. Le bonheur est alors dépeint grâce à de subtiles métaphores, comme s'il s'agissait d'un délicat pointillisme :

Tú, alma evaporada,
tú, dulce luz de sol desvanecida,
álamo de cintura más delgada
que la paleta que tu mano anida²³.

Chez Renoir, ce sont les couleurs qui attirent l'attention d'Alberti. La touche fluide, les ombres colorées, les effets de textures et les jeux de lumière qui filtrent à travers les feuillages dans les tableaux du peintre français sont dus, selon le poète, à une particularité physiologique de la rétine de l'artiste. En effet, celui-ci semble percevoir les couleurs comme des vibrations et les libérer sur la toile, leur donnant ainsi leur véritable identité. Ces vers du poème intitulé « Renoir » présentent en ce sens de riches synesthésies :

Vibra, zumba la vida,
y es un abejorreo de cigarras
en tu agreste pupila estremecida.
El céfiro cobalto clarinea,
el cabello azulea,

²² « Rembrandt », *ibid.*, p. 320-321, v. 30-34. « Ô peintre imprégné de spectres, ô pinceau / attristé, ô chagrine main étrangère / qui brise les cloisons des ombres, / nimbée à tout jamais / par cette brèche de clarté de l'infini ! » (p. 84-85).

²³ « Corot », *ibid.*, p. 349-350, v. 1-4. « Toi, âme évaporée, / toi, douce clarté de soleil évanescence, / peuplier à la taille plus déliée / que la palette nichant dans ta main » (p. 129-130).

nacarea la piel y se platea
de un polvo nítido el paisaje²⁴.

Un dernier moyen s'offre enfin à Alberti pour donner à contempler ses tableaux poétiques. À plusieurs reprises dans son recueil, il se livre à une véritable rétrospective de l'œuvre d'un grand maître, comme dans le poème consacré à Velázquez où il procède par petites touches poétiques successives. On y reconnaît, outre les portraits représentant la famille royale et les petites gens vivant à la cour de Philippe IV (bouffons, nains, ivrognes et chiens), son unique nu, la *Vénus à son miroir* :

La Gracia se vistió, la austera Gracia;
pero de pronto se miró desnuda
Venus tranquila al fondo de un espejo²⁵.

Pour décrire l'œuvre de Goya, Alberti a recours à un mouvement littéraire postérieur au peintre espagnol, l'*esperpento*²⁶, et fait la part belle à la série des peintures noires. Grâce à une poésie des contraires, où violence et folie règnent dans un monde chaotique et absurde, le poète parvient à traduire toute l'horreur de la société contemporaine de Goya, tout en lui conférant, selon l'esthétique de l'*esperpento*, un tour grotesque :

De ti me guardo un ojo en el incendio.
A ti te dentelleo la cabeza.
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo
el caracol que te hurga en una oreja.
A ti te enhiesto solamente
en el barro las piernas.
Una pierna.
Otra pierna.
Golpea²⁷.

Le dernier poème, enfin, est dédié à Picasso et constitue une rétrospective assez complète de l'œuvre extrêmement dense et variée du peintre espagnol.

²⁴ « Renoir », *ibid.*, p. 354-355, v. 21-27. « La vie trépidante, elle bourdonne, / elle est crissement de cigales / dans la pupille agreste qui tressaille. / Le zéphyr cobalt claironne, / les cheveux bleuissent, / la peau se nacre et le paysage / s'argente d'une poudre claire » (p. 138-139).

²⁵ « Velázquez », *ibid.*, p. 335-340, v. 78-80. « La Grâce s'est vêtue, la Grâce austère, / mais soudain elle s'est vue paisible Vénus / nue au fond d'un miroir » (p. 109-115).

²⁶ Style littéraire inventé par l'auteur espagnol Ramón María del Valle-Inclán, l'*esperpento* se caractérise par la déformation grotesque de la réalité mise au service d'une critique implicite de la société.

²⁷ « Goya », *ibid.*, p. 347-349, v. 7-15. « De toi je me protège un œil ouvert dans l'incendie. / Je t'écorche la tête à coups de dents. / Je fais craquer tes humérus. J'aspire / le limaçon qui furette dans ton oreille. / J'enterre seulement / tes jambes dans la boue. / Une jambe. / Puis l'autre. / Bagarre » (p. 126-128).

Plusieurs périodes sont mentionnées – période bleue, période rose, cubisme, collages, période classique, déformation de la figure humaine... –, de même que plusieurs thèmes développés par Picasso tout au long de sa vie – tauromachie, guitares et violons, maternités, acrobates et saltimbanques, chèvres, baigneuses et guerre entre autres. Le caractère prolifique de son œuvre est d'ailleurs sans aucun doute ce qui retient l'attention d'Alberti, qui semble ne pas parvenir à choisir parmi les milliers de tableaux produits. Cependant, ces vers, qui parodient l'un des *Caprices* de Goya, traduisent sa fascination pour le peintre et pour son œuvre d'une incroyable fécondité et d'une étrange beauté :

Monstruos.

¡Oh monstruos, razón de la pintura,
sueño de la poesía!²⁸

De sa première vocation, Rafael Alberti a gardé une fascination pour la peinture et pour le musée du Prado, mais aussi une fine connaissance des différentes écoles et techniques, ainsi que du style de chaque peintre. Son œuvre picturale avant-gardiste – plus d'un critique contemporain l'a rapprochée de celle de Kandinsky –, évolue peu à peu vers la lithographie, la sérigraphie, la gravure et la « lyricographie » (mise en dessin de ses propres vers). Elle se caractérise par son tracé juvénile et par sa luminosité car c'est une explosion chromatique où les couleurs, de préférence pastel, se combinent et se confondent savamment. De la même façon, il développe une poésie lumineuse et pleine de couleurs, dont le recueil *A la pintura / À la peinture*, dédié à Pablo Picasso, est sans aucun doute le meilleur exemple.

Sensible au lyrisme de la peinture et au caractère à la fois plastique et acoustique de la poésie, Alberti s'attache à créer, grâce à de petites touches successives et à de nombreuses synesthésies, un nouveau langage scripturaire, reflet d'une symbiose entre l'art poétique et l'art pictural. Le poème vient avantageusement compléter et réinterpréter le tableau, mais ne saurait exister sans lui, car les vers ne sont que les représentations de l'image que seul le poète voit et donne à voir. Ainsi le lecteur est-il invité à adopter le regard d'Alberti et à contempler la peinture s'il veut parvenir à goûter la poésie : de même que le poète est le spectateur du tableau, le lecteur devient le spectateur du poème.

²⁸ « Picasso », *ibid.*, p. 369-372, v. 73-75. Francisco de Goya y Lucientes, Capricho 43 / Caprice 43 : « El sueño de la razón produce monstruos / Le songe de la raison produit des monstres ».

Limites et crises

du regard

« "Les Limites du regard" à l'œuvre » : éloge de la modestie

Yannick BUTEL
Aix-Marseille Université
LESA

« L'art ne commence que lorsqu'on s'arrête de regarder »¹ (Konrad Fiedler).

Interrogeant « le regard à l'œuvre », nous commencerons par éclaircir la manière dont il est possible de lire ce titre. « Le regard à l'œuvre » peut être compris comme ce qui renvoie à un mouvement et un travail, soit une force qui agit sur une « chose ». Mot qui chez Heidegger désigne l'œuvre d'art, moins par approximation que par saisie d'une complexité. Dit autrement, *a priori*, le sujet agit sur l'œuvre et/ou l'œuvre agit sur le sujet. Par ailleurs, alors qu'il est proposé de réfléchir sur « la lisibilité de l'image et la visibilité du texte » – énoncés jouant d'un balancement et d'un renversement qui dessinent une communauté de processus, voire un modèle sémiotique commun : on lit les images comme on regarde les textes –, il m'appartiendra de développer l'intitulé de ma communication : « "les limites du regard" à l'œuvre »².

Un titre, « "les limites du regard" à l'œuvre », qui peut être considéré comme une extension, disons un effet du « regard à l'œuvre ». Un titre renvoyant à l'idée qu'il y a une frontière³, un écueil peut-être, voire, puisque c'est une hypothèse répandue : une autonomie de l'œuvre, une indépendance qui entretient l'idée d'une œuvre énigmatique. Titre, on le devine, qui est le résultat de différentes expériences biographiques et scéniques (théâtrales) et avoue une certaine solitude de celui qui regarde l'œuvre. Disons qu'il s'agirait d'une solitude de la raison qui nous engage moins à constater nos limites qu'à formuler un enjeu théorique et politique. Et ce, dans la mesure où les questions d'esthétique (formes plastiques comme discours théoriques) ne sont jamais

¹ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. D'I. Parvu, I. Rotermund, S. Schmidt, W. Uwer et S. Zilberfarb, sous la direction de Danièle Cohn, coll. Versions françaises, Paris, éd. Rue d'Ulm/Presses Universitaires de l'École Normale supérieure, 2008, p. 67.

² Ici, il faut entendre par « œuvre » les images, notamment celles que fabrique la scène.

³ Typographiquement, les guillemets qui séparent le « regard » de « l'œuvre » dans mon titre : « "Les limites du regard" à l'œuvre », marquent cette frontière.

étrangères au politique qui a trouvé dans l'esthétique une expression, un prolongement.

Mais revenons au « regard à l'œuvre » ou, et c'est notre objet, à cette aptitude qu'est la nôtre : « regarder les images ».

S'attacher à questionner le « regard à l'œuvre », c'est interroger l'ordre de la représentation ou les régimes de représentation. Dans cette perspective, on pourrait convoquer, entre autres, le travail spéculatif de Jacques Rancière qui a développé l'idée, notamment dans *Le Partage du sensible*, que la fin du XIX^e siècle a marqué le passage, dans l'art (et les images donc), d'un régime représentatif à un régime esthétique.

En effet, selon Rancière, la mise à mal de la « Sainte Trinité » : visible, lisible, intelligible (incarnée dans le régime représentatif) a, au moment où elle rendait l'âme à mesure que les avant-gardes prenaient corps, constitué un véritable tournant esthétique, lequel ouvrait sur un espace chaotique où le recul du langage s'avérait être la victime principale de nouvelles pratiques. Nous reviendrons sur le langage ultérieurement.

Vouloir y voir clair dans cette histoire des images et la manière de les regarder nous conduira à envisager que l'image peut être tout d'abord « naturaliste ». C'est-à-dire espace de cristallisation d'un agencement de signes permettant de véhiculer les indices d'une présence ou les symboles d'une représentation. L'image illustre. Comprenons qu'elle « réfléchit » (renvoie et donne à penser) un espace⁴ attaché à l'image, qu'il se nomme référence ou modèle. En cela, l'image n'aurait d'autre intérêt que celui d'être la source d'un visible qui lui est finalement antérieur et extérieur. Sa surface serait la porte d'entrée pour accéder à une profondeur. L'image serait, en quelque sorte, une lucarne qui ouvrirait et qui permettrait d'accéder à ce qui la soutient. Dès lors « jeter un œil par la lucarne » (regarder l'œuvre donc ou mettre le « regard à l'œuvre ») consisterait à saisir, à travers l'image, le contenu qu'elle abrite. En cela, le « regard à l'œuvre » laisse entendre, ou précisément sous-entendre, que l'image obéit, dans sa construction, à un schéma qui n'est pas étranger à la communication. En soi, l'image serait donc juste une interface où ce qui est présenté renverrait à une connaissance abritée. D'un point de vue philosophique, on peut en conclure que de Platon à Panofsky, selon que l'on se trouve à un bout de l'histoire naissante de l'esthétique ou à l'autre extrémité de l'*aesthetica*, l'image incarne ainsi une idée. Surface sensible copiant un modèle (le modelé sensible chez Platon d'où la critique de l'art, ou intelligible

⁴ Pour Rancière, le régime représentatif tient autant au contenu de l'image, qu'aux pratiques reconnaissables et donc isolables qui permettent d'identifier une technique. En cela, reconnaître ou identifier une pratique est aussi essentiel qu'identifier un contenu mimétique. Chez Rancière, la *mimesis* est simultanément un faire et un fait ; un mode de construction et un modelé fait à partir d'un modèle. C'est ce double ancrage de l'œuvre qui permet de l'inscrire dans une dialectique de l'ordre et de la cité.

ultérieurement et dès Plotin), c'est à partir de cet espace dialectique où se déploiera le paradigme du montré/caché, du devant et du derrière... que l'image n'est plus finalement perçue que comme un pré-texte. Trace de quelque chose qui a passé, indice de quelque chose qui est hors-image, l'image est donc un prétexte : une épreuve. Ou, et poussons un peu l'argument, l'image sera regardée comme le « brouillon » de quelque « Idée » effective remise dans un ailleurs spéculé. Cet excès de sémiotisation de l'image a permis de subordonner l'image au langage en appliquant à celle-ci un processus où le visible induit le lisible. Dès lors, il se trouvera des maîtres pour apprendre à « lire les images ». C'est-à-dire apprendre à regarder : ailleurs, dessous, derrière, etc., de manière à maîtriser une « rhétorique de l'image » qui réduira les zones d'opacité de celle-ci, la narration fragilisée par l'image, les ruptures de linéarité liées à la construction de l'image... Bref, un souci didactique honorable nous écarte d'une grande partie de la création et des pratiques artistiques, puisqu'on apprend à interpréter les images qui, notre description succincte le pointe, fonctionnent comme un texte qu'il s'agit de faire signifier.

Nous appellerons ces images des images « itératives », puisque celles-ci reprennent, répètent, représentent... C'est-à-dire qu'elles viennent, dans un ordre hiérarchique qui concerne aussi l'espace sémantique, après la chose qui est « derrière » et que « le regard à l'œuvre » tente de retrouver, tente de relier à l'image. L'image qui, si l'on souscrit à cet ordre d'idée, n'est plus qu'un artefact, un passage et un médium qui nous séparent d'une origine : d'une source.

Pour autant, l'histoire des images ne s'arrête pas là. Nombre d'œuvres⁵ résiste à cette annexion de l'image par le langage et met en place des processus de désémantisation⁶.

En fait, à la marge de ces images inscrites dans un « régime de représentation », certaines œuvres plus énigmatiques, terriblement moins narratives et donc imperméables à la rhétorique, ont en partie réussi à se soustraire à une sémiotisation qui semblait inéluctable. Ces images nous inscrivent dans le « régime esthétique » dont parle Rancière. Œuvres-Images moins « transitives »⁷, au sens où elles ne sont pas « image[s] de quelque chose qui les précède », ces œuvres laissent le regard sans voie (sans direction certaine), ou mettent le regard à l'épreuve au point, parfois, de le mettre en échec. Construites sous d'autres modalités que celles qui sont liées à une

⁵ La pratique artistique, aujourd'hui, multiplie les dispositifs complexes. On pourrait convoquer, par exemple, le travail chorégraphique de Maguy Marin : *Salves, Description d'un combat...* ; comme celui de Anne Teresa De Keersmaecker : *En attendant, Cesena...* ; voire les mises en scène de Jean-François Peyret : *Tournant autour de Galilée, Re:Walden...*

⁶ La lecture théorique qu'en fait Philippe Ortel est à maintes reprises éclairante. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, textes réunis par Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷ E. Alloa, « Changer de sens. Quelques effets du "tournant iconique" », *Critique*, « À quoi pense l'art contemporain », sous la direction d'E. Dering et L. Jean-Pierre, n°759-760, août-septembre 2010, p. 647-658.

référence ou un modèle antérieur, développant des espaces d'indiscernabilité, des « angles morts », des recoins et des plis, ces œuvres sont dites « intransitives ». Cela étant, pour autant que le regard ne sera pas à son affaire avec ces images, elles n'interdisent d'aucune manière la prise de parole. Cette parole participe toutefois d'un champ qui a peu à voir avec la reconnaissance. Disons que c'est une parole qui livre des états d'intériorité, voire des états singuliers. C'est pour cette raison qu'à propos de ces images, le terme de « présence » est convoqué. Par « présence », on entend un ensemble de sensations sensibles irréductibles où, la rhétorique de l'image ayant perdu de son efficace, le sujet qui regarde livrera un ensemble d'états, moins une somme intelligible qu'une expérience sensible. L'œuvre (on pourrait la nommer « image intensive ») est alors épiphanique, elle révèle ou se révèle au sujet qui verrait avec les « yeux de l'esprit ».

Comprenons bien qu'ici, à la différence de l'image-transitive qui est en attente du regard du sujet pour révéler ce qu'elle abrite, l'image intransitive fonctionne autrement, comme le moment où le sujet subit un ensemble de sensations qui l'amènent à des considérations sensibles. « Sentir n'est pas voir », disions-nous.

Avant de poursuivre, précisons qu'entre l'un et l'autre régime (représentatif ou esthétique), entre les images liées à la *Vorstellung* (itératives/transitives) et les images liées à la *Darstellung* (intensives/intransitives), les combinaisons sont multiples, et qu'il n'y a pas de zones d'exclusivité mais plutôt des espaces de complexité qui permettent de multiplier les combinaisons. À moins d'envisager une fracture radicale entre ces deux formes d'images qui sollicitent différemment le regard. Ce qui paraît irrecevable, dans la mesure où, que nous prenions l'une ou l'autre typologie des images, celles-ci n'excluent d'aucune manière le recours au langage. Le « regard à l'œuvre » est donc toujours d'actualité, même si l'activité du regard est différente dans un cas et dans l'autre puisque, nous l'avons souligné, il y a une inversion dialectique. Soit le regard à l'œuvre du sujet révèle ce qui couve dans l'œuvre. Soit l'œuvre révèle ce qui couve dans le regard à l'œuvre du sujet.

Cet état des lieux fait, il est dès lors possible de « justifier » notre titre : « les limites du regard » à l'œuvre.

Parmi les traductions possibles de l'intitulé de ce colloque, à côté de celles signalées au début de cet exposé, le « regard à l'œuvre » peut aussi s'entendre comme « le langage à l'œuvre ».

Comprenons que le langage à l'œuvre – qui n'est rien moins qu'un effet de la pensée sensible à l'œuvre – correspond à l'activité de la pensée à l'œuvre qui se traduit par une mise en forme du langage. Le « regard à l'œuvre » induit donc un rapport de préhension ou d'arraisonnement de l'œuvre, via le langage.

C'est-à-dire « arraisonner » ou « se saisir » de l'œuvre, voire la contraindre, par le biais du langage.

À partir de cette remarque, une hypothèse est envisageable qui est liée en partie à la lecture de Konrad Fiedler. Fiedler s'est préoccupé d'une éthique de la réception qui a pour résultat de maintenir un écart entre l'œuvre et celui qui la regarde, plutôt que d'emboîter le pas aux penseurs de l'esthétique de la réception dont on sait qu'ils ont tous eu, plus ou moins, la volonté de réduire l'écart – anéantir l'écart – entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Dans un essai intitulé *Sur l'origine de l'activité artistique*, traduit seulement en 2003, Fiedler s'interroge sur ce qui se passe entre le sujet et l'œuvre. Après avoir établi que nous ne percevons de l'œuvre que ce que nous voulons y voir, Fiedler prétend que parler de l'œuvre, c'est essentiellement parler des effets de l'œuvre sur celui qui la reçoit. En quelques pages, il explique ainsi que, lorsque nous prétendons parler de l'œuvre, nous dissertons en définitive sur les effets, et que, par conséquent, nous nous éloignons de la réalité de l'œuvre pour n'en discuter que la perception (sentiments et sensations).

Dans la foulée, Fiedler se préoccupant de ce qui se passe dans « notre atelier intérieur »⁸ (le cerveau ? la raison ? la pensée ?), il s'inquiète du langage : « le langage est-il apte à désigner ce qui est ? »⁹. Après examen, il confirme que la puissance de désignation du langage est « une apparence trompeuse »¹⁰, puisque si le langage prétend s'approprier la réalité, la réalité étant extérieure au langage, alors le langage ne porte sur rien d'autre que nos sensations. Toute désignation par le langage vaut ainsi pour une mise en forme, via le langage, des effets que la réalité produit sur le sujet. « Tout le hors-nous » provient d'un « en nous »¹¹, écrit-il.

En d'autres termes, à la recherche de la connaissance et de systèmes stables, l'homme qui recourt au langage pour arraisonner la réalité ne fait que développer une réalité qui se confond avec l'effet. D'une formule assez juste, il explique que : « ce qui est stable dans le mot, c'est le mot lui-même »¹². Par conséquent, « toute possession théorique de la réalité est une possession de mots ». Et « le simple fait de penser nous sépare de la matière sensible de l'expérience par un infranchissable fossé »¹³.

Fiedler oppose ainsi les opérations mentales liées au langage, à ce qu'il nomme « la chaleur du sentiment, la profusion et la richesse de la vision intuitive, le flux des représentations successives »¹⁴. Il l'explique en montrant

⁸ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*,... op.cit., p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

que notre volonté de « mettre en ordre », qui procède d'un désir de connaissances stables, conduit à chercher « clarté et cohérence » qui se substituent à la « chaleur et la profusion » qui nous maintenaient dans la confusion.

Ces considérations caloriques ne sont pas le seul fait de Fiedler. Plus tard, Deleuze fera entendre un point de vue similaire : « l'écriture a sa propre chaleur, mais c'est en pensant à la peinture qu'on saisit le mieux la ligne et la couleur d'une phrase, comme si le tableau communiquait quelque chose aux phrases »¹⁵.

Chaleur de l'expérience, froideur de la raison... Il ne m'appartient pas de prendre position, mais plutôt de faire entendre un point de vue. « Le regard à l'œuvre » ou « le langage à l'œuvre » ne doit pas nous aveugler ou nous rendre sourd à l'expérience que nous faisons dans la périphérie immédiate de l'œuvre.

Le plus souvent, dans le temps de la rencontre avec une œuvre, il est difficile de nier que sont éprouvés, alors que le regard est à l'œuvre, un regard mutilé, une pensée en difficulté, une parole qui hésite sur les mots. Et dans un temps presque simultanément, parfois, des instants de jubilation, des sensations d'éclats vifs et brefs, des intervalles où, dit Jean-Luc Nancy, on se prend à « se sentir sentir »¹⁶.

Soit un ensemble de sensations qui nous inscrit dans ce qui a été auparavant nommé « une solitude de la raison ». Instant où la foi dans la vue, la croyance dans le langage, en même temps qu'elles se dérobent, dévoilent quelque chose d'une réalité inscrite dans un espace d'incertitude et un espace instable. Moment qui devrait conduire à observer une éthique où, alors que la défaite du langage peut conduire à une pensée du deuil, théorisée notamment par Jean-François Lyotard, il est nécessaire de s'attacher à l'idée, comme Deleuze y invitait, que « l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance »¹⁷.

C'est là, me semble-t-il, que le rapport au politique est convocable et recouvre un intérêt.

Non pas que l'œuvre serait politique au sens où elle participerait d'un « "service commandé" (par un parti, un État, voire une idée) »¹⁸, comme l'a souligné Michel Guérin.

¹⁵ G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, « La Peinture enflamme l'écriture », édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 169.

¹⁶ J.-L. Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2002, p. 23.

¹⁷ G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 300.

¹⁸ M. Guérin, « Des fins de la politique ou bien la politique défunte (des feintes) ? », dans S. Coëllier et L. Dieuzayde (dir.), *Arts, transversalités et questions politiques*, coll. « Arts, théorie et pratique », Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 26.

Moins visible que les formes qu'aura pu emprunter un art d'État ou un art qui s'y oppose, le politique est convoqué ici via les doutes qu'exprime Fiedler vis-à-vis du langage. Au vrai, les hypothèses sur les « lacunes » du langage chez le philosophe – lequel n'est pas isolé dans cette pensée puisqu'il est rejoint, par exemple, par Walter Benjamin¹⁹ qui interroge la capacité du langage à nommer les choses, ou encore Hölderlin écrivant *La Mort d'Empédocle* commenté par Heidegger²⁰ – permettent de relativiser l'usage pertinent qu'on lui prête au contact de l'œuvre. Par voie de conséquence, ce « relativisme » s'appliquera dès lors, et également, sur l'autorité qu'incarne le discours (dans son rapport de préhension de l'œuvre) et sur celui qui le tient.

En cela, si l'œuvre résiste, elle résiste au discours qui s'applique à la cerner ou à en rendre compte et fragilise « l'aura » également de celui qui l'émet. C'est cette fragilité de celui qui prend la parole sur l'œuvre – la conscience de cette fragilité – qui nous met sur la voie du politique, car si celui qui parle ne peut plus être identifié à celui qui sait, alors il prête le flanc à ce que Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, mais aussi Jean Duvignaud pour *Les Ombres collectives* prétendent quand ils parlent d'anomie ou d'anonie. C'est-à-dire que la différence entre le discours du penseur et celui, peut-être, des hésitations pensives de l'artisan²¹, tous deux êtres pensants, est moindre que celle qui fait supposer que le premier peut être un maître, quand le second est cantonné à n'être qu'un ignorant.

Si cette idée est validée, alors la différence abolie entre les discours et ceux qui les tiennent relève bien du politique, au sens où l'œuvre est « la chose » à partir de laquelle tremble la représentation d'un ordre et d'un pouvoir construits sur un modèle hiérarchique qui entretenait l'idée d'un écart entre maître²² et ignorant. Devant l'œuvre, le règne du langage affaibli, ce n'est plus

¹⁹ Relire les textes de Benjamin « Sur le langage en général et sur le langage humain », ainsi que « La Tâche du traducteur ».

²⁰ Rappelons son commentaire de *La Mort d'Empédocle* où il écrit que : « L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain. Quand ce rapport de souveraineté se renverse, d'étranges machinations viennent à l'esprit de l'homme. Le langage devient un moyen d'expression. En tant qu'expression, le langage peut tomber au niveau du simple moyen de pression. Il est bon que même dans une pareille utilisation du langage, on soigne encore son parler ; mais ce soin, à lui seul, ne nous aidera jamais à remédier au renversement du vrai rapport de souveraineté entre le langage et l'homme. Car au sens propre des termes, c'est le langage qui parle. L'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il lui dit », dans M. Heidegger, *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958, p. 227-228.

²¹ Nous hésitions au moment de choisir le nom qui désigne celui qui est nécessaire dans le face à face avec le maître. Comment le nommer : l'étudiant, l'ouvrier, le jardinier, l'enfant ? Nous aurions pu emprunter à Rancière, dans *Le Maître ignorant* (Fayard, collection « 10/18 », 1987), les figures qu'il convoque alors qu'il narre l'aventure intellectuelle de Joseph Jacotot, en 1818. Au terme de ces hésitations, le mot « artisan » s'est imposé. Parce que d'un point de vue étymologique, « artisan » est le mot qui n'exclut pas l'idée d'un art, d'une certaine qualification, d'un certain savoir manuel et spirituel.

²² Roland Barthes le souligne, qui écrit au chapitre « Écrivains, intellectuels, professeurs » : « Le langage, c'est toujours de la puissance ; parler, c'est exercer une volonté de pouvoir », dans R. Barthes, *Le*

la distance entre l'œuvre et le regard qui est réduite, mais bien la distance entre les êtres pensants qui s'estompe.

L'expérience de l'œuvre – le regard ou le langage à l'œuvre dirions-nous encore –, dès lors qu'elle est pensée au-delà de l'objet sur lequel elle porte, nous renseigne donc sur la dissidence de l'œuvre vis-à-vis du langage et, dans le même temps, nous enseigne que le discours est un déguisement qui habille l'élégance d'expression et la voix du maître, mais que celle-ci masque bien mal, *in fine*, le dénuement de celui qui est devant l'œuvre.

Au regard de cet examen, il est ainsi possible de partager l'idée que les œuvres dites « postmodernes »²³, plus complexes dans leur mode d'apparition, accroissant le dérèglement de la relation du regard ou du langage à celles-ci ; ces œuvres aux « intrigues plastiques moins monnayables, racontables, signifiées »²⁴, comme l'écrit Jean-François Lyotard, n'ont jamais fait que révéler la nature énigmatique de toute œuvre. Elles sont le révélateur (au sens photographique) de la nature insaisissable et secrète de l'œuvre, ou comme le dit Michel Foucault : « tout dans ce que font les hommes n'est pas, en fin de compte, un bruissement déchiffrable »²⁵.

En tout état de cause, il faut accepter en conséquence de voir s'évanouir la différence entre le maître et l'artisan qui, subissant la nature d'une œuvre indéchiffrable, gagnent une égalité, laquelle est un effet politique. Car à l'endroit du langage qui s'exerce sur l'œuvre, celle-ci promeut l'idée que toute division qui fonderait un ordre hiérarchique reposant sur le langage entre les sujets pensants n'est qu'un leurre. Si le langage organise l'espace social, s'il configure les modes de rencontres et de relations en formes déterminées, s'il induit un « mode de vie sociale »²⁶, comme l'écrit Oswald Ducrot ; la production d'œuvres postmodernes, et plus généralement l'art, nous invite à relever un chaos sémantique qui met en jeu de nouvelles configurations sociales qui affirment, dans un premier temps, un désordre politique.

Au plus près de notre conclusion, il nous faut tirer un enseignement de ce constat qui, pour autant qu'il est juste, ne peut nous priver de l'observation d'une réalité. Rien ne servirait de nier qu'il y a, entre le maître et l'artisan, dans leurs discours, une inflation chez l'un, un déficit chez l'autre ; une éléction de l'un, quand le second ne recueille aucun suffrage. Cette distinction pourrait être

Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 369. Et plus loin, poursuivant sur cet état de fait, le même s'inquiète de « Comment passer la main » et ajoute : « Lorsque le "maître" montre (ou démontre) quelque chose, il ne peut éviter de manifester une certaine supériorité », *ibid.*, p. 400.

²³ « Postmoderne » renvoie ici aux œuvres qui n'obéissent plus à un régime d'identification. Œuvres complexes qui déroutent le regard et les modes d'appréhension par le langage.

²⁴ J.-Fr. Lyotard, *Que Peindre*, Paris, Hermann, 2008, p. 54.

²⁵ M. Foucault, « Les Mots et les Images », *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 650. L'article est initialement paru dans *Le Nouvel observateur* (n°154, 25 octobre 1967), à propos du livre de Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

²⁶ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991, p. 4.

commentée, pour une part, en recourant à une anecdote historique qui, dans les années 1960-1970, hantait le propos des militants de l'égalité décrétée.

Ainsi, certains des lecteurs critiques des œuvres complètes de Lénine finirent par admettre qu'il y avait peu de chance pour que la « dame des lavabos, simple salariée, prenne en main la direction d'une maison de la culture »²⁷, quand les orthodoxes de la pensée marxiste avaient imaginé que « la cuisinière de Lénine pouvait prendre en main la direction de l'état aussi aisément qu'elle manœuvrait les casseroles sur son fourneau ». Vouloir confondre l'intellectuel et le prolétaire (variante du couple maître et artisan) fut ainsi constant dans les intervalles révolutionnaires. Les exemples ne manquent pas, et nous pourrions aussi bien rappeler l'épisode de la lettre de l'ouvrier cordonnier Savinien Lapointe qui refusait à Victor Hugo la qualité d'« ouvrier »²⁸ de la pensée.

En fait, ces anecdotes ne pointeraient qu'un conflit latent entre classes si nous en restions là. Entre celui qui possède la science du langage et celui qui, comme l'*infans*, n'a pas encore reçu le langage en héritage, on peut imaginer que l'œuvre est à même de déclencher cette violence dialectique où l'un figurera un géomètre habile, quand l'autre se regardera comme un manœuvre laborieux. L'un et l'autre devant l'œuvre, un spectateur témoin de ce dialogue dissymétrique aura tôt fait de remarquer que l'un est le familier d'une langue maternelle, quand il percevra chez l'autre le rapport d'étrangeté que celui-ci entretient avec le langage qui ne lui est pourtant pas étranger.

Fatalement, il y a fort à parier que le témoin privilégie les phrases de l'un, qui couvrent ce que Lyotard a appelé les « phrases négatives » de l'autre. C'est-à-dire « le silence », qui est « l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore »²⁹.

Au désœuvrement de l'un, le spectateur préférera souvent la faconde de l'autre : l'enchaînement de ses phrases et de ses idées, l'expression d'une culture, à l'ombre de laquelle se manifestent notre disposition et notre goût du

²⁷ Notamment au moment des querelles autour du théâtre populaire. Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », numéro consacré à « Théâtres et politique (bis) », *Partisans*, avril-mai 1969, Maspero, 1969, p. 64-68.

²⁸ Citons partiellement cette lettre au pair de France : « Une chose me frappe encore, moi, Monsieur, c'est votre nouveau titre d'ouvrier. Peut-être avez-vous raison, ouvrier de la pensée, de la finance, de la cordonnerie. Cela jure un peu, ne trouvez-vous pas ? », dans *La Parole ouvrière*, textes choisis et présentés par A. Faure et J. Rancière, Paris, La Fabrique, 2007, p. 198.

²⁹ J.-Fr. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 29-30. Nous empruntons à Lyotard l'énoncé de « phrases négatives » qui, dans son étude, est convoqué alors qu'il pense le silence de ceux qui ne peuvent témoigner de l'horreur des camps. On pourrait nous le reprocher, aussi nous rappellerons que, par exemple, les œuvres consacrées à la *Shoah* font débat, induisant pour certains la question de l'irreprésentable et de l'indicible, quand pour d'autres elles sont le ferment d'un questionnement sur la présence. Nous saisisant de l'argument de Lyotard, nous étendons donc notre réflexion, qui tournait autour des œuvres postmodernes, à ces œuvres tout aussi complexes que celles que nous traitions jusqu'à maintenant.

paradoxe qui conduit à écouter celui qui parle et à négliger celui qui est interdit, alors que le langage à l'œuvre n'entame en rien l'indéchiffrable de l'œuvre.

Rien ne sert de s'étonner de cet état de fait qui semble difficilement dépassable.

Pour autant que le maître et l'artisan sont égaux devant l'œuvre quand le questionnement porte sur l'œuvre, ils sont différents quand on s'intéresse aux réactions que suscite l'œuvre. Au seuil de notre étude, nous préciserons encore, et brièvement, un point qui relève de ce que nous avançons du rapport que le regard à l'œuvre entretient au politique.

Sauf à imaginer une herméneutique qui prétendrait parler au nom de la vérité, il est évident que le maître ne parle pas au nom de la vérité quand son regard porte sur une œuvre. Sauf à imaginer un jeu cynique qui procéderait d'un jeu social sans autre visée que le maintien d'une assemblée pratiquant le « bavardage »³⁰, le langage à l'œuvre du maître ne prétend pas à la vérité, mais prend appui sur le modèle d'une *parrhèsia* qui, en marge des sophistes et des orateurs, déploie un « parler vrai »...

Le regard à l'œuvre (titre que nous commentons en début d'exposé) renvoie dès lors à une pratique, à un mode d'être, à un processus de travail observé. Comprendons par là un ensemble de règles : une discipline consciente, qui porte sur la fabrique du discours autant que sur le rapport à l'œuvre. À l'épreuve de son métier, il a aiguisé son regard et sait que prenant la parole sur l'œuvre, il entre dans une contradiction dialectique où la parole et la parole interdite, dans un jeu de désir irrépressible et d'illégitimité, l'obligent à observer et à s'inscrire dans une esthétique et une éthique du témoignage. Et se mettant à parler, le discours de l'un des êtres pensants (dit « le maître ») est l'expression, comme l'écrit Michel Guérin, de celui qui « se soumet au test de l'impossibilité de témoigner [...]. Témoigner, c'est se faire une violente obligation de dire l'indicible »³¹.

Instant d'incertitude, voire d'hésitation par définition, mais moment où s'effectue le retour de la modestie. C'est-à-dire la reconnaissance d'une limite qui suspend le jugement et le repousse pour entretenir l'espace agonal qui est aussi celui du politique.

³⁰ W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 160.

³¹ M. Guérin, « Des fins de la politique ou bien la politique défunte (des feintes) ? », *op.cit.*, p. 28.

Regards en archipels : visions d'îles en relation

Dominique DIARD
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

monte, Colombe,
[...]
Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche.
monte lécheur de ciel
et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune
c'est là que je veux pêcher maintenant la langue
maléfique de la nuit en son immobile verrition¹.

Dans ces tout derniers vers du *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire donnerait-il à comprendre que les mots de son « œuvre de rebelle » seraient puisés dans le « grand trou noir » sans images de l'histoire du Caribéen dont l'œil n'aurait jusqu'alors été que cette « cornée blanche » privée de regard et de visions du monde, un œil qui ne pouvait voir autant qu'il ne pouvait être vu, qui n'aurait donc pu ni regarder ni être regardé ? Édouard Glissant avait, quant à lui, coutume de rappeler : « nous ne naquîmes pas, nous fûmes déportés »². L'homme caribéen serait cet homme sans origine qui ne peut peupler d'images son « histoire disparue des livres, lavée par des mois et des mois de mer »³, blanchie comme sa cornée. Cette mer de la déportation, le Caribéen la trouve au bout de chaque chemin, précise Daniel Maximin⁴. L'île reste claustrale, ceinte d'une mer et d'un espace dont la transparence et la limpidité privent l'homme caribéen d'images et de signes dans lesquels il pourrait se reconnaître. Bien plus, l'île serait devenue un trompe-l'œil car d'autres images sont venues recouvrir l'amnésie comme un palimpseste égarant : aussi, la Martinique que quitte le jeune Aimé Césaire en 1931, parti suivre ses études à Paris au lycée Louis le Grand, ou la Cuba américanisée et

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 65.

² Cité par Daniel Radford dans *Édouard Glissant*, Paris, Seghers, 1982, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ Dans plusieurs entretiens ou conférences, il a coutume de le rappeler.

vénale qu'avait laissée le peintre Wifredo Lam pour rejoindre à Madrid l'Académie Royale des Beaux-Arts, sont-elles défigurées et recouvertes d'images exotiques, « doudouistes » ou factices qui voilent la misère et la réalité caribéenne gommées par les poncifs de ce regard colonial. Mais l'Europe ne semble pas apporter la réponse attendue à cette Caraïbe sans grand intérêt et quittée sans regret : en effet, le Paris de l'avant-guerre qui s'offre au regard d'Aimé Césaire semble nimbé de gris tandis que l'Espagne que fuira plus tard Wifredo Lam sera celle du tableau de Picasso *Guernica*. L'Europe révélerait finalement chez l'artiste caribéen une crise du regard. Or, c'est de cette crise du regard que naîtront des oeuvres caribéennes aussi majeures que le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire ou des œuvres que nous comprenons comme en figurant des réponses, des prolongements ou des réécritures, telles *Les Indes*⁵ d'Édouard Glissant ou *Mujer negra*⁶ (*Femme noire*) de Nancy Morejón, écrites comme contrepoints aux récits fondateurs occidentaux dans les brisures de l'épopée occidentale et dont les matériaux rhétoriques comme l'hypotypose et l'ekphrasis sont utilisés pour déployer une autre vision de l'histoire. D'autres images « marronnent » et sectionnent le fil de l'épopée pour restituer au descendant d'Afrique une place d'homme « debout et libre ». Mais le regard du courant de la Négritude inauguré par Senghor, Gontran Damas et Césaire ne suffit pas aux yeux d'Édouard Glissant ou de Patrick Chamoiseau pour proposer une vision identitaire juste de la Caraïbe. Aussi, le regard se doit-il de proposer d'autres images pour « bâtir une destinée », autant d'ailleurs et déjà, pour le Césaire de *Moi, laminaire*⁷ que pour le courant de la « Créolité », afin de situer le regard en archipel et d'y inscrire la Relation dont le mouvement s'inscrit, pour Édouard Glissant, dans la perspective du Tout-monde. C'est cette trajectoire du regard dont la Relation serait le point d'orgue et qui part de cette crise du regard à l'origine du *Cahier d'un retour au pays natal*, que nous nous proposons d'explorer.

L'ekphrasis en abyme ou le « marronnage » de l'épopée

Dans le Paris des années trente où il rencontre Senghor, la Martinique natale ne semble pas livrer ses signes et pouvoir muer le regard du jeune Césaire en œuvre quand, à l'été 1935, l'un de ses camarades de l'École de la rue d'Ulm, Peter Gubarina, l'invite en vacances dans sa famille en Croatie et lui fait

⁵ Édouard Glissant, *Les Indes*, Paris, Le Seuil, 1965.

⁶ Nancy Morejón, « Mujer negra », *Richard trajo su flauta y otros poemas*, Madrid, Visor de poesía, 2000, p. 46-48.

⁷ Aimé Césaire, *Moi, laminaire...*, Paris, Le Seuil, 2006.

découvrir une île dont la sonorité est voisine de « Martinique » et dont les paysages auraient déclenché les prémices de l'écriture du *Cahier d'un retour au pays natal*. Le regard porté sur l'île croate installe une herméneutique dont le décryptage des signes fait naître un regard jusqu'alors impossible, créateur de ces images surgies du « grand trou noir » naguère sans images, l'abîme mémoriel du Caribéen privé d'histoire et dont l'histoire ne put s'écrire et former de visions sur son « ancestrale cornée blanche ». Pour pouvoir faire œuvre, le regard se pose sur une île croate muée en une sorte de palimpseste qu'il gommerait pour faire éclore un autre regard créateur de ces images qui vont le restituer à sa Martinique natale. Le regard naîtrait de la sorte d'une anamnèse déclenchée par un détour qui interroge une vision intérieure de son île et se situe dans une rupture absolue avec les images que sa Caraïbe lui avait jusqu'alors renvoyées. Le regard se fait intime, il est issu du familier et du quotidien recréé par celui du même type porté sur l'île croate. C'est, restitué par l'anamnèse, ce regard intérieur qui inscrit l'œuvre dans le refus de la *mimesis*. Aussi, l'œuvre récusé-t-elle en apparence une architecture et semble, au contraire, s'élaborer à partir d'une série de vues enclenchées par l'anaphore « Au bout du petit matin », moment symbolique où la nuit qui se dissipe permet aux yeux de voir et au regard de sélectionner les images qui émergent de l'ombre, de la nuit antillaise autant que de la nuit de l'histoire. La première vue qui surgit ouvre un dialogue fictif :

Au bout du petit matin...

Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance⁸.

Le regard se fait cri, refus de l'ordre et des faux-semblants, des images faciles et des métaphores attendues. Or, quel ordre le regard refuse-t-il ? La répression coloniale incarnée dans le texte par les « gueule(s) de flic », certes, mais plus encore, d'autres diktats occidentaux comme ceux de la suite logique. En effet, les vues semblent proposées dans une discontinuité qui embrasse des éléments connus de l'île, des *topos* comme des notations habituelles que par l'hypotypose le poète place comme devant les yeux du lecteur. Or, dans le discontinu, elles s'assemblent en scènes que le poète ne semble regarder que pour les réfuter et à partir desquelles monte son cri de révolte. Ainsi, « une vieille misère pourrissant sous le soleil »⁹ enclenche-t-il « les volcans éclateront, l'eau nue emportera les tâches mûres du soleil »¹⁰. Chaque vue semble de la sorte comme retouchée ou même « retoquée » par le regard.

⁸ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*

L'anaphore « Au bout du petit matin » relance le texte qui s'écrit à partir d'une suite d'hypotypes juxtaposées et qui parfois se creusent en libérant d'autres scènes que, de manière inattendue, elles semblaient avoir enfermées. Le regard semble ainsi faire œuvre en se multipliant et en se démultipliant, construisant une démonstration implicite, non imposée et qui, par l'ekphrasis, envahit l'œil du lecteur et entend le convaincre sans recours, précisément, à une argumentation raisonnée, « contre » la raison aristotélicienne de ceux qui « ont inventé » « la poudre et la boussole »¹¹, contre, également, rappelle Daniel Maximin, « les phrases-maillons complices des chaînes, les écritures trop automatiques, les grammaires confisquées, les musiques endormies »¹². Le poète qui semble libérer l'œuvre de tout fil narratif apparent, sectionne le cours habituel de l'épopée car le regard entend affranchir et régénérer les mots :

Des mots ? quand nous manions des quartiers de monde,
quand nous épousons des continents en délire, quand nous
forçons de fumantes portes, des mots, ah oui, des mots ! mais
des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et
des érépèles et des paludismes et des laves et des feux de
brousse, et des flambées de chair, et des flambées de ville...¹³

Les mots de « sang frais » du poète du *Cahier d'un retour au pays natal*, son premier recueil, seraient donc ces mots accueillis, comme il le précise dans son dernier recueil de 1994 *Comme un malentendu de salut*, dont il recueille « le sang du son »¹⁴ à condition de connaître « leur mémoire », ces mots « frottés » dans la parataxe et la contiguïté pour « conjurer l'informe »¹⁵ et donner sens et « sang » aux plaies des hommes de l'archipel. Cette « parole due »¹⁶ du poème du même nom, qui « avance » et « devance », entend de la sorte faire jaillir, par le « marronnage » des formes héritées de la culture coloniale, le « sang frais » d'une poétique qui passe par cette brisure formelle assumée. Aussi, est-ce cette épopée devenue « marronne » qu'il entend restituer et offrir au regard des siens. Dans ce sens, l'ekphrasis qui conjugue sous de multiples formes l'hypotype creuse-t-elle en abyme l'abîme de l'histoire que le poète fait surgir par son dialogue singulier avec la nature caribéenne, sorte de personnage chargé d'offrir, par le regard qui régit les jeux d'hypotype, la reconquête de lui-même à l'homme caribéen. La parole poétique deviendrait dès lors le fruit

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² Dans sa préface à Aimé Césaire, *Ferrements et autres poèmes*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 10.

¹³ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 33.

¹⁴ Aimé Césaire, *Ferrements et autres poèmes*, op. cit., p. 169.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.* p. 170.

de ce regard : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir »¹⁷.

Or, si le fil narratif qui se voulait métaphore de la marche inexorable de l'histoire est rompu, l'œuvre semble comme cheminer, sous le masque et le détour des successions de vues juxtaposées, vers des images fortes qui entendent asseoir une mutation du regard du Caribéen sur lui-même et également de l'homme d'Europe sur le descendant d'esclave :

Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique, un nègre affalé [...]. Un nègre enseveli dans une vieille veste élimée. Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant.

Il était COMIQUE ET LAID,
COMIQUE ET LAID pour sûr.

[...]

Je salue les trois siècles qui soutiennent mes droits civiques et mon sang minimisé¹⁸.

Nous aurons bien évidemment reconnu, sous la métaphore de *L'Albatros* de Baudelaire, le symbole du poète maudit incompris, et, telle serait la fonction de ce détournement d'image, aussi incompris que l'homme noir, rendu aussi misérable par l'homme d'Europe que naguère l'albatros et les poètes dits maudits... Par cette ekphrasis, le regard du caribéen « sur-contamine » une vision déjà muée depuis longtemps en *topos* poétique. L'ekphrasis mise en abyme superposerait ainsi une vision nouvelle et inattendue sur une autre très connue et, sur ce palimpseste peut s'écrire l'histoire nouvelle et d'avenir d'un homme noir « debout est libre »¹⁹, l'image forte vers laquelle convergerait tout le *Cahier d'un retour au pays natal*. Cet homme caribéen deviendrait désormais un homme implanté dans la nature caribéenne, un homme fruit des « terres rouges, terres sanguines, terres consanguines »²⁰. La démarche des *Indes* d'Édouard Glissant peut d'ailleurs sembler dans une certaine mesure similaire, d'autant qu'il est possible de l'appréhender comme une réécriture du cahier césairien, toutes proportions gardées, bien sûr, eu égard aux divergences philosophiques postulées par Glissant par rapport au courant de la négritude telles que semblait, selon lui, le concevoir Aimé Césaire. Car *Les Indes* (1965) de Glissant, « *Mujer negra* » (1962) de Nancy Morejón ou le *Cahier d'un retour au pays natal* figurent l'autre face de l'histoire, celle auparavant sans images, « ce

¹⁷ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

que le monde ne voulut pas qu'il se dise »²¹. Aussi, l'épopée qui se trace sera cette « épopée obscure »²² émancipée de ses propres formes et de ses propres *topos*. Elle sera celle du texte souvent sectionné, fragmenté en « plans » autonomes tout de suite emportés par le flux d'une pellicule qui défilerait tout en effeuillant l'histoire, celle de la respiration des mots sous leur propre silence, celle de la mémoire naguère condamnée à l'amnésie.

Le Cahier d'un retour au pays natal sera publié à Paris une première fois en 1939, puis en 1943 à La Havane traduit par Lydia Cabrera et illustré par le peintre cubain Wifredo Lam. Suzanne et Aimé Césaire, quant à eux, regagnent la Martinique en 1939 et entrent en « Résistance » quand, sous le régime de Vichy, les Antilles sont mises en coupe réglée. La Martinique revit alors les heures les plus noires de la colonisation sous le joug de l'amiral Robert. Le couple Césaire rejoint par plusieurs intellectuels dont l'ethnologue René Mesnil, fonde la revue *Tropiques*, phare de la vie intellectuelle dissidente. Wifredo Lam quitte l'Espagne après s'être engagé dès 1936 auprès des Républicains et arrive à Paris en 1938 où il se rend chez Picasso qui trouvera en « l'homme monde » de Cuba qu'il incarne, issu d'un père chinois et d'une mère créole, l'incarnation de ses quêtes. Lam quitte Paris en 1940 et gagne Marseille où nombre de surréalistes et d'intellectuels ont trouvé refuge avant de s'embarquer en mars 1941 sur le paquebot Paul Lemerle en compagnie notamment d'André Breton, de sa femme Jacqueline et de Claude Lévi-Strauss. En avril-mai, le paquebot fait escale à la Martinique. Comme chacun sait, Breton découvre dans une mercerie la revue *Tropiques* et le *Cahier d'un retour au pays natal*. On les fera se rencontrer et une amitié marquante va se sceller entre Suzanne et Aimé Césaire, André Breton et Jacqueline puis Wifredo Lam et sa femme Helena, bravant le couvre-feu pour se retrouver. C'est alors que Suzanne et Aimé vont emmener leurs hôtes dans la forêt tropicale d'Absalon et cette redécouverte de sa nature tropicale sera pour Wifredo Lam un choc profond.

Du *Cahier* à *La Jungla* : l'artiste « rabordaille », entre stylo et stylet, le regard sur les mots à l'œuvre

« Nous nous sommes trouvés »²³, affirmera Aimé Césaire à propos de l'amitié qui se noue avec son frère cubain, une connivence de regards à l'œuvre : « en ce temps-là l'amitié était un gage », écrira d'ailleurs plus tard

²¹ Édouard Glissant, *Les Indes*, op. cit., p. 111.

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ Propos rapportés par Anne Zali dans Daniel Maximin, *Césaire et Lam, Insolites bâtisseurs*, Paris, H. C. Éditions, p. 6.

Aimé Césaire dans le poème de *Moi laminaire...* « Rabordaille »²⁴, en « illustrant » de ses mots une eau-forte de Lam à laquelle il a donné ce titre qui désigne à l'origine un petit tambour africain à deux peaux. Par le stylo et le stilet, les mots et les formes semblent entrer en résonance comme les deux peaux du tambour, par l'alchimie du croisement des regards. En Martinique, Wifredo Lam retrouve en lui « cet homme des Antilles » quitté depuis près de vingt ans passés dans une Europe qui fut pour lui, aux côtés de Picasso, celle de sa formation esthétique. « Là il s'est révélé à lui-même. Le regard tropical a remplacé le regard espagnol. Il a vu ce paysage, ça a été un choc profond. Sa peinture a changé »²⁵, dira Aimé Césaire. Cette rencontre entre le peintre et le poète fut à l'origine d'une longue connivence esthétique nouée à partir d'une « renaissance » du regard « régénéré » par la nature caribéenne redécouverte. Les deux années suivantes, Lam illustrera le recueil de Césaire, traduit à Cuba, et entreprendra *La Jungla (La Jungle)*²⁶, l'œuvre monumentale inspirée par la forêt martiniquaise et la lecture du *Cahier* que, selon les témoignages, sa femme Helena lui faisait en le lui traduisant en espagnol tandis qu'il peignait sur quatre bandes de papier. « De ton *Cahier* d'où tu sais bien, toi, qu'à l'évidence je proviens »²⁷, fait d'ailleurs dire à *La Jungla* Daniel Maximin dans le dialogue fictif qu'il imagine entre les deux œuvres à partir de fragments du *Cahier* habilement cousus par lui. « Mon peintre commence à rêver à sa traduction (du *Cahier*) en peinture », prête-t-il à *La Jungla*, comme si dans les deux pages finales du *Cahier*, Aimé Césaire avait invité le peintre, de manière étrangement prémonitoire, à transcrire plastiquement ses mots :

mais alors embrasse
comme un champ de justes filaos
le soir
nos multicolores puretés
et lie, lie-moi sans remords
lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
lie ma noire vibration au nombril même du monde
lie, lie-moi, fraternité âpre²⁸

La Jungla deviendrait de la sorte ce regard sur les mots de Césaire incarné en peinture. Daniel Maximin se plaît ailleurs à distinguer dans les quatre grands personnages de l'œuvre Aimé et Suzanne Césaire et Helena et Wifredo

²⁴ A. Césaire, *Moi, laminaire...*, op. cit., p. 178, et D. Maximin, op. cit., p. 74, reproduction de l'œuvre de Lam et du poème qui l'illustre.

²⁵ D. Maximin, op. cit., p. 93.

²⁶ *Ibid.*, p. 14, où figure une reproduction de *La Jungla*. Il est également possible de consulter l'œuvre à cette adresse : www.matta-art.com/lam/lam.htm.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 64-65, et également D. Maximin, op. cit., p. 22.

Lam tout en confessant, quelques pages plus loin, que c'est peut-être faux...
« C'est donc vrai et faux »²⁹, car :

Toi qui passait de main en main de Suzanne à Helena, d'Aimé à Wifredo, dans leur nuit d'échange avant ma gestation, tu connais mieux que moi le secret de l'identité des quatre personnages du tableau : l'artiste et le poète et la femme et l'amour, chacun mêlé à l'autre sans nulle clôture de sexe ou de fonction, féminin masculin, femme-plante homme-bambou, femme-bambou hors doudou, homme-plante sans collier-chou³⁰.

Daniel Maximin signale de la sorte qu'à l'image du *Cahier*, *La Jungla* rompt également avec les regards « exotico-doudouistes », soulignant aussi la tonalité particulière de l'œuvre, fruit d'un certain regard quand « de minuit à cinq heures, ses heures favorites de création, la nuit noire assourdit la concurrence des couleurs du jardin »³¹. Les personnages seraient effectivement ces « hommes et femmes-plantes » dotés de seins et de fesses devenus fruits prêts à être cueillis par les ciseaux de la vie ou de la mort qui les menace. Ces hommes et femmes-fruits auraient renoué de la sorte avec les dieux synchrétiques de l'Afrique perdue si l'on considère les masques africains qui figurent dans l'œuvre. Par le regard fait œuvre, le peintre lecteur du *Cahier* de Césaire est restitué à sa nature caribéenne dont il est un homme fruit : l'homme-canne des cannaies du travail servile de naguère, certes, mais tout autant et plus encore, cet homme synchrétique qui trace les ponts et les passerelles entre l'Afrique perdue et la Caraïbe aux dieux synchrétiques, celle d'Eleggua, le dieu des rencontres et des carrefours, des bifurcations du regard et des regards à l'œuvre dans *La Jungla*. Or, de quelle jungle s'agit-il ? Comment le peintre serait-il passé de la jungle à *La Jungla*, le tableau monumental exposé en 1944 à New York chez Pierre Matisse puis acheté l'année suivante par le MOMA ? Daniel Maximin fait justement remarquer³² que si l'on soustrait les cannes qui composent l'arrière-plan du tableau, on ne découvre pas de jungle et d'ailleurs, il n'est point de jungle dans le paysage caribéen. La jungle à l'œuvre serait en fait le regard que porte Wilfredo Lam sur la jungle brutale de l'histoire, celle qu'il a quittée, l'histoire brisée et martyrisée du tableau de Picasso *Guernica*. *La Jungla*, l'œuvre, incarnerait cette réponse pacifique et sensuelle à la jungle de l'histoire d'Europe, le regard transfiguré par la forêt d'Absalon et celui porté sur le cahier de Césaire, le paysage caribéen redécouvert. Ce sont finalement les personnages

²⁹ D. Maximin, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 31.

qui sont le tableau, le regard qui fait œuvre inscrit sur les quatre bandes de papier ces personnages hybrides, « fusions d'amour implantées »³³ comme les appelle Daniel Maximin, ces « personnages fruits » encore menacés par les ciseaux de l'histoire mortifère, issus des regards croisés de Césaire et de Lam, du stylo et du pinceau de deux artistes « Rabordaille » créateurs de visions à double résonance. Le nom du « rabordaille », le tambour à deux peaux, fut d'ailleurs choisi par Césaire pour le titre de l'un des poèmes et œuvres d'*Annonciation*, la série de neuf eaux-fortes que Lam, à demi paralysé, achève en 1982 avant de s'éteindre à Paris et pour lesquelles, dans un souhait d'ultime connivence, il avait demandé à Césaire de les mettre en mots et de leur choisir des titres. Ces poèmes écrits par Césaire, dont le stylo prend le relais du stylet de Lam, conclurent le recueil *Moi laminaire*. Or, la perspective s'est inversée car là ce n'est plus Lam qui peint à partir du regard qu'il pose sur les mots, mais le poète qui met en mots le regard qu'il porte sur l'œuvre plastique, tandis que les personnages de Lam ont perdu les formes et les couleurs, la chair et les rondeurs des fruits de *La Jungla*. En effet, leurs formes se sont aiguisées tandis que les couleurs laissent saillir les os et le squelette³⁴ :

rien qu'une aube d'os purs
des os qui explosent grand champ
[...]
des os qui crient qui hurlent³⁵

Ainsi les mots livrent-ils le regard de Césaire dans « Genèse pour Wifredo ». Tandis que les couleurs se fondent dans l'ocre, les formes deviennent pointues comme des armes et renouent de la sorte avec les éléments inquiétants et brisés du tableau de Picasso *Guernica*, tout précisément d'ailleurs dans l'eau-forte et le poème nommés par Césaire « Wifredo Lam... » :

mains implorantes
mains d'orantes
le visage de l'horrible ne peut être mieux indiqué
que par ces mains offusquantes

liseur d'entrailles et de destin violets
récitant de macumbas
mon frère
que cherches-tu à travers ces forêts
de cornes de sabots d'ailes de chevaux

³³ D. Maximin évoque à ce propos (*ibid.*, p. 18) des « tracés de squelettes ».

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 68.

toutes choses aiguës³⁶

Le regard de Césaire met en mots le vertige de Lam, exhume de la langue des mots rares pour désigner les animaux étranges des eaux-fortes comme « l'hippotrague »³⁷ du poème « Conversation avec Mantonica Wilson », un mot hybride choisi pour représenter l'hybridité des animaux anthropomorphes ou des personnages zoomorphes de Lam, peintre des passages et de la transgression, « insolite bâtisseur » de résistances à l'aridité des temps :

si l'eau s'épaissit en latex vénéneux
préserve la parole
rends fragile l'apparence
capte aux décors le secret des racines
la résistance ressuscite
autour de quelques fantômes plus vrais que leur allure
insolites bâtisseurs³⁸

La série d'eaux-fortes illustrées de poèmes se clôt sur « nouvelle bonté » qui s'ouvre par ce vers : « il n'est pas question de livrer le monde aux assassins d'aube », et se referme sur ce qui, en fait, semble constituer une « ouverture » : « une nouvelle bonté ne cesse de croître à l'horizon »³⁹. Ce dernier vers relancerait de la sorte le regard à présent tendu vers un horizon à peupler de signes pour faire œuvre et envisager une destinée pour l'homme caribéen sachant que, comme le fait remarquer Daniel Maximin, dans les dernières pages du *Cahier*, Aimé Césaire avait lancé :

Il y a encore une mer à traverser
oh encore une mer à traverser
pour que j'invente mes poumons⁴⁰

Or, quel est donc cet autre regard, nouveau et créateur, que ces « insolites bâtisseurs » de destinées caribéennes auraient donc encore à faire surgir du questionnement de l'horizon ?

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 64. Selon René Hénane (*Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Editions Jean-Michel Place, p. 67), l'hippotrague est une sorte d'antilope géante d'aspect chevalin vivant dans les savanes d'Afrique. Mantonica Wilson était la marraine de Lam, elle l'initia à la religion synchrétique afro-cubaine et à ses « Orichas ».

³⁸ D. Maximin, *op. cit.*, p. 81.

³⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁰ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 63. Ces vers sont compris par D. Maximin comme prémonitoires car appelant Lam, que Césaire ne connaît pas encore, à prolonger le *Cahier* par *La Jungla*.

Pour Édouard Glissant, Lam distribue en « mouvements » « les formes obtenues à partir de [...] rencontres » qui « s'élancent dans toutes les directions et se réalisent dans l'inattendu de l'énorme Relation mondiale »⁴¹, à savoir que selon lui, se déploie chez le peintre cubain une vision du monde « archipélique » à l'image, précisément, des rencontres d'identités inédites qui se jouent dans l'archipel caribéen.

L'archipel des Désirades : visions d'îles en Relation

« Chaque île en appelle une autre pour offrir un lendemain à sa fin »⁴²... Pour Daniel Maximin, l'île cesse d'être claustrale et s'ouvre à l'île d'à côté précisément par le regard qui la devine à la lisière de la mer et de l'horizon. Or, pour le poète guadeloupéen, l'île d'à côté s'appelle la Désirade, où il avouerait⁴³ toutefois n'avoir jamais posé les pieds... La Désirade, la « deseada » des découvreurs de l'Amérique, l'île désirée et inventée à la lisière de l'horizon pour en susciter une autre hors champ recrée sans cesse par le regard qui ferait œuvre en scrutant la mer. *L'Invention des Désirades*⁴⁴ devient de la sorte cette œuvre en archipel où les îles entrent en « relation »⁴⁵, se « créolisent », pour reprendre le concept d'Édouard Glissant, dans la rencontre d'identités diverses et plurielles : « Quatre continents pour recréer une désirade »⁴⁶ pour Maximin, et tisser, pour Glissant, l'identité rhizome, celle du caribéen aux racines multiples qui surgissent au hasard sur les îles de son archipel. Le regard suscite d'ailleurs plusieurs images symboles pour représenter ce concept d'identité plurielle : le rhizome pour Édouard Glissant, l'arbre banian pour René Depestre, dont les racines surgissent pour replonger et resurgir, ou encore le nid du colibri pour Daniel Maximin, « cimenté avec des riens »⁴⁷ comme la « destinée » qu'entendait bâtir Césaire pour la Caraïbe dans le poème « Maillon de la cadène »⁴⁸. Le regard en archipel révèle une vision d'îles en relation car forgées et liées entre elles dans la rencontre d'hommes issus de plusieurs

⁴¹ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin : Poétique V*, Paris, Gallimard (Poétique), 2005, p. 190.

⁴² Vers (inédit?) de Daniel Maximin reçu dans un message en août 2011.

⁴³ Dans l'enregistrement (non dans le texte imprimé) de « La Poésie pour quoi faire » (séminaire de Jean-Michel Maulpoix du 13 mai) diffusé sur France Culture le 3 juin 2009.

⁴⁴ D. Maximin, *L'Invention des Désirades*, Paris, Présence africaine, 2000. Édition revue et augmentée : Paris, Le Seuil, 2009.

⁴⁵ Nous nous permettrons cette analyse malgré les divergences qui existent à propos de ces concepts de Relation et de Créolité entre Glissant et Maximin. Nous nous situerons au-delà sachant que, depuis quelques temps, Maximin les évoque dans des analyses voisines de celles-ci.

⁴⁶ Ce vers est extrait de la dédicace à son recueil que le poète a eu la gentillesse de m'écrire en janvier 2002.

⁴⁷ D. Maximin, *Les Fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 21.

⁴⁸ A. Césaire, *Moi, laminaire*, op. cit., p. 121.

continents pour lesquels l'artiste invente, à partir du regard qu'il porte sur ses îles, des œuvres hybrides à même de représenter ce laboratoire du Tout-monde qu'incarnerait l'archipel caribéen. Dans *Le Siècle des Lumières*, le romancier cubain Alejo Carpentier évoqua d'ailleurs le premier cette « Méditerranée caraïbe »⁴⁹ nouée dans la symbiose des archipels grecs et du baroque de l'archipel caribéen, « la rencontre transcendantale de l'olive et du maïs »⁵⁰. C'est dans ce sens que la vision archipélique construite par les assemblages inattendus des artistes caribéens, mue pour Glissant la Caraïbe en laboratoire du Tout-monde de demain, dans une mondialité diverse et fertile qui deviendrait une réponse et une alternative à une mondialisation nivelante et souvent spoliatrice. Dans *Les Grands Chaos*, Édouard Glissant transcrit dans le poème le regard qu'il porte sur les « sans-abri » de Paris, ces exclus du monde mondialisé, ceux qui « comprennent d'instinct le chaos-monde »⁵¹, ceux aussi avec lesquels le peintre martiniquais Ernest Breleur a dialogué avant de les muer en « portraits sans visages ». Les *Portraits sans visages*⁵² donnent à contempler une série de triptyques portant chacun le prénom d'un « exclu » et composé du texte du dialogue du peintre avec lui, d'une photographie de lui puis d'une œuvre, fruit du regard intériorisé, réalisée à partir de fragments de radiographies médicales d'anonymes de partout. Le regard du « peintre à l'œuvre » restituerait de la sorte aux exclus du chaos-monde la parole du Tout-monde dont ils deviennent l'allégorie, ces visions de l'archipel du Tout-monde « en Relation » faites œuvres et tracées par le regard au-delà du regard.

⁴⁹ Alejo Carpentier, *Le Siècle des Lumières*, trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard-Folio, 1977 (1^e éd. 1962), p. 247.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁵¹ Édouard Glissant, *Les Grands Chaos*, dans *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 129.

⁵² Il est possible de consulter « Michel », l'un de ces *Portraits sans visages*, dans le fichier de l'exposition de mai 2010 à la galerie Les filles du calvaire : www.fillesdualcaire.com.

Renverser ses yeux : Giuseppe Penone et l'écriture silencieuse

Brigitte POITRENAUD-LAMESI
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

Giuseppe Penone¹ est un artiste « povériste », du moins l'était-il dans les années 70 lorsqu'il rejoignit le mouvement de l'Arte Povera. Depuis, les Povéristes² ont suivi des itinéraires intellectuels et artistiques différents, parfois divergents, mais ils n'ont jamais renié l'expérience povériste. L'Arte Povera est un mouvement artistique qui s'est affirmé comme un modèle de contre-culture en réaction à la société née du « miracle économique » italien de l'après-guerre : il fait de l'œuvre d'art un mode de lecture et d'écriture actives du monde. Le projet initial des povéristes s'accompagnait d'ailleurs d'un programme d'action : Arte Povera + Azioni Povere (Actions Pauvres). Germano Celant³, historien de l'Arte Povera, évoque « un moment de grande fraîcheur qui tend vers la *decultura*⁴, vers la régression de l'image au stade pré-iconographique, un hymne à l'élément banal et primaire »⁵ ; il s'agit selon lui d'un effort qui tend à « traduire une idée en matière »⁶. En ce sens, ajoute-t-il, c'est une manière de « sentir de type médiéval qui resurgit⁷ ». Penone, l'un des représentants les plus originaux de ce courant, pose son regard sur l'œil lui-même : il nomme cette expérience « renverser ses yeux ». Penone travaille avec des arbres, des troncs évidés, des moulages de branches qu'il appelle « écritures silencieuses ». La

¹ Artiste et sculpteur italien, G. Penone est né à Garessio (Piémont, Italie) en 1947. Les éditions de l'Ensa ont publié une anthologie de ses écrits : G. Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2004. En 2004, il a exposé au Drawing Center à New York, au Centre Pompidou à Paris et à la fondation La Caixa à Barcelone.

² Les principaux représentants de l'Arte Povera sont Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto et Gilberto Zorio.

³ G. Celant est un critique d'art italien, spécialiste de l'Arte Povera. Il a été, en 1997, le directeur de la Biennale de Venise. Il est actuellement directeur artistique de la fondation Prada à Milan.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ G. Celant, « Arte Povera », dans *Arte Povera in collezione* (Mostra Castello Rivoli Museo d'Arte contemporanea, 6 décembre 2000 - 25 mars 2001), Milano, Edizioni Carta, 2000, p. 18. C'est nous qui traduisons.

⁶ *Ibid.*, p.19.

⁷ *Ibid.*

démarche est singulière. Nous proposons de l'explorer, d'interroger ce « regard à l'œuvre » qui bouleverse le rapport de l'image à l'écriture et tente de donner corps à l'invisible. Voilà pourquoi dans le préambule qui suit, nous tenterons de présenter, de manière synthétique, ce courant esthétique insolite et pourtant caractéristique d'une identité artistique italienne, en nous efforçant de cerner la personnalité de Penone, à la fois sculpteur et « démiurge ». Il s'agira ensuite de rendre compte de la démarche même de Penone, d'analyser et de préciser ce qu'il entend par l'expression « renverser ses yeux », en nous arrêtant sur des œuvres significatives. Enfin, nous partirons en quête du processus créatif intitulé « écriture silencieuse », que l'on pourrait définir comme une forme inédite « d'action artistique ». La singularité de son travail repose en effet sur le lien qui unit création et action, alliance au sein de laquelle le regard joue un rôle décisif.

L'Arte Povera et Giuseppe Penone

Le mouvement de l'Arte Povera naît en réaction au nouveau modèle de société productiviste et consumériste qui s'est imposé en Italie avec le « boom économique », lequel implique de nouveaux modes de production et de consommation qui s'organisent sur le modèle nord-américain. Il s'agit donc d'un courant très daté – les décennies 60 et 70 –, très localisé – l'activité artistique se concentre quasi exclusivement à Turin – et très contextualisé – au lendemain d'une décennie de reconstruction de l'Italie qui fait suite à plusieurs années de guerre mondiale et à vingt ans de fascisme. En outre, le mouvement est clairement politique et revendiqué comme tel. Le choix du nom lui-même, « Arte Povera », c'est-à-dire « Art Pauvre », annonce un programme d'actions et un regard singulier porté sur le monde. La paternité de cette formule revient au critique d'art G. Celant, qui a théorisé les fondements du mouvement et qui fut le premier organisateur des expositions povéristes. Le terme est apparu dans le titre d'une exposition, « Arte Povera – Im Spazio », présentée à Gênes en 1967. « Art Pauvre » : cette dénomination est en soi surprenante, puisqu'elle suppose ce que l'on pourrait appeler « une revendication d'un genre mineur ». Giovanni Lista, dans son ouvrage *Arte Povera*⁸, qui retrace l'histoire du mouvement, cite un aphorisme de Plaute : « *nomem atque omen* », « le nom est déjà prémonition ». Il pointe ainsi le déterminisme de cette appellation.

L'expression et la démarche dérivent du théâtre expérimental, dit « théâtre pauvre », une théorie du spectacle développée et prônée par l'auteur polonais

⁸ G. Lista, *Arte Povera*, Milan, 5 Continents Editions, 2006.

Jerzy Grotowski⁹. L'artiste povériste se définit « pauvre » en réaction à l'abondance, à l'opulence de la société de consommation qui est exploitée voire exaltée par le Pop art par exemple. Il s'agit donc d'une vraie position idéologique. Les matériaux utilisés sont volontairement pauvres : ce ne sont pas des produits finis, au sens industriel du terme, mais plutôt des matériaux bruts : charbon, fer, acier, plomb, bois, verre, cuivre, sable ; ce sont aussi des matières organiques telles que des végétaux – arbres, plantes ou légumes – et même des animaux vivants ; il peut s'agir d'objets usuels – lampes, miroirs, fils électriques, chiffons –, des objets, par conséquent, plus élaborés mais qui n'ont pas de valeur marchande. Le terrain d'aventures ou la Caverne des Trésors des povéristes est la décharge urbaine, en particulier industrielle. Il serait même légitime de parler de champ d'expérimentation, comme le démontre le travail effectué par Giovanni Anselmo dans une œuvre devenue célèbre, paradoxalement intitulée *Sans titre*, surnommée *Struttura che mangia* (Structure qui mange), et qui explore la matière et ses contrastes : il s'agit d'une masse de granit rectangulaire, évoquant une pierre tombale, sur laquelle est accrochée une couronne de salade verte et fraîche, au pied de laquelle sont disposées quelques poignées de terre. L'artiste se propose de donner corps aux lois physiques originelles qui régissent notre univers : la gravité, la pesanteur, l'équilibre et le déséquilibre. Pour y parvenir, il travaille sur les oppositions de matières : dur/mou, solide/fragile, inanimé/vivant, lourd/léger. La complexité de la composante temporelle est actualisée par la présence du granit, élément minéral qui suggère l'éternité, et de la matière végétale, éphémère, qui rappelle la finitude. En somme, il s'agit d'une « vanité » contemporaine. Avec ce premier exemple, on comprend que ce courant, le deuxième courant majeur italien du XX^e siècle après le Futurisme, s'inscrit dans la démarche typique de l'art contemporain, à savoir celle de l'Art conceptuel.

L'art est appréhendé en fonction de sa capacité déconstructive, pour reprendre un terme qui caractérise un courant philosophique français (Deleuze, Derrida, Lyotard) et qui, dans une lignée nietzschéenne, réaffirme le discours de la critique de la raison. L'esthétique déconstructiviste privilégie la fonction transgressive de l'œuvre et emprunte délibérément la voie du « négatif », comme en témoigne le travail de Michelangelo Pistoletto dans la série intitulée *Oggetti in meno*¹⁰ (Objets en moins), qui fait appel à la notion de « soustraction »¹¹. L'œuvre d'art contemporaine dérange par sa laideur, sa force de provocation, sa capacité à surprendre voire à nuire. L'Arte Povera s'inscrit

⁹ J. Grotowski (1933-1999), théoricien du théâtre, auteur d'un essai intitulé *Vers un théâtre pauvre*, paru en 1968.

¹⁰ M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, dans *Catalogo della mostra Michelangelo Pistoletto*, Genova, Galleria La Bertesca, 1966.

¹¹ À propos des *Objets en moins*, M. Pistoletto évoque l'idée d'une soustraction. Il s'agit d'objets qui ne sont pas des constructions mais des libérations : des objets en moins. Cf. « *Oggetti in meno* », *op. cit.*

pleinement dans cette démarche mais affirme sa singularité, parfois de façon polémique, avec les représentants majeurs – nord-américains – de l'art contemporain. Il s'inscrit contre l'industrie culturelle exaltée par l'Op art et contre la société de consommation glorifiée par le Pop art. L'Arte Povera recouvre une conception ambivalente de l'art : à la fois tournée vers le passé lorsqu'il se met en quête des modèles archétypaux, et engagée vers le dépassement de la modernité dès lors qu'il choisit résolument de transgresser les codes et les références classiques. Intimement lié à l'idéologie contestataire des décennies 60 et 70, il s'affirme davantage comme une attitude que comme un mouvement artistique. Revendiquant une totale liberté, il préfère valoriser le geste artistique plutôt que l'objet fini. Voilà pourquoi il privilégie l'installation, le happening et parfois l'œuvre éphémère. L'œuvre pauvre se présente comme une énigme visuelle qui invite le spectateur à chercher et à découvrir un sens caché, à travers une expérience sensible. Dans une acception plus large, l'Arte Povera peut aussi être considéré comme la version italienne d'une forme d'expression internationale qui comprend le Land Art, l'Anti-Form, le Minimal Art ou l'Art conceptuel.

Penone ne fait pas partie des membres fondateurs. Il rejoint le groupe des povéristes à la demande de Gilberto Zorio, un groupe alors composé de Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto et Giovanni Anselmo et au sujet duquel il déclare : « ils ne travaillaient pas sur l'art et la structure mais sur la vie, ils ont représenté pour moi une forte stimulation »¹². Sa démarche est d'autant plus originale que, parmi les Povéristes, c'est celui qui travaille au plus près de la nature et qui s'inspire directement du travail du paysan ou de l'artisan, comme en témoigne ce commentaire :

Pour moi, *a priori*, la question de l'art ne se pose pas, se pose seulement celle d'adhérer à la réalité. Mon grand-père, par exemple, faisait de splendides œuvres d'art. En voici quelques unes : route de 500 mètres creusée dans la roche [...], enlèvement et enfouissement de grandes pierres pour transformer un terrain en pré ; greffes d'environ 1500 arbres [...], moisson annuelle de 16000 mètres carrés de terrain¹³.

De cette initiation familiale il garde, entre autres, une véritable fascination pour la figure de l'arbre, comme le montre le corpus très riche des œuvres

¹² M. Bandini, 1972 *Arte Povera a Torino*, Torino, Umberto Allemandi, 2002, p. 67. C'est nous qui traduisons. L'ouvrage de Mirella Bandini rassemble une série d'entretiens qu'elle a menés avec les principaux représentants du groupe, ainsi que des notes de travail des artistes.

¹³ *Ibid.*, p. 66. C'est nous qui traduisons.

consacrées aux arbres ou qui prennent l'arbre comme support¹⁴. À partir de 1969, il n'aura de cesse d'éventrer, d'ouvrir, de dénuder l'arbre pour en dévoiler le cœur, pour restaurer la part vivante et fragile de la masse inerte, comme ce sera le cas avec le *Cèdre de Versailles*, un arbre gigantesque déraciné par la tempête de 1999, racheté et même « rédimé » par l'artiste et son travail. À la suite de ce que l'on a appelé « la tempête du siècle »¹⁵, Penone s'est employé à élaborer un processus de « fossilisation active ». Pour ce faire, il a recours au bronze pour pétrifier volontairement les végétaux endommagés par la catastrophe climatique et leur assurer une sorte d'éternité, tout en rappelant que le bronze est un matériau issu du vivant et qui a des racines dans la culture animiste. Ainsi Penone s'inscrit-il à la fois dans une conception idéologique et politique du travail de l'artiste, telle qu'elle est mise en évidence par l'analyse de l'historien de l'art Stefano Chiodi, mais aussi dans une démarche poético-nostalgique telle qu'elle est définie par Germano Celant, à savoir la recherche du geste ancien, la redécouverte des archaïsmes fondateurs, le retour à l'essentiel ; en ce sens, les Povéristes sont souvent présentés comme des anti-Futuristes. Penone ne cessera jamais son travail sur et dans l'arbre, figure emblématique de l'énergie vitale, métaphore de l'écoulement du temps, allégorie de la création du monde et du renouvellement des générations.



***Tra scorza e scorza*¹⁶ – Giardino delle Strutture Fluide – Venaria Reale. Borgo Antico. Torino.
Photographie B. Poitrenaud-Lamesi.**

¹⁴ La série intitulée *Gli alberi* (Les Arbres) commence en 1969. Il s'agit d'un ensemble présenté dans un cadre que Penone nomme *Ripetere il bosco* (Répéter la forêt). La série *Les Arbres de cristal* (1995-1996) allie la thématique de l'arbre et celle de la lumière. Suivent en 2000 *Respirare l'ombra* (Respirer l'ombre) et *Pelle di foglie* (Peau de feuilles).

¹⁵ En 1999, la France a été dévastée par une violente tempête. Les arbres très anciens du célèbre jardin à la française, dessiné par Le Nôtre aux Tuileries, ont été gravement meurtris. Les arbres de bronze de Giuseppe Penone ne pourriront pas, ils sont préservés.

¹⁶ *Tra scorza e scorza* (Entre écorce et écorce) : la sculpture est constituée d'un arbre de bronze éventré, au milieu duquel pousse un arbre vivant.

Selon G. Lista, Penone se distingue par une tentative de « réappropriation identitaire d'un passé capable de spécifier l'altérité de l'art italien et européen face à l'hégémonie américaine », ce qui le conduit à effectuer « un travail sur les mythes de la culture classique, méditerranéenne et gréco-latine »¹⁷. Il s'agit moins d'une « simplification des formes (Art minimaliste) » que d'une « redécouverte de la beauté poétique comme forme de connaissance [...] ». L'artiste poveriste vise le retour aux sources de l'imagination esthétique »¹⁸. Ainsi, ajoute-t-il, « les œuvres de Penone donnent-elles parfois lieu à quelque chose qui fait penser à la réverbération d'une image mentale »¹⁹. Entre 2003 et 2007, dans le *Giardino delle Strutture Fluide* (le Jardin des Structures Fluides), à la Venaria Reale, Penone réalise une série de sculptures gigantesques, à ciel ouvert, en utilisant les matériaux qui sont devenus, au fil du temps, ses supports de prédilection : eau, terre, pierre et bronze, qu'il mêle aux matériaux « vivants », les végétaux, et tout particulièrement les arbres. La thématique explorée est celle de la communion, quasiment de type mystique, qui s'effectue entre le minéral et le végétal, lequel est envisagé pour son appartenance à la famille du vivant. Le procédé est celui du mimétisme radical, qui met en évidence le lien qui unit les deux règnes et qui justifie le titre choisi pour cet ensemble : *Structures Fluides*. L'univers mental de Penone est justement fluide dans la mesure où il réserve des « passages », des voies, de possibles écoulements entre matière inerte et matière vivante. Le travail de Penone actualise les découvertes scientifiques récentes qui effacent la frontière entre inanimé et vivant, comme l'explique Albert Jacquard²⁰.

¹⁷ G. Lista, *Arte Povera*, Milan, 5 Continents Editions, 2006, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Le célèbre généticien explique que la découverte de l'ADN a fait disparaître la frontière entre vivant et inanimé : cf. A. Jacquard, « Définir l'homme », dans Cl. Olivenstein (dir.), *Toxicomanie et devenir de l'humanité*, Paris, Odile Jacob, 2001.



*Idee di pietra*²¹ – Giardino delle Strutture Fluide – Venaria Reale. Borgo Antico. Torino.
Photographie B. Poitrenaud-Lamesi.

Renverser ses yeux

Dans l'entretien déjà cité accordé à M. Bandini, historienne de l'art contemporain, Giuseppe Penone précise ce qu'il entend par l'expression « renverser ses yeux » : il s'agit de regarder le monde à travers des « lentilles de contact réfléchissantes » qui sont « un renversement réel de l'œil [...] ». Les lentilles de contact posées sur l'œil reflètent les images que l'œil est en mesure de percevoir ; de cette façon l'élément réceptif devient aussi élément de projection »²². L'œil n'est plus considéré seulement comme un organe de la vue, mais aussi comme une « surface de contact », au même titre que la peau qui sépare le corps du monde qui l'entoure. En outre, en se couvrant les yeux, l'artiste évoque la condition de l'ermite confronté à sa seule intériorité. La lumière externe ne pénètre pas dans l'œil de l'artiste mais, grâce aux lentilles réfléchissantes, elle produit des images qui sont émises par l'artiste. Ainsi Penone se fait-il le support vivant d'une métaphore de la création artistique. Grâce à cet artifice, le regard, aveugle et fixe, semble animé par un feu intérieur – le reflet de la lumière externe – qui suggère la figure du sorcier et même celle du chaman, capable de communiquer avec les puissances de la nature. En s'approchant, le spectateur peut logiquement apercevoir sa propre image dans les yeux/lentilles de Penone ; c'est-à-dire qu'il peut « se voir avec les yeux d'un autre », ce qui constitue une expérience inédite mais fidèle au principe de l'Art

²¹ *Idee di pietra* (Idées de pierre) : la sculpture est composée d'un arbre de bronze qui supporte une masse de pierre arrondie. L'œuvre rappelle un épisode du roman de J. Steinbeck, *Au Dieu inconnu*, paru en 1933 et dans lequel un personnage « communique » avec un arbre.

²² M. Bandini, *op. cit.*, p. 71. C'est nous qui traduisons.

conceptuel : donner corps au processus mental. Il s'agit donc d'une cécité volontaire qui contraint l'artiste à un retour sur soi, à une contemplation du moi intérieur, du moi viscéral. En cela, il rejoint la démarche intellectuelle de J. Grotowski qui soutenait que l'acteur devait apprendre à se « disséquer » lui-même, à utiliser son rôle comme « le bistouri » du chirurgien²³. Il s'agit d'une sorte de pulsion scopique, qui consiste à tenter de « regarder dedans », de regarder ce qui est d'ordinaire caché ou invisible.



G. Penone, *Rovesciare i propri occhi*.
Photographie Paolo Mussat Sartor, 1970. Droits réservés.

Par la suite, Penone imaginera de donner forme à cet intérieur invisible qui nous constitue : en témoigne la tentative de représentation macroscopique du cerveau humain qu'il intitule *Cervello di pietre* (Cerveau de pierres). Une tentative commentée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Être crâne*²⁴, où il analyse ce que l'on pourrait désigner comme l'actualisation d'un fantasme : « si le crâne est une boîte, ce sera comme ouvrir la boîte de Pandore [...]. Ouvrir cette boîte signifie prendre le risque de tomber dedans, de perdre la tête, d'être – comme dévorés de l'intérieur »²⁵.

²³ Cf. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.

²⁴ G. Didi-Hubermann, *Su Penone*, Electa, Milano, 2008.

²⁵ *Ibid.*, p. 10 : « ma se il cranio è una scatola, sarà come il vaso di Pandora [...]. Aprire questa scatola significa assumersi il rischio di caderci dentro, di perderci la testa, di esserne – come dall'interno – divorati ». Nous traduisons.



Cervello di pietre. Giardino delle Strutture Fluide. Venaria Reale. Torino.
 Photographie B. Poitrenaud-Lamesi.

Ce sont d'abord des « impressions » que Penone reconnaît comme des images « premières » : effets, traces, empreintes, pression du doigt ou du souffle sur l'air – auxquels il donne une forme plastique dans les séries consacrées aux souffles, aux empreintes, aux moulages. Il s'agit d'une forme de lecture originale, originelle et active du réel, typique de la démarche des povéristes, préoccupés par un retour à l'essentiel, à la modestie, à l'humilité – une exigence concrétisée par le choix de matériaux et de techniques pauvres. C'est une démarche qu'il nomme « écriture silencieuse ».

Écriture silencieuse

On peut légitimement s'interroger sur cette expression « écriture silencieuse » qui peut sembler abusive parce qu'elle est pléonastique. Toute écriture n'est-elle pas silencieuse ? Ce que Penone entend par « écriture silencieuse » est une écriture par l'image, par l'objet, par la matière et les énergies qui la composent, par les fluides qui relient les éléments primordiaux entre eux, y compris ceux qui constituent le corps humain, par le geste artistique. Il s'agit d'une forme d'écriture du monde qui n'est pas textuelle mais visuelle et tactile, d'un processus mental par lequel l'artiste agit sur le monde et reçoit sur son corps et son esprit l'action du monde. Ainsi explore-t-il les effets de l'action humaine – la plus minime, la plus essentielle – sur le réel, avec par exemple la série intitulée *Souffles* qui appartient à un travail plus vaste qu'il nomme *Respirer l'ombre*. Il part du principe que la première des actions humaines, et plus largement des êtres vivants, qui modifie le réel, c'est le souffle, le produit de l'expiration : une forme invisible et presque immatérielle à laquelle il donne corps. Le moulage en terre du souffle humain dévoile ainsi

pour la première fois au monde « la forme du souffle », telle qu'il la matérialise selon son interprétation personnelle. En retour – rappelons que le geste artistique chez Penone est toujours « à double sens » –, l'homme incorpore l'air du monde, intériorise l'altérité qu'il fait sienne et qui finit par le constituer :

Il existe deux choses qui déterminent formellement le monde :
la première est le contenu, la seconde est le contenant (*il contenitore*, le réceptacle). Ces deux formes sont primaires par nécessité, fonction et réalité. L'élément homme est contenu dans l'air, dans l'eau, dans la terre ; l'air, à son tour, est contenu dans l'homme²⁶.

L'expérience est donc réversible. Voilà pourquoi Penone est fasciné, obsédé par la peau, celle des hommes et celle des choses, par la surface de contact, c'est-à-dire le mode d'appréhension sensible du réel. Avec la série intitulée *Pelle di foglie* (Peau de feuilles) et *Sculture di linfa*²⁷ (Sculptures de sève), il nous invite à explorer la surface pour accéder à la profondeur, une approche qu'il commente comme suit :

Spazi coperti dalle mani,
spazi svuotati dalle mani.
Lo spazio della scultura
riempito di linfa.
Il flusso della mano che scorre
sulla corteccia degli alberi,
che rivela la forma del legno
e le vene del marmo²⁸.

La peau, envisagée comme l'élément essentiel de séparation et de perception, devient la figure obsédante de l'artiste, un élément qu'il décline dans la série *Peau de graphite* par exemple, et dont il fournit lui-même le cadre théorique : « les bouts des doigts que l'on presse contre le verre ou le miroir [...] sont des éléments de séparation entre réalité et reflet de la réalité et donc de l'image »²⁹ ; « l'élément peau, en plus de laisser des images, reçoit des éléments qu'elle a touchés d'autres empreintes de poussière : le principe s'inverse et les

²⁶ M. Bandini, *op. cit.*, p. 71. C'est nous qui traduisons.

²⁷ *Sculture di linfa*, installation pour le Pavillon italien de la Biennale de Venise de 2007, composée de sculptures géantes de bois et de marbre.

²⁸ I. Gianelli (dir.), *Giuseppe Penone. Sculture di linfa. La Biennale di Venezia. 52^a Esposizione internazionale d'arte. Padiglione italiano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 12 : « espace couvert par les mains, espaces vidés par les mains. L'espace de la sculpture remplie de sève. Le flux de la main qui court sur l'écorce des arbres, qui révèle la forme du bois et les veines du marbre ».

²⁹ M. Bandini, *op. cit.*, p. 70. C'est nous qui traduisons.

doigts, en touchant d'autres choses, y déposent l'image, chargée et épaissie par des éléments divers »³⁰.

Le rapport au monde de Penone est particulièrement délicat et intime. La présence humaine est évanescence et se révèle au moyen de la trace, de l'empreinte, du calque. Ses supports sont les matériaux simples et bruts ; son point de vue se réclame de la limite, des confins, du plein et du creux, du positif et du négatif. Le regard pointe tout à la fois le caractère essentiel et modeste de l'action artistique. Se dessine dans le projet penonien une véritable poétique du réel ; à la manière plurielle de l'archéologue, du vaticinateur et du conteur, il retrace l'histoire du vivant et prolonge le réel : « Dans un certain sens, avec ce travail [le travail photographique sur l'image de la peau *Dérouler la peau*], j'augmente la possibilité de laisser une image de ma peau et donc, par l'absurde, j'augmente ma possibilité de vie et de mouvement »³¹.

La démarche de Penone est un objet d'étude bizarre. Tout à la fois une « écoute » insolite du monde physique, visant à en restituer la présence fragmentaire, et une invitation à une forme d'empathie sensorielle et même sensuelle pour les champs de l'invisible et de l'insignifiance. Mais aussi une sorte d'exploration violente du monde et de soi : renverser ses yeux, dérouler sa peau, mettre à nu son cerveau, travailler sur les arbres (en leur plantant des clous dans la chair, en les évidant) : autant de tentatives de mise en scène de la curiosité humaine, de l'obsession de voir et de savoir, de facture clairement « léonardienne ».

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 69.

« Avignon 2005 » : théâtre = texte ± image ? Ou l'équation d'un sentiment de « crise du théâtre » dans le Festival contemporain

Caroline SAUGIER
Université de Caen Basse-Normandie
Université Bordeaux Montaigne
LASLAR

Dans le présent texte, dont le titre expose le champ disciplinaire – le théâtre –, l'objet – le texte et l'image dans la représentation théâtrale – et le cadre d'étude – le Festival d'Avignon 2005 –, notre propos ne s'attachera pas à une œuvre particulière, un type spécifique de regard ou de lecture lié à un dispositif ou une structure spectaculaire, ni à un sujet donné de représentation, mais il embrassera un ensemble de regards portés et de lectures opérées sur le texte et l'image (ou *les images*) dans le théâtre contemporain, durant et à partir de ce qui a été nommé la « querelle »¹ d'Avignon 2005.

L'édition 2005 du Festival d'Avignon a vu se développer non pas seulement *une* polémique, mais un *ensemble* de polémiques, dont l'une, assez centrale, portait sur une question esthétique qui va ici nous intéresser et qui avait occupé, durant le Festival 2005, une grande partie de l'espace discursif : l'opposition entre « théâtre de texte » et « théâtre d'image(s) » – deux appellations largement reproduites et entérinées depuis juillet 2005, qui ont orienté le débat esthétique, mais en ont aussi limité la portée et éclipsé certaines problématiques sous-jacentes. Nous présenterons cet « Avignon 2005 » de

¹ Que le terme ait été mis entre guillemets ou non, utilisé de manière réflexive et critique ou non, en première ou seconde main, et validé ou invalidé, il a été abondamment employé, durant et après le Festival d'Avignon 2005, pour désigner ce qui a aussi été nommé « polémique », « controverse » ou « bataille ». Cet usage était d'ailleurs largement indépendant des positionnements individuels ou collectifs sur les questions alors en débat (notamment les places et fonctions respectives du texte et de l'image dans le théâtre contemporain). On citera parmi les utilisateurs de ce qualificatif aussi bien des journalistes (de quotidiens régionaux et nationaux, d'hebdomadaires, de chaînes de radio et télévision publiques assez divers), que des artistes et professionnels de la culture (dont les co-directeurs du Festival d'Avignon), mais aussi plusieurs contributeurs du *Cas Avignon 2005*, et des auteurs tels que Régis Debray, Carole Talon-Hugon, Florence Dupont, Antoine de Baecque ou Emmanuelle Loyer. C'est donc à ce titre que nous l'utilisons ici, avec les guillemets qui s'imposent, puisqu'il ne s'agit pas pour nous de nous approprier ou non, ni de valider ou non, une certaine qualification de cet Avignon 2005, mais de l'employer comme une désignation possible et répandue.

manière très synthétique, en commençant par reprendre l'introduction d'un article de Joëlle Kwaschin intitulé « Festival d'Avignon 2005, entre les images et les mots » paru en octobre 2005 dans *La Revue nouvelle* :

Cette année, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, les deux directeurs, avaient choisi d'associer le chorégraphe, metteur en scène et plasticien flamand Jan Fabre. Ses coups de cœur artistiques ont largement inspiré la programmation du In, dédiée aux « poètes de la scène », qui a privilégié le croisement des formes, vidéo, danse, théâtre, performance, arts plastiques. En dépit d'un taux de fréquentation très satisfaisant, la polémique et la contestation ont fait rage dans la presse et le public².

Pour développer ce dernier point, voyons succinctement quelles formes ont prises cette « polémique » et cette « contestation » de juillet 2005 : tout d'abord, force déception, incompréhension, désarroi, irritation, colère et agressivité, selon diverses modalités, dans une fraction du public et de la presse (qui en a même fait appel au ministre de la Culture pour rappeler à l'ordre les co-directeurs), pour partie dès l'annonce du programme du Festival, avant même qu'aucun spectacle n'ait été montré ; puis, en léger différé, des réactions proches mais souvent plus modérées venant de professionnels du théâtre et de la culture ; enfin, pendant et surtout après juillet 2005, des analyses diverses – voire opposées – et des prolongements de la (des) polémique(s) par des intellectuels ou chercheurs, parmi lesquels on citera Régis Debray, Georges Banu et Bruno Tackels, ou Carole Talon-Hugon, auteurs ou directeurs de trois publications³ dédiées au « cas Avignon 2005 » – pour reprendre le titre de l'un d'entre eux.

La réflexion que nous allons mener ne portera pas sur tel spectacle ou tel artiste programmé au Festival d'Avignon 2005, mais s'appuiera de manière plus large sur l'ensemble des spectacles et « propositions artistiques » qui ont été donnés dans ce cadre et ont suscité maints discours. Ces discours sont de multiples locuteurs, natures et supports : ils ont été délivrés par des journalistes, des intellectuels, des artistes, des spectateurs, la direction du Festival d'Avignon et ses organes de communication ou ses tutelles ; ce sont aussi bien des déclarations, des discours d'intention ou de communication que des entretiens, témoignages, commentaires, analyses, critiques ou productions

² J. Kwaschin, « Festival d'Avignon 2005, entre les images et les mots », *La Revue nouvelle*, n°10, octobre 2005, p. 76.

³ R. Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, novembre 2005 ; G. Banu et Br. Tackels (dir.), *Le Cas Avignon 2005 – Regards Critiques*, Montpellier, L'Entretemps, 2005 ; C. Talon-Hugon, *Avignon 2005 : le conflit des héritages*, hors série n°16, *Du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2006.

théoriques ; enfin, ces discours ont été, selon les cas, construits et/ou diffusés sous forme écrite, orale et/ou visuelle, via diverses manifestations et productions écrites du Festival, via la presse, l'édition, la radio, la télévision ou Internet.

Dans cette masse importante de discours, nous nous sommes attachée à la manière dont ont été vus et lus les textes et les images qui ont constitué les bases ou les matériaux des spectacles d'Avignon 2005, et aux conclusions qui ont été tirées de ces regards et ces lectures. Et par nos recherches d'archives sur les éditions 2000 à 2011 du Festival d'Avignon, nous sommes parvenue au constat que la polémique avignonnaise autour du théâtre de texte *vs* d'image(s) n'avait pas été confinée au seul cadre et événement festivaliers de juillet 2005, mais qu'elle avait été si ce n'est annoncée du moins alimentée et tissée en amont, pendant plusieurs années, au Festival d'Avignon et au-delà, mais aussi largement reprise et développée durant des années, sans parvenir à expiration⁴. En partant de ce constat, nous avons cherché à analyser ce qui avait donné – et donnait peut-être encore – de la consistance, de l'intérêt, de la longévité, de la passion aussi, à une polémique que de nombreux commentateurs avaient rapidement qualifiée de « vaine » ou de « stérile ». Et parmi les diverses réponses qui nous ont paru possibles et pertinentes, il en est une qui s'appuie sur une certaine représentation, que semblent se faire de nombreux auteurs des discours ici en question, non pas du théâtre, mais de *l'état* actuel du théâtre.

Nous proposons donc de regarder et de lire ces discours sur le texte et l'image au théâtre comme des produits secondaires d'une représentation largement partagée, par des professionnels du théâtre ou de la culture, des journalistes et des intellectuels (et dans une moindre mesure par des spectateurs/amateurs) : la représentation d'un art théâtral en *crise*. Que cette figuration coïncide ou non avec une réalité objectivable, là n'est pas notre question : nous ne nous situons que sur le plan des *représentations* individuelles et collectives. Pour mener cette réflexion, nous présenterons d'abord les interprétations en termes d'*oppositions* et de *crises* auxquelles la polémique « théâtre-image-texte » a donné lieu. Puis nous examinerons ce qui, dans les discours à l'étude, donne à lire l'image en scène (ou plutôt *les images*, car le coupable est souvent désigné au pluriel) comme une menace – ou du moins un

⁴ On a ainsi pu trouver des références explicites, assez nombreuses et diverses (dans leurs tonalité, auteur, forme et support), à cet « Avignon 2005 » qui s'est inscrit dans l'histoire du Festival contemporain, durant toutes les années qui ont suivi, y compris en dehors du temps et du cadre du Festival. Ainsi en 2006 (à l'occasion du 60^{ème} anniversaire du Festival et de la publication d'ouvrages ou de la réalisation de séries radiophoniques ou encore de documentaires ou de rencontres qui lui étaient consacrés), en 2008 (année durant laquelle Valérie Dréville et Romeo Castellucci étaient artistes associés au Festival), en 2010 (année durant laquelle Christoph Marthaler et Olivier Cadiot étaient artistes associés) et même en 2011 (année qui a vu se développer d'autres polémiques, en amont et en aval du renouvellement du mandat des deux co-directeurs en fonction).

concurrent déloyal – envers le texte dramatique, et montrerons enfin qu'à travers ces discours, il s'agissait pour partie de dire quelque chose d'une supposée *crise* actuelle du théâtre.

La matière de la polémique « théâtre-image-texte »

Voyons tout d'abord plus précisément quelle était la teneur des discours ici en question. Le « théâtre d'image(s) » était accusé par les uns de menacer la souveraineté hégémonique du « théâtre de texte » sur le domaine de l'art théâtral, et défendu en retour par les autres (qui invoquaient souvent l'hybridation des médiums artistiques, la pluri- ou l'interdisciplinarité), voire promu au rang de théâtre d'aujourd'hui et de demain. Ce Festival a ainsi donné lieu, au sein et au-delà des querelles de personnes et des oppositions partisans, à un conflit entre médiums ou disciplines artistiques, à des contestations croisées de « légitimités » entre « théâtre de texte » et « théâtre d'image(s) », et à l'affirmation, avancée dans chacun des « camps »⁵, d'une suprématie d'un type de théâtre sur l'autre (ou *un* autre)⁶. Ceci a pris la forme, dans le « camp » des iconophobes, d'un rejet, souvent en bloc, de certains spectacles du Festival (voire de tous ceux qui employaient des images, entre autres éléments scéniques), d'un déni de droit de cité de tels spectacles sur des scènes théâtrales ou d'une disqualification artistique de leurs auteurs ; mais aussi de considérations esthétiques très générales qui ont manifesté et sans doute alimenté une sorte d'iconoclastie dont les objets et les motifs n'étaient pas ou mal définis.

En guise d'arguments, à charge ou au contraire en faveur des images sur les scènes, ont été avancées de nombreuses (re)définitions du territoire, du rôle et des éléments constitutifs du théâtre, à partir de son histoire (récente ou ancienne, réelle ou fantasmée) et de son actualité⁷. Ont également été mises en

⁵ « Camps » dont il nous faut préciser qu'ils n'étaient ni parfaitement constitués, ni étanches, et qu'ils n'excluaient nullement des positionnements extérieurs à cette dualité ; mais ils ont tout de même été esquissés durant le Festival 2005 (et même en amont) puis clairement affirmés sous diverses formes, dans les mois et l'année qui ont suivi (voir notamment les trois ouvrages consacrés à « Avignon 2005 » signalés plus haut).

⁶ Précisons que ces affirmations d'une supériorité d'un type de théâtre sur un autre ne se sont pas uniquement formulées dans les termes initiaux de la polémique. Elles ont ainsi, par exemple, pu concerner, pour le second terme, non le « théâtre d'images » mais le théâtre d'« écrivains de plateau » (suivant la formule de Br. Tackels – voir la série de ses essais intitulés *Ecrivains de plateau 1-5*, parus entre 2005 et 2009, aux éditions Les Solitaires Intempestifs) ou le théâtre « postdramatique » (suivant l'appellation de H. Thies-Lehmann, auteur du *Théâtre postdramatique*, P.-H. Ledru (trad.), Paris, L'Arche, 2002).

⁷ Ainsi de Gérard Mortier, alors directeur de l'Opéra de Paris, dans un entretien accordé au *Monde* 2 (22 octobre 2005), déclarant : « À l'origine, le théâtre des Grecs était à la fois littéraire (poésie des chœurs) et

avant les réactions ou les attentes supposées du public⁸ (souvent déduites et instrumentalisées par divers auteurs de discours qui les ont figées et généralisées au-delà du cadre dans lequel elles avaient été inférées), ainsi que la « place de l'artiste »⁹ – aboutissant, dans bien des cas, à un refus de toute définition¹⁰. Et si nombre de débats se sont concentrés sur *la* définition du théâtre, il ne s'agissait pas seulement de spécifier les éléments constitutifs de base du théâtre, mais de déterminer *la* (ou les deux ou trois) composante(s) qui en constituerai(en)t la substance propre.

À travers cette « bataille » de définitions antagonistes, ce qui se trouvait mis en jeu dans ce Festival, et sans doute plus en droit qu'en fait, c'était essentiellement la centralité et la suprématie du texte au théâtre, pour les uns, le droit de cité et la pertinence esthétique des images sur la scène, pour les autres. Une « bataille » qui a prêté, d'un côté, à une vigoureuse réaffirmation (pacifique ou non) du désir que le texte soit à la base du théâtre et ne soit pas considéré et traité comme un élément parmi d'autres. De l'autre côté, elle a pu donner lieu à un plaidoyer pour un renouvellement du théâtre depuis ses marges (par son contact avec l'extérieur, l'« étranger », sources d'« impureté » féconde), pour une complexification *via* l'hybridation médiumnique, générique et disciplinaire, et pour une remise en cause de tous ses « centrismes » (européocentrisme, textocentrisme, logocentrisme, mais aussi centralité et supériorité hiérarchique de l'auteur dramatique ou du metteur en scène).

visuel (danse, musique). [...] Dans le théâtre contemporain, nous évoluons depuis longtemps d'un théâtre littéraire vers un théâtre très visuel, comme le monde lui-même, où l'image a pris le pas sur la parole ».

⁸ Hortense Archambault affirmait ainsi (dans Ariane Dollfus, « Avignon 2005 ou le choc des cultures », *France Soir*, 8 juillet 2005) : « cette édition du Festival repose simplement la question d'une définition du théâtre, qui n'est plus seulement fait de mots. [...] Le public ne s'intéresse pas à la quantité de texte, mais à son intérêt profond ».

⁹ Jan Fabre, par exemple, répliquait ainsi à la question « Que répondez-vous à ceux qui trouvent qu'il n'y a plus du tout de théâtre dans ces spectacles ? » (dans Ariane Dollfus, « Avignon sous les huées », *France Soir*, 11 juillet 2005) : « La définition du théâtre, ce sont des artistes qui viennent sur scène, face à un public. Alors, tout est théâtre, même s'il n'y a pas ou peu de texte. Je crois qu'il faut nous respecter, nous, artistes ».

¹⁰ Ainsi de Christine Angot et Mathilde Monnier, programmées dans le Festival 2005, qui déclaraient (dans *Le Chantier – Spéciale Festival d'Avignon*, émission présentée par Joëlle Gayot et Laurent Goumarre, diffusée sur France Culture le 16 juillet 2005), suite à une amorce de débat entre les deux journalistes sur l'identité entre théâtre, texte et parole : Christine Angot : « - Toujours la question des définitions, comme ça. C'est pas des questions d'artistes, ça » ; Mathilde Monnier : « - Des définitions et des limites, aussi. Je veux dire : ce qui est intéressant, enfin moi ce qui m'intéresse dans la danse, c'est d'aller à la limite de la limite de la danse, c'est-à-dire de ne pas être au cœur de mon domaine [...] ». Et plus loin, Christine Angot reprenait : « Je crois que précisément [...] le grand travail de la bourgeoisie, c'est [...] de nommer, d'étiqueter, ce que font les artistes. C'est ça. [...] Il ne faut pas vous étonner quand vous, vous essayez de dire : "ça ne s'appelle plus comme ça" et donc nous, il va falloir qu'on trouve un autre nom, et ce nom-là, vous l'intégrerez, faut pas vous étonner que nous, on dise : "écoutez... pfff... Non ! [...]" ». De même Jacques Blanc, alors directeur du Quartz, Scène Nationale de Brest, affirmait (dans « Retour sur la programmation contestée d'Avignon – La danse a caché le festival ? », *Libération*, 11 août 2005) : « Restons dans l'indéfinition, car on peut penser qu'il y a plus de corps dans une mise en scène de Claude Régy que dans un spectacle de Jan Fabre ».

Les diverses interprétations de la polémique « théâtre-image-texte » en termes d'oppositions et de crises

Venons-en à présent aux *interprétations* qui ont été données, pendant et après le Festival, pour éclairer et donner à saisir les fondements de la « querelle théâtre-image-texte » ; et commençons par les *oppositions*, superposables ou parallèles à celle que nous étudions ici, qui ont été mises en avant et que nous classerons en deux catégories :

– les oppositions internes au champ théâtral, artistique, culturel ou esthétique : oppositions entre théâtres dramatique et post-dramatique, entre théâtres artisanal et technologique, entre théâtres français et européen (flamand, en particulier, en juillet 2005) ; oppositions entre art de la représentation et art de la présence ou de la performance, entre art de la fiction et art du réel, entre art attaché au sens et art de l'interrogation ou de la suspension du sens ; également opposition entre patrimoine et création, ou entre culture et art, enfin entre « esthétique de la réception » et « métaphysique d'artiste »¹¹.

– les oppositions dépassant le champ théâtral, artistique, culturel ou esthétique : opposition entre texte et image(s), tout d'abord (et à ce sujet, il faudrait étudier ce que recouvrent, chez ceux qui en ont usé voire abusé, ces deux termes de « texte » et d'« image »¹², mais il conviendrait aussi de développer sur les caractéristiques des images et des textes qui ont été incriminés ou au contraire défendus, valorisés, dans ce Festival) ; par ailleurs, opposition entre générations, opposition entre Anciens et Modernes, ou entre modernistes (ou avant-gardistes) et conservateurs (ou réactionnaires) ; enfin opposition entre populaire et élitaire.

Sans contester (ni valider) le bien-fondé, à un égard ou un autre, de ces oppositions, tout ceci nous paraît peu à même de défaire le nœud de la discorde (si tant est que cela se puisse¹³) ; car dès lors que chacune de ces oppositions, posée comme un fait, entérine une ligne de partage peu perméable voire étanche, elle fixe une logique binaire et néglige le fait qu'une « chose » (réalité ou représentation) et son contraire sont parfois issus d'un même mouvement. C'est pourquoi il nous paraît intéressant de considérer les processus qui peuvent être à l'œuvre dans les transformations et les fixités des représentations ici en question (et des réalités qui leur sont associées), en particulier les processus de *crise*, qui ont été invoqués dans de nombreuses interprétations de

¹¹ C'est la thèse de la philosophe Carole Talon-Hugon dans *Avignon 2005, op. cit.*

¹² Vocables qui sont souvent remplacés dans les discours par des termes des mêmes champs lexicaux tels que, pour le premier, « mot », « verbe », « parole », « langue », « écrit », ou, pour le second, « vidéo », « écran », « film », « visuel ».

¹³ C. Talon-Hugon, dans l'introduction d'*Avignon 2005 : le conflit des héritages, op. cit.*, p. 8, soutient par exemple qu'il s'agissait là de ce que Jean-François Lyotard nomme un « différend », lié à l'incompatibilité des positions antagonistes qui étaient à l'œuvre.

la « querelle ». Différents commentaires et analyses¹⁴ se sont ainsi focalisés sur *la* ou *une* crise supposée de la représentation en général, de la communication ou de la transmission, de la symbolisation, du sens ou du signe, ou encore de l'abstraction, toutes notions qui ont bien montré que l'on assistait alors à une extension du domaine de l'interprétation bien au-delà du périmètre festivalier ou théâtral. Mais c'est la crise de la représentation théâtrale, ou la décadence du théâtre, ou encore la mort d'un certain théâtre (le théâtre « textocentriste » ou « dramatique ») qui a été la plus invoquée comme maladie dont souffrirait le théâtre actuel et dont son invasion par l'image serait l'un des principaux symptômes ou agents infectieux. On ne compte plus le nombre d'ouvrages, d'articles de presse, d'émissions de radio ou de témoignages de spectateurs dans lesquels figurent les termes de « maladie », de « contagion », de « contamination », de « parasitage », d'« envahissement », mais aussi de « mort », de « glas », de « fin », de « chute » ou de « disparition ». Bref l'heure de l'apocalypse du théâtre approchait...

En outre, deux ans après la crise des intermittents qui avait conduit à l'annulation de la plupart des grands festivals d'été, dont celui d'Avignon, il apparaissait de plus en plus manifeste, dans la profession notamment, que les attaques portées au théâtre venaient de toutes parts. Voyons par exemple ce qu'écrivaient en juillet 2011 les metteurs en scène Jean-Baptiste et Aleks Barrière dans leur article « À Avignon, la vidéo parasite le théâtre » :

On voudrait écrire naïvement : « La vidéo, maladie du théâtre ». Mais entre la diminution des subventions, la congestion des formations professionnelles, le cloisonnement des genres et des publics, le renfermement des scènes « publiques » sur leur propre réseau, les effets de mode qui croient faire école, on sait que le théâtre ne souffre pas d'une maladie unique¹⁵.

Les dévoyeurs ou les fossoyeurs du théâtre ne semblaient donc pas manquer, mais il demeure ici à élucider ce qui a motivé la cristallisation des débats sur l'image (ou *les images*), dans et après le Festival d'Avignon 2005.

¹⁴ Par exemple ceux ou celles de Régis Debray, Daniel Bournoux, Marie-José Mondzain, Alain-Gérard Slama ou Robert Abirached, lors du Festival 2005 ou ultérieurement.

¹⁵ J.-B. Barrière et A. Barrière, « À Avignon, la vidéo parasite le théâtre », *Libération*, 29 juillet 2011.

Quand l'image menace le texte : crise de la représentation théâtrale ou représentation de « la crise du théâtre » ?

Avant et afin d'examiner cette question, on ne peut manquer de noter que, dans leur ensemble, les discours qui déploraient ou condamnaient, en 2005 et ultérieurement, l'invasion par les images des scènes avignonaises (et plus largement théâtrales), étaient en décalage avec la réalité des spectacles au programme. En effet, il n'y avait pas dans l'édition 2005, par rapport aux éditions 2000 à 2004 (par exemple), proportionnellement moins de spectacles de théâtre (du moins présentés comme tels dans le programme) sur l'ensemble des spectacles programmés ; pas non plus, parmi les spectacles de théâtre programmés, proportionnellement moins de spectacles *de* ou *avec* texte, et à peine plus de spectacles incluant des images, presque toujours associées à un texte (on ne dénombrerait cette année-là que deux spectacles d'image sans texte – de Romeo Castellucci). Si écart ou rupture il y a eu par rapport aux éditions précédentes, c'est au niveau du type de textes mis en scène ou employés qu'il se situait ; car on trouvait en 2005 proportionnellement moins de textes du répertoire théâtral, aucun texte adapté pour la scène (contrairement à toutes les éditions précédentes), mais surtout presque deux fois plus de textes intégrés dans une « écriture de plateau » et souvent écrits par les auteurs des spectacles eux-mêmes. Des auteurs que Bruno Tackels nomme « poètes de la scène »¹⁶ dans le texte ainsi intitulé qui figurait au cœur du programme du Festival 2005, ou « écrivains de plateau » dans d'autres textes de sa signature.

Mais il est très nettement apparu, et ce dès l'annonce de la programmation, que l'absence, dans la Cour d'honneur du palais des Papes, de pièce de « pur » théâtre, comme il a souvent été nommé (*i.e.* de théâtre composé de deux ingrédients principaux : un texte dramatique mis en scène et des acteurs, sans trop d'adjuvants), avait placé une partie du public en déprivation et constitué, pour une fraction des festivaliers, un « sacrilège »¹⁷. Cette absence de théâtre textocentré à la Cour d'honneur, haut lieu historique et symbolique du Festival d'Avignon, a très probablement suffi à modifier, chez une partie du public et de la critique, la perception d'ensemble de la programmation et à donner le sentiment assez répandu d'une invasion généralisée du théâtre par les images (mais aussi par les corps dansants)¹⁸.

¹⁶ Br. Tackels, « Poètes de la scène », Programme du Festival d'Avignon 2005, p. 34-35.

¹⁷ « Ce qui m'a frappé en lisant bon nombre de textes qui se sont attaqués, un peu, au festival, c'est que la plupart de ces textes ont procédé à ce que j'appellerais une sorte de panthéonisation du festival d'Avignon [...] et que l'année 2005 serait une édition sacrilège, une édition qui aurait eu l'audace de s'attaquer à un lieu consacré », disait G. Banu dans « Après Avignon, le théâtre à vif » (*Radio Libre*, émission présentée par A. Laporte, diffusée sur France Culture, le 15 octobre 2005).

¹⁸ L'absence de « pur », de « vrai » théâtre, de « grand(s) texte(s) » ou de théâtre « au sens traditionnel » ou « au sens classique du terme » (souvent résumée dans les médias qui s'en sont fait l'écho par la formule :

C'était donc là une question placée non tant sur le plan des réalités que sur le plan symbolique ; et le sentiment d'un déclin du texte au théâtre, concomitant avec ou provoqué par l'expansionnisme des images, était alimenté par, alimentait, ou du moins concordait avec un sentiment de crise du théâtre – c'est notre hypothèse. Mais qu'entend-on plus précisément par « crise du théâtre » ? Soit une perte de pouvoir, de reconnaissance, d'intérêt, d'audience, d'aura ou de rayonnement artistique – relativement aux autres arts, à une autre époque du théâtre ou à un idéal de théâtre –, soit une rétractation de son domaine ou une reconfiguration de ses frontières qui en rendent les contours flous, incertains et l'avenir indéterminé. Il s'agit donc d'une crise de l'autorité, du public ou de l'identité du théâtre.

Autant de points qui font l'objet, depuis bien des années voire des décennies, bien au-delà du Festival d'Avignon et dans les milieux aussi bien théâtral que culturel ou universitaire, de questions persistantes, rattachées au souci d'utilité, de nécessité ou de valeur (artistique, sociale, politique...), du théâtre, ou encore au besoin de le définir. Et autant de points au sujet desquels ont été largement rejetés les diagnostics de crise par ceux qui, en 2005 et ultérieurement, ont dénié ou déclaré « vaine » la polémique « théâtre-image-texte » (ou toute autre polémique parallèle ou associée) en soutenant abondamment le jugement inverse : celui d'un théâtre marqué par sa « vitalité »¹⁹, sa « contemporanéité » et son « actualité », mais aussi par sa « pertinence » ou sa « nécessité », notamment liées à sa « diversité » esthétique, sa « singularité » parmi les arts, sa nature d'« art vivant », non industrialisé mais toujours « artisanal », et son caractère intrinsèquement « politique ». Parfois même, cette supposée crise (dont l'objet était alors moins le théâtre que le Festival) s'est vue validée dans sa réalité et considérée comme un signe de bonne santé et de vigueur, sans grande considération de sa nature ni de son éventuelle singularité²⁰. Car parallèlement, elle s'est vue inscrite dans une

« pas de théâtre »), dans la Cour d'honneur en juillet 2005, a été mentionnée et souvent mise en avant dans la plupart des articles et émissions qui présentaient, en mars 2005, l'avant-programme du Festival. De même ensuite dans ceux qui annonçaient, début juillet 2005, l'ouverture du Festival, et enfin ceux qui en faisaient le bilan, fin juillet 2005. Ainsi de l'article de N. Herzberg, « Une partie du public et des critiques contestent la direction prise à Avignon » (*Le Monde*, 24-25 juillet 2005), dans lequel le journaliste fustigeait « les ayatollahs du théâtre bousculés par l'omniprésence de la danse, les défenseurs du texte agacés par la multiplication des formes hybrides, les garants de la tradition avignonnaise furieux de voir le Festival livré à la jeune garde ou encore les gardiens de la Cour d'honneur, refusant la "désacralisation" du lieu revendiquée par les deux directeurs [...] » ; et J. Blanc, plus bas, déclarait : « il suffisait de deux grands textes dans la Cour d'honneur et il n'y avait pas de polémique ».

¹⁹ Vincent Baudriller rappelait, dans une dépêche AFP du 3 juillet 2006 intitulée « 60^{ème} Festival d'Avignon : une édition moins polémique, selon son programmateur » : « Il y a eu tout un débat en France pendant et surtout après le festival 2005, d'une ampleur inédite. Ce qui était intéressant, c'est qu'on ne parlait plus du festival mais du théâtre : qu'est-ce que cet art a encore à nous dire aujourd'hui ? Je crois que la vitalité du théâtre est sortie grandie de cette affaire ».

²⁰ Ainsi, V. Baudriller rapprochait en 2010 la crise politique de 2003 et la crise esthétique de 2005 :

histoire naturalisée du Festival (ou du théâtre), qui serait faite de crises récurrentes, répétées ou renouvelées, donc normalisées, banalisées, voire peu significatives²¹. Enfin, dans certains de ces derniers cas, loin d'avoir été reliée dans un rapport causal à la place du texte et/ou de l'image au théâtre, cette crise a été présentée comme une occasion de débat sur le théâtre nécessitant une reformulation de « la question » initiale, un abandon voire une exclusion de la discussion sur le texte et/ou l'image²².

Il conviendrait certes, pour affiner et étayer notre hypothèse, de mener une large étude historique sur ces multiples crises, réelles ou figurées comme telles, qui auraient émaillé ou animé la vie du Festival depuis ses origines (ou plus largement celle du théâtre, à l'époque moderne et/ou contemporaine), et de déterminer les éléments divers auxquels elles pourraient être reliées, par des rapports de concomitance ou de causalité. Ceci notamment afin de les relativiser ou d'évaluer leur consistance et leur teneur signifiante, voire peut-être de les considérer comme des écrans qu'il s'agirait alors d'écarter pour révéler ce que ces « crises » occultent, dénie ou disent à demi dans leur mise en discours. Pour l'heure et à défaut de pouvoir soutenir notre hypothèse par ces éléments d'histoire, accordons-nous cependant sur le fait que ce motif de la crise a constitué un pivot, plus ou moins clivant, des prises de position sur la (les) polémique(s) d'Avignon 2005 – singulièrement la polémique « théâtre-image-texte ». Et examinons les principaux points de focalisation esthétiques de ces discours de crise, et en arrière-plan, certaines des logiques à l'œuvre en leur sein.

Dans une époque où de tels sentiments de crise(s) ou de mise(s) en crise

« Effectivement, le point commun entre 2003 et 2005, c'est que le Festival, enfin ce qui traverse le Festival, pose la question : à quoi sert le théâtre ? Et ce débat va dépasser les pages culture, [...] les murs d'Avignon, et qui prouve la vitalité du théâtre [...], du Festival d'Avignon [...] » (dans « Histoire du Festival », *Les Mercredis du théâtre*, émission présentée par J. Gayot, diffusée sur France Culture, le 14 juillet 2010).

²¹ Par exemple, l'historien du Festival d'Avignon qu'est A. de Baecque affirmait (dans *Sur scènes*, émission présentée par J. Gayot, diffusée sur France Culture, le 9 juillet 2007) : « Je pense que le Festival d'Avignon est un festival qui vit par la crise, qui vit par la polémique, qui vit par son instabilité, sa fragilité, et ce sont ces moments-là qui sont les plus passionnants et les plus intéressants à écrire ; et je pense que tous les directeurs successifs du Festival, et Vilar le premier, l'ont compris, ont intégré que le Festival ne pouvait se relancer que par la crise. Et c'est Vilar lui-même qui, en 66, casse la machine qu'il a créée, qui fonctionne absolument [...]. Et Vilar le casse pour justement faire autre chose [...] ». Puis J. Gayot de conclure : « Depuis, c'est devenu une sorte de principe de base du Festival d'Avignon qu'il doit passer par des ruptures pour se renouveler. À bon entendre salut : à la prochaine crise, on saura que c'est un signe de bonne santé [...] ».

²² C'était notamment la position de Jean-Loup Rivière, telle que formulée dans l'émission *Tout arrive – Spéciale festival d'Avignon* (émission présentée par M. Voinchet, diffusée sur France Culture, le 13 juillet 2005) : « Je crois qu'il faut déplacer un petit peu les termes du débat, s'il y a un débat ou s'il y a une polémique. [...] La question, c'est de savoir si la scène tient un discours et quel discours elle tient. Elle peut tenir un discours sans texte ou avec, et un théâtre de texte peut ne tenir aucun discours – ça se voit aussi régulièrement. Je crois que pour la santé du débat, [...] on a intérêt à déplacer un petit peu la question ».

semblent amplement partagés au sein de la profession théâtrale et des milieux culturel et intellectuel, il n'est pas étonnant qu'en 2005 et ultérieurement, des crispations se soient opérées, dans le « camp » des iconophobes, au niveau de ce qui fait traditionnellement autorité dans le théâtre français (en tant qu'il reste, particulièrement en France, largement inféodé à la littérature) : le texte et l'auteur dramatiques. Pas surprenant non plus qu'aient été réaffirmées ou réélaborées, à côté d'essais de « dé-définition »²³ et d'indéfinition, tant de définitions du théâtre et de la *théâtralité*. Des définitions pour la plupart centrées, en premier lieu, sur le texte dramatique (qui « depuis toujours, en Occident [...], fondait la représentation »²⁴, selon Joseph Danan, et en constitue « l'essence », selon tant d'auteurs des discours à l'étude) ; en deuxième lieu, sur le corps, les acteurs, ou la « présence » (le texte leur étant inféodé pour nombre d'auteurs et/ou de metteurs en scène contemporains) ; et en troisième lieu, sur la dramaturgie et la narration (sur lesquels se sont focalisés une partie conséquente du public et des critiques). C'est-à-dire des définitions portant la marque de ce que Florence Dupont (avec d'autres) nomme « néo-aristotélisme »²⁵, tendance qui aurait envahi l'espace des discours, savants ou non, sur le théâtre dans la France contemporaine.

Dans un tel cadre, reposer les bases de ce que devait être le théâtre, ou de ce qu'il avait été et n'était plus, visait sans doute, particulièrement dans nombre de discours de crise, à le réinvestir d'une autorité, le revaloriser et le réorienter, que cela ait opéré ou non de manière consciente ou délibérée. Ceci ayant pris, en juillet 2005 et ultérieurement, la forme d'une réaffirmation ou d'une interrogation sur ce qu'*est* et ce que *peut* le théâtre à travers ce que *peut* le texte et ce que *peut* l'image, entre autres manifestations. En suivant cette hypothèse, on peut se demander si, dans leur majorité, les jugements portés sur les textes et les images qui composaient (ou non) les spectacles d'Avignon 2005 ne consistaient pas, quelque part, à évaluer les stratégies esthétiques alors mises en œuvre sur les plateaux pour redonner de la raison d'être, de l'efficacité ou de l'audience à un théâtre assez largement considéré en récession. Les diverses stratégies esthétiques ou culturelles²⁶ – qui ne sont pas forcément antagonistes ou incompatibles – appliquées sur les scènes avignonaises de 2005 (et ailleurs), ou simplement dessinées dans les discours, seraient trop longues à énumérer et à analyser ici. Relevons donc simplement que la plupart d'entre elles misent d'abord sur le texte, ou d'abord sur l'image, ou encore sur une association des deux (avec d'autres médiums scéniques) et citons-en quelques-unes :

²³ Selon le terme de C. Talon-Hugon (dans « L'esthétique de la réception contre la métaphysique de la création », *La Terrasse*, hors-série *Avignon en scène(s) 2008*, juillet 2008, p. 16).

²⁴ J. Danan, « L'exception est la règle », *Télérama – Supplément spécial Festival d'Avignon 2001*, p. 58-59.

²⁵ Voir F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

²⁶ L'idée de « stratégie » s'applique aussi bien aux artistes et à la « création » qu'aux responsables culturels et à la programmation de spectacles.

– parmi les stratégies misant essentiellement sur le texte : celle fondée sur l'élaboration et la diffusion de spectacles de production nationale, mettant en scène un texte dramatique considéré comme « bien commun » appropriable par tous et porteur de sens – une stratégie qui valorise le « théâtre de texte » comme art de l'interprétation, de l'exégèse, et déprécie les « intrigues plastiques moins monnayables, racontables, signifiabiles », selon les mots de Jean-François Lyotard²⁷ ; et celle basée sur l'actualisation scénique d'œuvres qui donneraient à entendre une parole « intemporelle » ou à l'inactualité intempestive, et qui auraient, depuis un passé d'ici ou d'ailleurs, à nous dire, nous apprendre, sur notre monde et notre actualité...

– parmi les stratégies misant essentiellement sur l'image : celle bâtie sur l'élaboration et la diffusion de spectacles « exportables », globalisés ou européanisés, qui mettraient en œuvre un langage commun, « universel » – « un "espéranto" européen des plateaux », selon l'expression de Christine Hamon-Sirejols²⁸ ; et celle reposant sur la conception de spectacles qui agiraient de manière « directe » et « forte » sur le corps, les sens, et constitueraient une véritable « expérience » pour le spectateur, à l'opposé d'un théâtre d'abstraction ou de pure intellectualité²⁹.

– parmi les stratégies misant sur l'association texte/image (et autres médiums scéniques) : celle fondée sur la création pour la scène de formes et de langages « contemporains »³⁰ qui rendraient compte de la complexité du monde, seraient de plain-pied ou en prise directe avec la « réalité » et concernés par « le politique » ; et celle ancrée dans le désir de faire œuvre d'artiste, notamment en partant non de « produits » préexistants et finis, tels qu'un texte édité et signé par un autre, mais de « matériaux », à travailler, transformer, s'approprier – étant donné que la figure du metteur en scène aurait partiellement été supplantée depuis quelques années par celle de l'« écrivain de plateau »³¹ et que le texte au théâtre³² aurait ainsi perdu de son autonomie par

²⁷ J.-Fr. Lyotard, *Que peindre*, Paris, Hermann, 2008, p. 54.

²⁸ Chr. Hamon-Sirejols, « Le corps, l'image, le texte », *Etudes théâtrales*, n° 37, 2006, p. 90-96.

²⁹ Suivant cette idée, V. Baudriller déclarait à propos de Jan Fabre, dans « Le Festival d'Avignon est-il encore populaire ? » (*Le Dauphiné Vaucluse*, 8 juillet 2005) : « Pour moi, c'est un des plus grands poètes aujourd'hui. Il travaille sur le sensible, le corps, l'émotion, et pas de façon intellectuelle. C'est pour ça qu'il peut s'adresser à tout le monde ».

³⁰ Ceci en cherchant la « singularité », en s'« émancipant » des canons, des règles ou des conventions imposés par l'histoire dans le théâtre dramatique, enfin en puisant *dans* et en misant *sur* la multimédialité et la pluridisciplinarité.

³¹ Auteur « d'un travail d'espace, textuel, musical, chorégraphique », donc à qui seul pourrait être conféré le titre de véritable « artiste », le metteur en scène ne l'étant qu'à moitié, selon les propos tenus notamment par Jan Fabre et Jan Lauwers en 2004 (dans la rencontre « Les auteurs de la scène. La scène comme lieu d'écriture singulière et protéiforme répond-elle à un besoin de contemporain ? », *Regards critiques*, 12 juillet 2004), le premier affirmant : « Je me pose comme un artiste en questionnement. Et s'il y a une différence que je fais entre l'artiste et le metteur en scène, c'est qu'à mon avis, il y a une chose vraiment à la racine, c'est le besoin. L'artiste, il a des besoins que le metteur en scène, peut-être, n'a pas. J'imagine difficilement

rapport à la scène. Ajoutons, pour finir, une stratégie, que l'on pourrait dire de « libéralisme esthétique » : assise sur une nouvelle répartition de l'autorité et des responsabilités et une dé-hiérarchisation globale³³ – entre les médiums, au sein des équipes de création, comme dans le rapport avec les spectateurs –, elle permettrait de sortir d'une forme d'autoritarisme caractéristique du théâtre textocentré et d'« ouvrir le sens », de le laisser à la libre appréciation, interprétation et même responsabilité de chaque spectateur³⁴.

Autant de stratégies qui soulèvent des questions théoriques, esthétiques ou philosophiques, dans le champ théâtral et au-delà, mais également des questions stratégiques et idéologiques de politique culturelle, qu'il serait nécessaire d'étudier plus avant pour saisir comment elles ont contribué à donner consistance et résonance à la polémique « théâtre-image-texte » d'Avignon 2005.

avoir cinq besoins par an : besoin de monter une fois un Shakespeare, une fois un Brecht, une fois... J'ai un besoin de faire un travail sur moi-même, de chercher, de me questionner [...] » ; et le second : « Un metteur en scène n'est pas un artiste. Un metteur en scène est un metteur en scène. [...] On peut dire que c'est à cinquante pour cent un artiste, parce qu'un artiste va commencer à partir de rien, de blanc [...] ».

³² Celui-ci consistant de plus en plus en un « texte performatif qui est entièrement dépendant de la représentation et ne saurait exister en dehors d'elle ». Sabine Quiriconi, « Faire entendre le texte : retours et recours d'une *doxa* », *Théâtre/Public*, n° 194, sept. 2009, p. 21.

³³ Telle que la formulait Bruno Tackels, dans la rencontre intitulée « Les auteurs de la scène. La scène comme lieu d'écriture singulière et protéiforme répond-elle à un besoin de contemporain ? » (*Regards critiques*, 12 juillet 2004, Cloître Saint-Louis, Avignon) : « [...] ce qu'on essaie de dire dans cette notion d'auteur de la scène, c'est qu'au fond, il n'y a [...] plus de hiérarchie entre celui qui décide pour le plateau – ce qu'on appelait avant le metteur en scène, ou le régisseur – [...] et les différents éléments qui auparavant étaient sous sa maîtrise, qui étaient sous son emprise. [...] C'est presque le plateau qui appelle la décision artistique ». L'artiste Christophe Huysman, quant à lui, dans la rencontre intitulée « "Retour" aux nouvelles formes » (*Regards critiques*, 12 juillet 2006, Cloître Saint-Louis, Avignon), reliait le décroisement disciplinaire qu'il pratiquait, au sein de son collectif, à un « décroisement dans les fonctions » et une « mise au travail en réseau et plus du tout d'une manière pyramidale [...] comme l'est toujours le théâtre – il est toujours bien construit dans sa hiérarchie symbolique idéale ».

³⁴ Une responsabilité qui serait, pour le spectateur, à exercer ou à mettre au travail, selon divers artistes invités au Festival et interrogés sur leurs spectacles. Ainsi de Romeo Castellucci, qui disait concevoir un spectacle « comme une forme ouverte, un espace de liberté et de responsabilité », précisant que « regarder n'est pas un acte innocent » (dans « Voyage au cœur de *La Divine comédie* », *La Terrasse*, Hors-série *Avignon en scène(s) 2008*, op. cit., p. 43). De même, Guy Cassiers précisait (dans *Tout arrive*, émission présentée par A. Laporte, diffusée sur France Culture, le 12 juillet 2010) : « On offre des éléments différents, [...] des sons, [...] des images, [...] des idées, du texte, et des caractères qui se développent. [...] Doucement, j'essaie de motiver le spectateur à entrer dans sa chambre mentale et de trouver l'artiste dans le spectateur, de l'amener à recomposer les ingrédients qu'on offre pour qu'il crée sa propre peinture ou film, ou... ». En suivant, A. Laporte réagissait positivement : « Mais c'est une grande confiance que vous faites au spectateur, Guy Cassiers, c'est-à-dire vous faites confiance en notre croyance dans le théâtre, croyance dans notre travail », ce à quoi le metteur en scène répondait : « Mais c'est pour moi la chose unique du théâtre : on peut créer un dialogue avec le public. Et je pense que l'artiste a une responsabilité, mais le spectateur aussi [...] pour développer le dialogue et pour trouver dans le matériau qu'on a préparé un point d'entrée et faire quelque chose avec ».

Conclusion : de l'enjeu des définitions et redéfinitions du théâtre comme art du texte ou art de l'image

Nous avons essayé, dans notre réflexion, de développer un regard ou une lecture non pas *depuis* ou *sur* une œuvre mais sur un ensemble d'œuvres telles qu'elles ont été reçues au Festival d'Avignon 2005 – et en leur sein sur les textes et les images qui les ont, ou non, faites ou fondées –, ceci à travers le filtre du discours sur ces œuvres. Et nous avons tenté d'analyser, à partir de ce « cas », ce qui peut *faire* le regard sur l'œuvre : « faire » au sens de ce qui peut *déterminer* ou *conditionner* ce regard, non pas tant dans l'œuvre elle-même que dans une *représentation* que l'on peut collectivement se faire du (des) domaine(s) artistique(s) au(x)quel(s) elle est affiliée. Ceci dans l'intention de changer quelque peu de perspective sur la (ou les) question(s) qui nous rassemble(nt) et d'appréhender, dans et au-delà du champ disciplinaire dans lequel s'inscrit une œuvre, ou un ensemble d'œuvres, quelques-uns des multiples déterminants³⁵ qui la (le) constituent ou l'instituent dans le regard de ses contemporains.

³⁵ De nature aussi bien historique que politique, esthétique, sociologique, idéologique ou économique.

Le Lisible

et

le Visible

Quand regarder nous tue.

Les Fascinations dangereuses du regard

Claudio CIFUENTES-ALDUNATE
University of Southern Denmark
LASLAR

« Le regard est toujours virtuellement fou : il est à la fois effet de vérité et effet de folie »
(Roland Barthes, *La Chambre claire*).

Dans de nombreux univers fictionnels, l'on remarque la mise en scène du destin du protagoniste à travers le phénomène du regard. À ce point, le regard acquiert un autre statut narratif ; nous pouvons constater un statut actanciel du regard¹. On pourrait contester que le regard « appartient à quelqu'un », que le regard est subordonné à l'aspect volitif d'un sujet qui « administre » ce regard. Mais je m'occuperai de la fictionnalisation du regard échappant au contrôle du sujet, ce regard qui a levé son drapeau d'indépendance et commence à administrer lui-même le destin du sujet, sans que celui-ci ne puisse rien faire contre. Le sujet se voit ainsi victime d'une sorte de ruse du regard, qui, à la fin, va déterminer son destin, et, avec celui-ci, la résolution de la fiction. Je pourrais avancer du point de vue théorique que l'approche que je prévois dans cette recherche sera d'ordre sémiotique et anthropologique. Mon regard sur « l'objet regard » se présentera dans sa signification intrinsèque : comment définir les regards « en soi » dans le texte choisi ? Mais on le verra aussi dans sa fonctionnalité narrative : le regard comme déclencheur, comme point de non-retour des événements à venir qui sont conséquences de celui-ci. La partie anthropologique se concentrera sur « les cultures qui regardent » installées dans le regard du sujet, ou qui sont présentes dans le regard du sujet.

¹ « Le concept d'actant remplace [...] le terme de personnage, mais aussi celui de "dramatis persona" (V. Propp), car il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts », A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 3.

Dans l'essai « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain » d'Hamid-Reza Shāiri et Jacques Fontanille, on peut lire la réflexion suivante :

Si le discours verbal est capable de nous conduire partiellement et indirectement de l'énoncé vers l'observé et la chose vue, l'énoncé visuel ne se donne à saisir qu'en tant qu'observé. C'est ce que, naguère, on rangeait sous la catégorie de la monstration, en partant du principe que le montré et le raconté différencieraient au moins sur un point, le lien (direct ou indirect) entre l'enregistrement de l'expérience et de la présence sensible, d'une part, et sa restitution et sa transcription sémiotique, d'autre part².

Les deux auteurs ajoutent que finalement rien ne peut nous garantir la neutralité de l'expérience visuelle, puisque cette perception est aussi un mode d'appréhension sémiotique et, en conséquence, rien ne nous assure du caractère « direct » de l'expérience visuelle (au mieux, moins indirecte que sa version verbale).

L'essai en question veut nous démontrer que finalement le phénomène de « la photo », bien que moins médiatisé par les tournures du langage, n'est pas plus une « vérité » que la perception verbale, et qu'elle est aussi susceptible d'être soumise à un traitement idéologiquement codifié pour diriger le sens de sa lecture. Cette réflexion, je la présente pour situer le regard dans le champ des phénomènes énonciatifs.

À l'intérieur de la sémiotique visuelle, il y a eu des travaux centrés sur l'aspect technique et physique, en ce qui concerne le « parcours du regard ». Mon intention, en revanche, est de me centrer sur l'épaisseur textuelle et libidinale avec laquelle se construit le regard.

Si nous admettons que le sujet est un intertexte et qu'à la rigueur on pourrait le décomposer en identifiant les discours qui le traversent et qui en même temps le constituent, l'on ne pourra pas nier qu'il y a, dans ce sujet, une sorte de matrice discursive qui n'est pas monolithique, qui n'a pas toujours la même hiérarchie discursive qui commande la lecture ou l'interprétation de la réalité. Au contraire, il s'agit d'une matrice malléable qui se met en fonction à l'heure d'entrer en contact avec un objet observé. Le regard du sujet – en tant que lecture de la réalité – sera constitué par deux choses à la fois : 1) la nudité pure de l'objet ciblé et 2) les discours ou codes avec lesquels il regardera l'objet

² H.-R. Shāiri et J. Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°73-74-75, Limoges, PULIM, 2001. Également consultable sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosoriantales.pdf, p. 1.

en question³. À cette épaisseur de textes impliqués dans son regard va s'ajouter le réseau libidinal, concrètement le texte du désir. Le sens du regard se concrétise par la mise en fonction de certains textes et des positions intersubjectives vis-à-vis de l'objet regardé. De cette façon, quand on regarde quelque chose, on regarde le symbole collectif que cela représente et, en même temps, le symbole particulier (je dirais même « intime ») que cet objet incarne pour le sujet.

J'ai commencé cette réflexion avec la citation de Roland Barthes parce que mon intention est d'aborder le regard fou dont il parle. Il s'agira, justement, du regard obsessionnel.

Dans sa nouvelle « Axolotl », l'écrivain argentin Julio Cortázar nous présente un sujet obsédé par cet animal, l'axolotl, trouvé au hasard de son regard pendant sa promenade au Jardin des Plantes à Paris.

Le récit commence par une certaine modalité narrative que le critique Jaime Alazraki a attribuée au genre néo-fantastique pour la séparer du fantastique traditionnel. Pour Alazraki, cette nouvelle manière du fantastique aurait son point de départ chez Kafka et continuerait en Amérique latine avec Borges, Cortázar et d'autres. Ce nouveau récit néo-fantastique aurait tendance à introduire l'élément fantastique, non de façon graduelle mais subite, dès le départ⁴. De la même façon que la transformation kafkaïenne dans *La Métamorphose* se présente dès la première phrase, on peut lire dans la nouvelle de Cortázar :

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl⁵.

³ Cette saisie du regard comme activité médiatisée par le filtre du discours, dans lequel interviennent différents codes, provient du schéma du modèle communicatif d'Umberto Eco. Voir son ouvrage *Semiotics and the Philosophy of Language*, chap. 2, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

⁴ J. Alazraki, « Sobre lo neofantástico », dans D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 265-282.

⁵ J. Cortázar, *Los relatos 1. Ritos*, Madrid, Alianza editorial, 1976. Toutes les citations de la nouvelle « Axolotl » qui suivent dans cet article se trouvent p. 200 à 205 de cet ouvrage. Quant aux traductions des citations qui apparaissent en notes, elles ont été réalisées par Laure Guille et sont tirées de Julio Cortázar, *Les Armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963. La courte nouvelle « Axolotl » fait partie de ce recueil, p. 21-27. « Il fut une époque où je pensais beaucoup aux axolotls. J'allais les voir à l'aquarium du Jardin des Plantes et je passais des heures à les regarder, à observer leur immobilité, leurs mouvements obscurs. Et maintenant je suis un axolotl ».

La transformation déjà arrivée nous fait entrer dans la fiction d'une façon tellement subite, qu'on ne peut pas décoder avec précision la dernière phrase. On ne sait pas si ce « maintenant je suis un axolotl » est dit littéralement ou au sens figuré, comme une forme d'exagération. Je veux le souligner parce que cela s'avère important au moment de déterminer à qui appartient le regard. S'il appartient au sujet, est-ce avant ou après sa transformation ?

On nous dit que le sujet du récit a changé son objet de contemplation. Après avoir regardé des animaux « extérieurs », il est passé aux animaux « intérieurs ». Jusqu'ici, il avait été « amigo de los leones y de las panteras »⁶, et c'est la toute première fois qu'il entre « en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios »⁷. Comme il dit : « hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa »⁸.

Il faut bien souligner la qualité sombre et humide de l'espace qui abrite l'objet de l'obsession du sujet. Cela nous renvoie à l'image régressive inconsciente du ventre maternel, et ainsi l'image du sujet-même va acquérir des connotations embryonnaires. Je souligne ceci parce que c'est cette condition embryonnaire qui appelle au discours du désir et de la subjectivité comme « porte » qui s'ouvre vers l'identification avec l'autre.

Incapable de penser à autre chose, le sujet est au début de son obsession et du changement d'objet : il est passé du monde félin à l'humidité et l'obscurité des axolotls. Le protagoniste lit des informations sur cet animal dans des dictionnaires, mais ça ne lui suffit pas. Il préfère la connaissance que lui donne le regard ; la seule chose qu'il retient de cette lecture est qu'ils vivent toute leur vie dans un état larvaire et « que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas »⁹. Il faut donc retenir la condition larvaire et « non-finie » de cet animal, et, d'autre part, son lien non seulement onomastique avec le Mexique mais aussi certaines caractéristiques physiques que le sujet relie aux Aztèques.

On a donc un « possible » Européen dans un espace symbolique « embryonnaire » avec un regard obsédé par des animaux qui vivent dans un état « larvaire » et sont originaires du Mexique. Condition embryonnaire du sujet, condition larvaire de l'objet, identité européenne et identité mexicaine sont ici mises en tension.

⁶ « J'étais très ami des lions et des panthères ».

⁷ « Dans l'enceinte humide et sombre des aquariums ».

⁸ « Je tombai par hasard sur les axolotls. Je passai une heure à les regarder, puis je partis, incapable de penser à autre chose ».

⁹ « Qu'ils étaient originaires du Mexique je le savais déjà, rien qu'à voir leur petit visage aztèque ».

Le parcours obsessionnel se manifeste par un désir de connaissance au moyen du regard. « Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde »¹⁰. On ne connaît pas avec exactitude l'extension de la période obsessionnelle, mais l'on assiste évidemment à un déclenchement pathologique déguisé en grand intérêt du sujet pour l'objet.

Dans ce récit, le processus pathologique est marqué par un contraste entre le sujet et le gardien de la salle des aquariums : « El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete »¹¹.

On a ici deux sujets qui regardent : le visiteur qui regarde les axolotls mais qui – en même temps – se sent regardé par le gardien de la salle, et celui-ci qui, en effet, le regarde perplexe. Dans la fiction, la figure du gardien va avoir toutes les connotations possibles : un sens réel et un sens figuré ; il est le gardien de la salle et, en même temps, il est le représentant de la rationalité, mais d'une rationalité « gardienne », d'une sorte d'autorité, de loi de ce que l'on considère comme normal. Il regarde d'un air perplexe puisque le sujet, à ses yeux, s'échappe vers la folie. On a ici représenté le regard de la loi et de la rationalité confronté au regard empreint de pitié, obsédé et irrationnel du sujet.

Peu à peu l'on voit la conséquence de l'obsession. On a lu dans la deuxième phrase de ce récit que son narrateur intra-diégétique nous disait : « Ahora soy un axolotl »¹². On ne savait pas s'il fallait le prendre au sens réel ou figuré. D'autre part, le processus obsessionnel du regard a ouvert un processus identificatoire entre celui qui observe et l'animal observé : « Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario »¹³.

Le savoir va nous renvoyer à la seconde phrase du récit. Il paraît de plus en plus probable que le sujet est devenu un axolotl, de façon telle que le récit se laisse raconter depuis deux perspectives à la fois : celles du sujet avant et après s'être transformé en axolotl. Dans une structure de *racconto*, on nous donne le processus par lequel il est arrivé à cet état d'animal. Ce processus est un rite de regards mutuels, celui qui regarde est aussi regardé par les animaux : « la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban »¹⁴.

¹⁰ « Je pris l'habitude d'y aller tous les matins et parfois même matin et soir ».

¹¹ « Le gardien des aquariums souriait d'un air perplexe en prenant mon ticket. Je m'appuyais contre la barre de fer qui borde les aquariums et je regardais les axolotls ».

¹² « Et maintenant je suis un axolotl ».

¹³ « Les axolotls s'entassaient sur l'étroit et misérable (personne mieux que moi ne sait à quel point il est étroit et misérable) fond de pierre et de mousse ».

¹⁴ « La plupart d'entre eux appuyaient leur tête contre la vitre et regardaient de leurs yeux d'or ceux qui s'approchaient ».

J'aimerais souligner que c'est ici la toute première fois qu'on mentionne les yeux d'or des axolotls¹⁵. Cela va se présenter à plusieurs reprises au long du récit, d'une manière aussi insistante ou obsessionnelle que les visites du sujet à la salle des axolotls. R. Lane Kauffmann a étudié avec grande subtilité la relation aurifère qui s'établit entre le sujet et les axolotls. Elle est la première à proposer une lecture post-coloniale située dans l'épaisseur des regards qui déterminent les événements dans la nouvelle :

Es como si los ajolotes se vengaran, con este canibalismo de oro, de los abusos cometidos por los conquistadores contra los aztecas. La simetría de esta retribución es exacta : el oro, motivo principal de aquel pecado histórico queda inscripto, con extraña pero apropiada metonimia, sobre la Mirada implacable que ahora lo acusa y lo devora¹⁶.

La relation du regard et des yeux des axolotls avec l'or va permettre d'introduire une lecture post-coloniale. En effet, si nous remontons aux sources mythologiques de l'Amérique précolombienne mexicaine, nous verrons que l'axolotl est un dieu puni. Donc le mythe le connecte avec un passé divin et on pourrait ajouter à cette information les narrations des rituels de sacrifices humains. C'est avec ce regard post-colonial qu'arrive la perte de la condition humaine du sujet. Sa transformation en axolotl se présentera comme une vengeance, une forme de rétribution à la spoliation de l'or de l'Amérique, comme Kauffmann l'a bien signalé. Le sujet – cela n'est pas précisé – peut être un Européen ou un Latino-américain en terre européenne, et celui-ci doit être puni. On remarque avec Kauffmann, que, d'une façon ou d'une autre, le sujet se sent indigne devant les axolotls (signe de la mauvaise conscience européenne), des êtres qu'il met en relation avec la pureté :

Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble ante ellos ; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes¹⁷.

¹⁵ On pourrait citer d'autres moments où le thème aurifère réapparaît : « Les yeux, deux orifices comme des têtes d'épingles entièrement d'or transparent, sans aucune vie, mais qui regardaient et se laissaient pénétrer par mon regard qui passait à travers le point doré », ou bien : « Les yeux d'or continuaient à brûler de leur douce et terrible lumière, continuaient à me regarder du fond d'un abîme insondable qui me donnait le vertige », et « je crois que tout venait de la tête des axolotls, de sa forme triangulaire rose et de ses petits yeux d'or », et aussi : « Leur regard aveugle, le petit disque d'or inexpressif » et, finalement : « Eux (...) me dévoraient lentement des yeux, en un cannibalisme d'or ».

¹⁶ Voir « Julio Cortázar y la apropiación del otro : "Axolotl" como fábula etnográfica », dans W. Br. Berg et R. Kloepper, *Cortázar in Mannheim. INTI, Revista de Literatura Hispánica*, n°22-23, Providence, Rhode Island, 1986, p. 317-326.

¹⁷ « Les axolotls étaient comme les témoins de quelque chose et parfois ils devenaient de terribles juges. Je me trouvais ignoble devant eux, il y avait dans ces yeux transparents une si effrayante pureté ».

On a ici l'expression d'un inexplicable sentiment de culpabilité, celui d'un sujet européen devant un animal d'origine américaine, que le mythe présente comme un dieu puni et réduit à vivre dans un état larvaire et métamorphique. L'animal est regardé et à son tour il regarde avec une expression lue comme celle de la vengeance. Son regard est toujours associé à l'or, l'élément que les conquistadors sont allés chercher en Amérique. On a donc ici un objet qui a été une divinité dérobée, et qui est à la fois « témoin » et « juge ». Et le sujet ajoute : « *detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?* »¹⁸. Justement, qui va être sacrifié ? Vers qui est dirigé ce regard qui juge ?¹⁹ En ce qui concerne la lecture de ces animaux, le sujet ne donne pas une réponse verbalisée. Il raconte tout simplement ce qui lui arrive :

Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Sólo una cosa era extraña : seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible²⁰.

¹⁸ « Derrière ces visages aztèques, inexpressifs, et cependant d'une cruauté implacable, quelle image attendait son heure ? »

¹⁹ Il faut remarquer qu'on se trouve ici devant un discours de la légalité qui est souligné par les mots : « juge », « témoin », « attendre son heure »..., d'autant plus important quand « l'autre » deviendra témoin et juge. On pourrait appeler cette légalité une légalité théologique, puisque le sujet ne dit jamais pour quelle raison il sera si fortement jugé. Cela ressemble à une punition sans motif « évident » : la punition qui renvoie à la mauvaise conscience européenne devant la Conquête de l'Amérique, déjà signalée par Kauffmann. C'est comme si on disait au sujet : « Tu sais pourquoi on te punit », et que celui-ci (avec le lecteur) doive faire un examen de conscience pour trouver une explication à la punition. Cette punition, que j'ai appelée « théologique » puisqu'il faut en déduire la cause, va trouver de possibles explications dans la répétition de certains mots à l'intérieur du discours, comme la présence de l'or dans le regard des axolotls.

²⁰ « C'est pour cela que ce qui arriva n'est pas étrange. Je collai mon visage à la vitre de l'aquarium, mes yeux essayèrent une fois de plus de percer le mystère de ces yeux d'or sans iris et sans pupille. Je voyais de très près la tête d'un axolotl immobile contre la vitre. Sans transition, sans surprise, je vis mon visage contre la vitre, je le vis hors de l'aquarium, je le vis de l'autre côté de la vitre. Puis mon visage s'éloigna et je compris. Une seule chose était étrange : continuer à penser comme avant, savoir. Quand j'en pris conscience, je ressentis l'horreur de celui qui s'éveille enterré vivant. Au dehors, mon visage s'approchait à

Le processus d'identification est parti d'un regard fortuit du sujet et est arrivé à un climax où il voit sa propre conscience engloutie par un animal :

Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje : « Sálvanos, sálvanos ». Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanzas. Ellos seguían mirándome, inmóviles²¹.

Les axolotls ayant suscité un courant de sympathie évidente chez le sujet, il ne peut penser que ces animaux aient pu produire cela comme une sorte de piège pour réaliser leur vengeance. Le processus de rapprochement va du hasard de les avoir trouvés à une curiosité et une sympathie qui se transforme rapidement en empathie : « No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo »²².

C'est dans ce processus de rapprochement à travers le regard que le sujet arrive au moment de fusion et d'engloutissement où sa conscience reste à l'intérieur de l'aquarium, convertie en axolotl. Le sujet qui regarde se vide de la conscience empathique qui a permis ce processus :

O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario²³.

Le processus est achevé, comme le sujet en avait averti préalablement : le cannibalisme du regard des axolotls. Le gardien lui avait déjà dit : « "Usted se los come con los ojos" [...]. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos »²⁴.

Passons donc à une réflexion sur l'épaisseur du regard du sujet, ce regard qui a ouvert la porte à une catastrophe : la perte de soi-même dans l'objet regardé. Il n'est pas nécessaire d'aller très profond dans nos connaissances psychanalytiques pour voir dans le sujet représenté le processus de projection

nouveau de la vitre, je voyais ma bouche aux lèvres serrées par l'effort que je faisais pour comprendre les axolotls. J'étais un axolotl et je venais de savoir en un éclair qu'aucune communication n'était possible ».

²¹ « Leur regard aveugle, le petit disque d'or inexpressif – et cependant terriblement lucide – me pénétrait comme un message : "sauve-nous, sauve-nous". Je me surprénais en train de murmurer des paroles de consolation, de transmettre des espoirs puérils. Ils continuaient à me regarder, immobiles ».

²² « Ce n'était pas des êtres humains mais jamais je ne m'étais senti un rapport aussi étroit entre des animaux et moi ».

²³ « Ou bien j'étais encore en l'homme, ou bien nous pensions comme des êtres humains, incapables de nous exprimer, limités à l'éclat doré de nos yeux qui regardaient ce visage d'homme collé à la vitre ».

²⁴ « "Vous les mangez des yeux" [...]. Il ne se rendait pas compte que c'était eux qui me dévoraient lentement des yeux, en un cannibalisme d'or ».

dont il parle lui-même. Projection narcissique qui le rattache à un être inférieur qui souffre et qui lui demande son aide. L'inversion libidinale se fait sur un objet avec lequel il établit une relation d'identification par la voie de la pitié, de la peur, et qui, finalement, va produire la séparation (*Spaltung*) entre le corps et la conscience. Dissocié en lui-même, le sujet est désocialisé, la conscience reste encapsulée dans un état autiste et narcissique. Il ne faut pas oublier que le regard sur l'axolotl est un regard médiatisé par la vitre qui sépare le sujet de l'objet et que cette vitre a une double fonction : d'une part, elle permet de voir l'objet ; d'autre part, elle reflète le sujet. De cette façon, que ce soit d'une façon réelle ou figurée, le sujet regarde et « se regarde ».

Sans jamais avoir fait mention de sa propre image, le sujet vit le processus comme un dérobement de conscience :

Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un
hombre es solo porque todo axolotl piensa como un hombre.
Dentro de su imagen de piedra rosa²⁵.

À la lecture psychologique, pour laquelle le sujet a été victime de son propre regard, victime de sa pathologie, on peut superposer la lecture post-coloniale de Kauffmann, qui perçoit une sorte de culpabilité historique ouvrant la possibilité d'une lecture du récit comme punition de la mauvaise conscience européenne vis-à-vis de la conquête de l'Amérique. L'épaisseur du regard du sujet touche aussi le regard existentiel. Celui-ci propose un sujet qui pour connaître l'autre doit devenir l'autre, mais qui, une fois qu'il est dans la peau de l'autre, n'a pas de retour possible. La volonté de savoir ce qu'était l'autre reste incommunicable, ensevelie, à jamais, dans l'aquarium : une métaphore de la connaissance impossible de l'autre²⁶.

Notre regard sur le regard du sujet a voulu mettre ainsi en évidence les codes discursifs qui construisent ce regard et l'amènent à une sorte de folie et à la perte de soi même.

²⁵ « Maintenant je suis définitivement un axolotl et si je pense comme un être humain c'est tout simplement parce que les axolotls pensent comme les humains sous leur masque de pierre rose ».

²⁶ Il est bien vrai qu'il y a un acte de grande générosité dans le fait de vouloir connaître l'autre tout en renonçant à soi même, comme le propose Leenhardt, mais la connaissance reste finalement incommunicable. La métaphore de la connaissance impossible de l'autre (ou bien de sa connaissance possible, mais incommunicable) est un trait humaniste de cette nouvelle, mais d'une modalité pessimiste. D'ailleurs, nous estimons que Leenhardt va trop loin quand il considère que la représentation d'une telle métaphore généreuse de la connaissance pourrait seulement venir d'un auteur d'Amérique latine (un bon sauvage ?). Voir J. Leenhardt, « La americanidad de Julio Cortázar : el otro y su mirada », dans W. Br. Berg et R. Klopfer, *Cortázar in Mannheim. INTI, Revista de Literatura Hispánica*, n°22-23, Providence, Rhode Island, 1986, p. 307-315.

Bibliographie

- ALAZRAKI, Jaime, « Sobre lo neofantástico », dans ROAS David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980.
- CORTÁZAR, Julio, *Los relatos 1. Ritos*, Madrid, Alianza editorial, 1976.
- CORTAZAR, Julio, « Axolotl », dans *Les Armes secrètes*, traduction de Laure Guille, Paris, Gallimard, 1963, p. 21-27.
- ECO, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- KAUFFMANN, R. Lane, « Julio Cortázar y la apropiación del otro : "Axolotl" como fábula etnográfica », dans BERG, Walter Bruno et KLOEPFER, Rolf, *Cortázar en Manheim, Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n°22-23, Providence, Rhode Island, p. 317-326.
- LEENHARDT, Jacques, « La americanidad de Julio Cortázar : el otro y su mirada », dans BERG, Walter Bruno et KLOEPFER, Rolf, *Cortázar en Manheim, Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n°22-23, Providence, Rhode Island, p 307-315.
- SHAÏRI, Hamid-Reza et FONTANILLE, Jacques, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°73-74-75, Limoges, PULIM, 2001. Également consultable sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf.

Italo Calvino ou l'obsession scopique

Vincent D'ORLANDO
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

« Commencer une conférence [...] est un moment crucial [...]. C'est le moment du choix. Nous est offerte la possibilité de tout dire, de toutes les façons possibles, et l'on doit arriver à dire une chose, d'une manière particulière »¹.

Les lecteurs assidus de notre auteur auront reconnu les premiers mots de la 5^{ème} leçon inachevée du cycle de conférences connu sous le titre général de *Lezioni americane* que Calvino écrivit quelques mois avant sa mort en 1985. Nous souscrivons ici aux propos de l'écrivain. Nous délaierons donc le projet ambitieux qui consisterait à vouloir tout dire de la vaste question concernant « Calvino et les images », dans sa double acception de métaphores créées par l'écrivain et de représentations graphiques contemplées par l'amateur d'art, et en aborderons un seul aspect « particulier ». Ce dernier obéit à une double motivation : tisser des liens entre des intérêts et des compétences qui dépassent le cadre restreint de notre territoire d'exploration habituel – la littérature italienne contemporaine – et nous conformer au beau titre général qui réunit les différentes contributions de ce colloque.

Le choix de Calvino pour illustrer le rapport entre « regard » et « œuvre » se justifie pour au moins trois raisons :

– la littérature critique : les spécialistes de l'auteur ont souligné la prégnance de l'œil et de la vision chez Calvino, autant dans sa production fictionnelle que dans ses pages de réflexion². Passionné de livres scientifiques, il a lu plusieurs ouvrages sur le regard, ouvrages qui combinent une approche historique, philosophique et esthétique. C'est le cas d'un essai du psychologue Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea, fisiologia e storia della visione*, dont il propose

¹ Sauf indication contraire, les traductions sont de nous et l'édition de référence est Italo Calvino, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 5 volumes (trois pour les romans et récits, deux pour les essais), 1992-1995. La citation se trouve dans « Cominciare e finire », dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 734.

² Un essai se dégage sur ce thème : M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996 (non traduit en français). On peut citer également l'ouvrage collectif dirigé par M. Barenghi, G. Canova et B. Falcetto, *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002.

un compte rendu dans un article de 1982³. Ce texte validera nombre de ses intuitions précédentes, en particulier à propos de ce qu'il appelle à plusieurs reprises dans son œuvre le « pathos de la distance »⁴.

– l'omniprésence du mot « regard » ou de ses avatars (œil, vision) dans l'œuvre fictionnelle et critique de Calvino, confirmée par quelques titres de livres, de chapitres ou d'articles cités ici sans prétention de mise en ordre chronologique ou thématique mais en recourant au procédé éminemment calvinien de la liste. Ils illustrent l'intérêt de notre auteur pour l'« œil vivant »⁵ : *La giornata d'uno scrutatore* (dans la double acception de ce terme, politique et littéraire) ; le chapitre « La città e gli occhi » de *Le città invisibili* ; les chapitres « Lettura di un'onda », « L'occhio e i pianeti », « La contemplazione delle stelle », « Il mondo guarda il mondo », « L'universo come specchio » de *Palomar* ; « L'avventura di un fotografo », « L'avventura di un lettore », « L'avventura di un miope », nouvelles réunies dans le recueil *Gli amori difficili* ; « Autobiografia di uno spettatore », « Dall'opaco », « La tribù con gli occhi al cielo », « La lente d'ingrandimento », « Dietro il retrovisore », « Guardando disegni e quadri ». Que nous indiquent les titres de ce sondage aléatoire ? Dans tous ces textes, d'époques et de genres différents, on retrouve la mise en place d'un même processus : le monde réel, voire l'univers tout entier (« vague », « étoiles », « planètes ») est, selon les titres, regardé, scruté, contemplé, lu, par le biais d'outils naturels (« l'œil ») ou techniques (« miroir », « loupe », « rétroviseur »). Cette vision suscite une « aventure » puisque l'objet du regard, par le simple fait qu'il est observé, devient le point de départ d'une description détaillée qui nourrit ensuite une réflexion sur la liaison entre le regardé et le regardant. Ce lien peut être d'identification (« le monde regarde le monde ») ou de mise à distance lorsque l'objet contemplé entre dans la catégorie des artefacts, comme les « dessins » ou les « tableaux » qui peuvent représenter le réel mais s'en distinguent nécessairement.

– l'interrogation constante de Calvino sur le rapport entre le texte et l'image, d'un point de vue aussi bien poétique que pratique. Qu'il s'agisse sur

³ « Il segreto della luce », publié dans *La Repubblica* le 17 juillet 1982 (repris sous le titre « La luce negli occhi » dans *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 525-531). Le livre de Pierantoni avait été publié la même année par l'éditeur Boringhieri.

⁴ Dans ce même article, commentant les étapes d'une histoire du regard proposée par le savant, Calvino s'attarde sur l'objet fondamental dans son œuvre qu'est le miroir qui génère ce qu'il appelle le « pathos della distanza » (*ibid.*, p. 529). Cette formule, empruntée à Nietzsche, sera reprise par de nombreux critiques de l'auteur ligure à la suite de Cesare Cases et de son « Calvino e il pathos della distanza », dans *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1989. Sur la fortune de cette image, voir Vincent d'Orlando, « Italo Calvino et le pathos des commencements », dans *Italo Calvino narratore*, « Quaderni dell'Hôtel de Galliffet », Paris, Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005.

⁵ Notre allusion à un ouvrage de Jean Starobinski (Paris, Gallimard, 1961) n'est pas anodine. Le critique suisse a préfacé les œuvres complètes de Calvino chez Mondadori et de nombreuses lettres témoignent de la proximité des deux hommes. Starobinski figure également en bonne place dans la conférence « Visibilità » des *Lezioni americane*.

le plan théorique de ses nombreuses études consacrées à la peinture et au dessin, pour l'image fixe, et au cinéma pour l'image en mouvement, ou que l'on considère ses prises de position contre l'inflation des images qui caractérise la société contemporaine, Calvino ne cesse de s'interroger sur les modalités de passage entre monde, image et écriture. Ainsi, parmi bien d'autres exemples, consacre-t-il un article aux écrivains qui dessinent et un autre aux liens, points communs et divergences, entre récit romanesque et récit filmique⁶.

Le sujet, donc, semble pertinent et ce à différents titres. Toutefois, ne pouvant aborder de manière exhaustive la question dans le cadre restreint de cette communication, nous proposerons une approche transversale et non systématique du « regard à l'œuvre ». Nous nous interrogerons sur les modalités, les fonctions et les représentations de ce que nous avons appelé en préambule l'obsession scopique de Calvino. Notre propos s'articulera en trois points, chacun partant d'un jeu langagier appliqué au mot « regard », que Calvino, qui fut membre de l'Oulipo à la fin des années soixante, n'aurait sans doute pas renié.

1) Le *Dictionnaire historique de la langue française*⁷ nous apprend qu'en héraldique, science appréciée par le Calvino blasonphile de la trilogie *I nostri antenati* et de *Il castello dei destini incrociati*, on nomme « regardant » un animal représenté avec la tête tournée en arrière. C'est une information précieuse à deux titres. D'une part parce que l'œuvre de Calvino regorge d'objets permettant, à l'instar de la bête fabuleuse des blasons, de regarder derrière soi. Cette circularité du regard satisfait le désir de nombreux personnages calviniens d'appréhender le monde dans son extension maximale tout en ayant le sentiment d'en constituer le centre idéal. Une telle ambition s'appuie sur l'utilisation d'objets scopiques tels que, entre autres, le miroir, aux nombreuses fonctions symboliques empruntées à la tradition, ou le plus original et moderne rétroviseur. D'autre part parce que regarder derrière soi, c'est se prémunir contre un danger potentiel, celui de ne pas voir ce qui se trouve derrière son dos. Calvino illustre dans son œuvre, nous en verrons quelques exemples, l'idée que le regard, ou son empêchement, a toujours à voir avec le péril. Voir d'une certaine manière, tout autant que ne pas voir, peut tuer.

⁶ Respectivement « E de Musset creò il fumetto », *La Repubblica*, 9 février 1984, repris sous le titre « Scrittori che disegnano » dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p.473-478, et « Film et roman », *Les Cahiers du cinéma*, n°185, décembre 1966, repris dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1530-1536. Le premier texte est inspiré par une exposition à la Maison de Balzac sur des écrivains-dessinateurs (bien moins nombreux que les peintres-écrivains) tels que Balzac, Hugo, Sand, Musset, Baudelaire, Maupassant, Verlaine ou Mallarmé (*Saggi*, vol. 1, p. 473). Le second, plus ambitieux, se présente sous la forme de réponses à sept questions posées par Jean-André Fieschi et Claude Ollier portant sur les influences et les liens de subordination respectifs entre film et roman.

⁷ Paris, Robert, 1994, vol. 2, p. 1747.

2) Dans un deuxième axe de réflexions, nous considérerons le regard comme le moyen de mettre en œuvre l'enjeu primordial de tout écrivain : la saisie de l'univers. Le regard est ici envisagé comme une propédeutique à l'écriture. Écrire signifie alors avant tout décrire (ce que l'on voit) et, tout en se situant dans cette tradition littéraire, Calvino contribue indéniablement à la renouveler.

3) Enfin, troisième voie d'interprétation possible d'un regard « à l'œuvre » : le regard comme mise en place d'une connaissance muséale du monde. Regarder devient « garder » précédé d'un préfixe itératif. Regarder ou garder deux fois, conserver une trace des objets du monde, lesquels ne prennent toute leur dimension qu'une fois nommés et rangés dans la lexicothèque que propose notre auteur. En d'autres termes, Calvino, attaché tout au long de son œuvre à une interrogation qui l'occupe entièrement, obsessionnellement, même si elle épouse de nombreuses formes et modalités, question qui touche le passage du « monde non écrit » au « monde écrit »⁸, voit dans l'exercice continu du regard la seule réponse satisfaisante.

Nous illustrerons cette approche ternaire du regard chez Calvino par l'analyse de quelques textes représentatifs.

Le regard comme mise en garde, ou les dangers d'un certain type de vision

Dans une lettre à François Wahl de décembre 1966, Calvino écrit :

Mon point de départ est une image et la narration développe une logique interne à cette image [...]. La seule chose que je voudrais pouvoir enseigner, c'est une façon de regarder, c'est-à-dire d'être au milieu du monde. Au fond la littérature ne peut rien enseigner d'autre.

Dans de nombreux textes autobiographiques, Calvino reprend cette idée d'une primauté de l'image sur le mot en l'illustrant d'anecdotes où il apparaît comme un enfant fasciné par les images, les bandes dessinées, les affiches de cinéma et, adolescent, les films américains et français qui parvenaient à passer entre les mailles de la censure fasciste. Le cinéma satisfait un certain type de regard qu'on appellera ici une expérience de vision directe du monde, à la différence de la littérature qui procède selon lui d'une vision détournée, vision qui est à la fois un handicap sur le plan de la perception et un atout sur celui de l'imagination.

⁸ « Mondo scritto e mondo non scritto », dans *Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1865-1875.

De façon non anodine dans le cadre de notre réflexion, Calvino propose dans un texte plus tardif cette définition de l'écran de cinéma : « l'écran est une loupe posée sur notre extérieur quotidien et qui nous oblige à fixer ce sur quoi l'œil nu a tendance à glisser sans s'arrêter »⁹. Le cinéma est donc défini comme une expérience de regard direct et orienté qui propose au spectateur un parcours visuel lui indiquant ce qu'il n'aurait pas pensé à observer par lui-même. Peu importe si du point de vue d'un spécialiste du récit filmique cette approche est opératoire ou non. Ce qui est intéressant ici, c'est que cette ébauche de définition du cinéma place le 7^{ème} art dans la logique héraldique du regardant que nous évoquions précédemment. Par le cinéma et grâce à son apparente limpidité (on voit d'abord ce qui nous est montré) et à son pouvoir sans limites (placée d'une certaine manière, la caméra permet aussi de voir ce qui se trouve derrière un personnage), aucun angle mort de la réalité n'échappe à la soif visuelle du spectateur. C'est d'ailleurs par une autre image liée au regard, dans le même texte, que Calvino indique son désintérêt pour un certain cinéma italien qu'il appelle « la comédie satirique de mœurs » car « se regarder directement dans les yeux est difficile »¹⁰.

En d'autres termes, Calvino ne croit pas en la possibilité qu'aurait le cinéma de susciter un regard introspectif, possibilité qu'il limite à la sphère littéraire et à la pratique de la lecture entendue comme archétype de la vision indirecte. Et c'est pourquoi l'émerveillement cinématographique est relié chez lui au temps de l'enfance car le regard enfantin est un regard qui n'a besoin d'aucune médiation pour être émerveillé par la variété qu'offre le spectacle du monde. Sur ce point, Calvino est un héritier du poète Pascoli et de Nievo, un des plus importants romanciers italiens du XIX^e siècle. Pin, le jeune héros de *Il sentiero dei nidi di ragno*, le premier livre de Calvino¹¹, est une synthèse du Gavroche hugolien et du Carlino de *Le confessioni di un italiano* de Nievo, roman auquel Calvino consacre une étude qui met justement l'accent sur les yeux du jeune héros « qui découvrent le monde pour la première fois »¹². Cette formule est précisément applicable à l'enfant « résistant » de *Il sentiero* car Pin, sans se départir d'une ironie constante face à l'étrange monde des adultes, tantôt ridicule, tantôt inquiétant, connaît l'expérience de la sidération que Calvino

⁹ « Autobiografia di uno spettatore », 1974. Texte écrit comme préface au livre de Federico Fellini *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974. Repris dans *Romanzi e racconti*, vol. 3, Mondadori, op. cit., p. 27-49. Notre citation se trouve p. 41. Elle est précédée d'une réflexion qui confirme que pour Calvino la question du regard s'exprime toujours à travers une réflexion sur la géométrisation de l'espace et sur la distance entre le regardant et le regardé : « Qu'a été le cinéma pour moi dans ce contexte [de jeunesse à l'époque du fascisme] ? Je dirais : la distance. Il répondait à un besoin de distance, de dilatation des limites du réel », *ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ Torino, Einaudi, 1947.

¹² « Natura e storia del romanzo », dans *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, repris dans *Saggi*, vol. 1, op. cit., p. 41. Calvino rapproche Carlino du Fabrice de Stendhal.

associe dans plusieurs textes à l'épreuve du miroir, dont on sait qu'elle constitue une étape importante dans le développement de l'enfant et dans sa prise de conscience de son appartenance au monde. Dans une sorte de renversement de la formule rimbaldivienne, « je est un autre » devient « l'autre est je ».

Mais lorsque l'enfant grandit, le miroir peut produire l'effet inverse et Calvino évoque à plusieurs reprises ce qu'il appelle un phénomène de « désindividualisation » dont l'archétype littéraire est pour lui la célèbre scène du miroir de *La Nausée* dans laquelle Roquentin, en se regardant longuement dans une glace, « perd conscience de sa propre individualité »¹³. Au prix d'une simplification critique qui n'est toutefois pas totalement sans fondement, Calvino relie la page de Sartre aux travaux des membres de l'École du regard (« à l'œuvre »...) auxquels il consacre plusieurs études¹⁴. Il les considère comme les continuateurs de cette recherche d'une objectivité qui passe certes par la promotion de l'œil mais qui, par esprit de système, risque d'aboutir à un « effacement de la conscience »¹⁵. C'est contre ce risque de disparition qu'il faut lutter car cette « reddition de l'individualité et de la volonté humaine face à la mer de l'objectivité, au magma indifférencié de l'être ne peut pas ne pas correspondre à un renoncement de l'homme à diriger le cours de l'Histoire »¹⁶.

L'expression « mer de l'objectivité » sera reprise quelques mois plus tard, en 1959, pour donner son titre à l'un des écrits théoriques les plus connus de Calvino. L'écrivain ligure revient sur l'École du regard et sur cette nécessité de résistance face « à la mer de l'objectivité » qu'elle préconise et qui finit selon lui par noyer la conscience individuelle et par inciter à un abandon aux choses, à ce qu'il appelle le « flux ininterrompu de ce qui existe »¹⁷. En historien mesuré de la littérature, en défenseur de la juste distance (celle précisément qui permet de bien voir, ni trop près, ni trop loin, afin que le regard puisse faire œuvre et ne se perde ni dans le détail ni dans l'infini), Calvino déplore cet empêchement dans l'objectivité qui, chronologiquement, succède aux délices d'une subjectivité qui avait caractérisé les expériences avant-gardistes du début du siècle. Il défend une position médiane entre le tout objectif (vision directe) et le tout subjectif (vision indirecte) tout en en répertoriant les mérites. Selon son point de vue du moment et l'objet privilégié de son étude, le fléau de son balancier critique oscillera d'un côté ou de l'autre.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ En particulier dans « *Natura e storia del romanzo* », déjà cité, et dans un des textes théoriques les plus célèbres de Calvino, intitulé « *La sfida al labirinto* », publié en 1962, repris dans *Una pietra sopra*, *op. cit.* puis dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*

¹⁵ « *Natura e storia del romanzo* », dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ « *Il mare dell'oggettività* », dans *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, repris dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 52-60. La citation se trouve p. 52.

C'est essentiellement dans les textes écrits pour les *Leçons américaines* que Calvino explicite les raisons de son intérêt pour la vision indirecte. Le détour par le mythe, dans la conférence « Légèreté », lui permet d'illustrer le péril que peut faire naître la vision directe. La survie de Persée dépend de sa capacité à se dérober au regard pétrifiant de la Méduse et le bouclier devenu miroir dont, avec l'aide d'Athéna, il se sert pour décapiter le monstre est précisément l'adjuvant qui facilite la vision indirecte et salvatrice. Plus généralement Calvino, grand amateur des mythes et des contes qui sont à l'origine de la littérature occidentale, rappelle dans différents textes le danger inhérent à un regard direct. Celui de Narcisse, bien sûr, mort d'un excès d'auto-contemplation, mais aussi celui d'Eurydice condamnée à rester en enfer car Orphée, désobéissant aux dieux, s'était retourné pour la regarder lors de son retour sur terre, ou encore celui de Diane qui fit dévorer par ses propres chiens Actéon qui l'avait surprise alors qu'elle se baignait. Dans tous ces cas, c'est bien le regard direct qui produit le châtement. Aurait été préférable ce que Lévi-Strauss appellera un « regard éloigné » dans un ouvrage dont Calvino propose une analyse enthousiaste à l'occasion de sa publication en 1983¹⁸. Un regard à distance rendu possible par une médiation, qu'il s'agisse de l'ethnologie elle-même qui ne délivre une connaissance que parce que l'observateur ne se confond jamais avec l'observé, même au plus près de son objet, ou qu'il s'agisse dans les textes calviniens d'un objet comme le bouclier-miroir de Persée, ou, à d'autres époques et dans d'autres récits, comme le rétroviseur ou la télévision que nous avons choisis parmi tant d'autres instruments optiques pour illustrer la conception visuelle de Calvino.

Le rétroviseur est l'objet protagoniste de deux textes de fiction de Calvino. « L'inseguimento » (« La Poursuite ») du recueil *Ti con zero*¹⁹ illustre le principe du récit déductif que Calvino expérimente alors. Un automobiliste est poursuivi par un inconnu et son salut dépend de l'observation attentive, grâce au rétroviseur, des déplacements de ce dernier dans les files de voitures prises dans un embouteillage. Dans « Dietro il retrovisore »²⁰ (« Derrière le rétroviseur »), courte nouvelle ayant pour protagoniste Monsieur Palomar mais que Calvino ne retiendra pas dans la version définitive du recueil éponyme, le début du récit souligne la supériorité du regard rétrospectif : « La plus grande différence entre le Monsieur Palomar piéton et le Monsieur Palomar au volant

¹⁸ Le compte rendu du livre paru chez Plon la même année a été publié dans *La Repubblica* le 15 juillet 1983 et repris dans *Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 2067-2076, sous le titre « *Lo sguardo da lontano* di Claude Lévi-Strauss ».

¹⁹ Torino, Einaudi, 1967. Le récit « L'inseguimento » avait d'abord été publié dans le journal *Il Giorno* en mai de la même année.

²⁰ Le texte, retrouvé dans les dossiers de Calvino après sa mort, date de 1983 et a été publié pour la première fois dans les éditions complètes Mondadori (*Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 1159-1163).

est que le premier ne voit que ce qui se passe devant lui alors que le second est muni d'un rétroviseur »²¹.

Personnage adepte de l'observation minutieuse, sorte de Monsieur Teste transalpin, Palomar permet à Calvino de conduire un récit qui illustre l'imperfection de la perception visuelle de l'homme, incapable, à la différence de l'animal héraldique, de regarder derrière lui car il possède un champ de vision limité et, par conséquent, une connaissance lacunaire du monde. Le miroir, et en l'occurrence ici le rétroviseur, permet de résoudre ce défaut et de répondre à une angoisse ancestrale : « Qui lui certifie que le monde continue à exister quand il [Palomar] ne le regarde pas ? »²². Dans une langue qui imite le style des essais scientifiques mais sans pour autant renoncer à une intertextualité très littéraire (Borges et Montale, entre autres, sont convoqués par Monsieur Palomar), Calvino fait l'éloge de ce petit objet qui, rendant possible la vision simultanée de lieux antagonistes, semble résoudre la question de l'opposition entre vision directe et indirecte, ce qui constitue une « révolution anthropologique fondamentale »²³.

La télévision est elle aussi un objet pourvoyeur d'images *in absentia*. Calvino l'évoque à plusieurs reprises et toujours avec la même intention. Il lui reproche de nourrir une inflation d'images dont le nombre exponentiel finit par rendre délicate la nécessaire distinction entre « l'expérience directe et ce que nous avons vu quelques secondes à la télévision », si bien que « la mémoire est recouverte de couches d'éclats [au sens de morceaux] d'images comme une décharge d'ordures »²⁴. Il évoque dans la même page une « pluie ininterrompue d'images », des « nuées d'images », des « bombardements d'images ». On perçoit ici l'amorce d'une apparente contradiction chez Calvino. Pourquoi ce qui était qualifié d'expérience de regard direct à propos du cinéma devient-il son exact contraire quand il s'agit de la télévision ? Et pourquoi dans la conférence intitulée « Rapidità » la vision directe présentée par le biais de la référence à Persée comme étant une source de péril devient-elle une qualité d'écriture ? « Je ne suis pas un amateur de la divagation ; je pourrais dire que je préfère me fier à la ligne droite, espérant qu'elle continue jusqu'à l'infini et qu'elle me rende inatteignable »²⁵. La réponse est dans la question : nous sommes passés de la vision directe à la ligne droite, c'est-à-dire que nous avons quitté la dimension visuelle de l'image pour la géométrie du discours littéraire. Deux modalités s'opposent selon Calvino : celle du regard qui possède un lien naturellement direct avec le monde, d'où son danger et la nécessité de le

²¹ *Ibid.*, p. 1159.

²² *Ibid.*, p. 1160.

²³ *Ibid.*

²⁴ « Visibilità », dans *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 707.

²⁵ *Ibid.*, p. 669.

détourner par des objets conçus à cet effet, et celle de l'écriture qui entretient une relation naturellement intransitive avec le monde. C'est ce qui selon Calvino en constitue la supériorité et rend inutile une dimension supplémentaire de mise à distance qui serait une sorte d'écart au carré : l'écart naturel lié au langage et l'écart stylistique du choix digressif. Dans son célèbre texte théorique de 1962, Calvino avait d'ailleurs défendu l'idée d'un « défi au labyrinthe » que l'on peut considérer dans notre interprétation comme une architecture de lignes brisées qui font obstacle à l'envol de la ligne droite.

La logique de l'écrivain n'épouse donc pas celle du spectateur. Calvino producteur d'images mentales privilégie les formes courtes car elles sont les moins propices à la digression et, pour les mêmes raisons, il fait de la description la clef de voûte de sa cathédrale narrative car elle est pour lui la traduction littéraire naturelle du « regard à l'œuvre ». Ce n'est pas un hasard si dans son Panthéon, pour nous limiter à des auteurs français, se trouvent en bonne place des modèles d'écriture descriptive comme Paul Valéry ou Michel Leiris²⁶.

Écrire/décrire. Le regard comme propédeutique à l'écriture

Pour Calvino, décrire s'apparente à une opération de transmutation. Il s'agit d'aplatir le relief de ce que l'on voit en l'à-plat de ce que l'on écrit, en limitant le plus possible les effets retardateurs comme les incises, les digressions ou les images superfétatoires. Ainsi, cette présentation de la poubelle dans *La Poubelle agréée* : « La poubelle de cuisine est un seau cylindrique en matière plastique »²⁷. Nous avons choisi cet exemple parmi des centaines d'autres pour souligner le fait que, pour Calvino, tout mérite d'être décrit. Objets nobles ou humbles, beaux ou triviaux, en bonne place dans la tradition littéraire ou plus inattendus, tous ont droit à la même promotion par l'écriture. Dans un de ses rares textes autobiographiques, l'écrivain ligure propose une remontée dans son enfance qui éclaire une vision du monde qui nourrira sa manière de prosateur : le regard comme source même de l'écriture. Le monde se divise entre ce que l'on voit et ce qui est caché, ce qui est au soleil et ce qui est dans l'ombre. Calvino désigne cette distinction fondamentale en employant les

²⁶ Il considère Paul Valéry comme la « personnalité de notre siècle qui a le mieux défini la poésie comme une tension vers l'exactitude » (conférence « Esattezza » des *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 685). Le compte rendu de la traduction italienne de *Biffures* (Torino, Einaudi, 1979) est l'occasion d'un exercice d'admiration pour un écrivain anthropologue qui définit la vue comme « le plus abstrait de nos sens » (« *Biffures* di Michel Leiris », *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1333, publié d'abord en janvier 1980 dans *L'Europeo* sous le titre « L'esploratore cancellatore »).

²⁷ *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 59. Le texte était paru, avec le titre en français, dans la revue *Paragone* en février 1977.

termes « aprico » – mot savant désignant le flanc d'une montagne exposé au soleil – et « opaco »²⁸. Car, tel Janus, le monde a bien deux faces, l'une n'existant que par l'autre, et il s'offre donc à deux types de regard : « je pourrais définir l'*ubagu* [déformation dialectale de « opaco »] comme l'annonce que le monde que je suis en train de décrire a un envers »²⁹.

L'envers de la médaille, donc, ou l'autre côté du miroir. Un envers qui devient pour l'écrivain l'élément le plus important car le travail du romancier est de sonder la part d'ombre du monde en laissant au peintre ou au photographe³⁰ la tâche d'en explorer la part de lumière : « Je sais à présent que le seul monde qui existe est l'opaque et l'*aprico* n'en est que l'envers »³¹. Ou encore : « J'écris du fond de l'opaque, reconstituant la carte d'un *aprico* qui n'est qu'un axiome invérifiable destiné aux calculs de la mémoire »³². (D)écrire, c'est donc arpenter inlassablement la surface du monde pour, en elle, décrypter sa profondeur, son « envers ».

Mais la distinction entre les deux faces de l'objet peut s'estomper. Narcisse n'est-il pas mort d'avoir confondu son visage et le reflet de celui-ci ? Cet effacement intervient quand le regardeur oublie qu'il saisit la réalité par le biais de ce que nous avons appelé, à la suite de Calvino, une vision indirecte. Le passage entre l'objet et son image devient alors une noria infinie qui détruit la limite entre vision directe et vision indirecte et qui produit une quête perpétuelle et nécessairement insatisfaite : « c'était l'envers des choses qui m'intriguait, l'envers des maisons, l'envers des jardins [...]. Mais lorsque je parvenais à atteindre l'envers, je comprenais que ce que je cherchais était l'envers de l'envers »³³.

Tout se confond, donc, ou plus exactement tout s'équivaut. De ce point de vue, Calvino illustre le célèbre aphorisme de Hofmannsthal qu'il rappelle dans la conférence « Exactitude » de ses *Leçons américaines* : « La profondeur doit être cachée. Où ? À la surface »³⁴. Formule qu'on peut considérer comme le précepte déclencheur de tous les récits de *Palomar*. Et c'est précisément là, pour revenir au fil principal de ces quelques réflexions – le regard « à l'œuvre » comme modalité d'une distinction entre le texte et l'image – qu'apparaît pour Calvino la différence essentielle entre l'opération littéraire et l'opération iconographique :

²⁸ « opaque », « opacité ». « Dall'opaco » est d'ailleurs le titre du texte publié en 1971 dans l'ouvrage collectif *Adelphiana* (Torino, Einaudi, 1971), puis dans *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 89-101.

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰ Rappelons qu'étymologiquement « photographie » signifie « écriture de la lumière ».

³¹ « Dall'opaco », *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 101.

³² *Ibid.*

³³ « Lo specchio e il bersaglio » (« Le Miroir et la Cible »), *Il Corriere della sera*, 24 décembre 1978, puis *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.* p. 283.

³⁴ *Saggi*, vol.1, *op. cit.*, p. 693.

Il est donc naturel qu'une description écrite soit une opération qui distende l'espace dans le temps, à la différence d'un tableau ou plus encore d'une photographie qui concentre le temps en une fraction de seconde jusqu'à le faire disparaître comme si l'espace pouvait exister pour lui-même et se suffire à lui-même³⁵.

En déplaçant la question de la description sur le terrain de la phénoménologie (la conscience du temps, de l'espace et de leur interaction), Calvino libère l'écrivain du risque d'un enfermement dans des considérations prioritairement structurelles, c'est-à-dire liées à l'agencement du récit, aux règles strictes de la narratologie. C'est d'autant plus à souligner que Calvino, on le sait, est un adepte de l'enchâssement de micro-textes dans une composition dominante et qu'il appliquera le principe du macro-récit à plusieurs reprises, en particulier dans *Marcovaldo* et dans *Le città invisibili*. Ce n'est pas un hasard si l'un de ses auteurs de prédilection est Boccace³⁶.

Une fois résolue la question de la cohérence et de la mise en ordre de récits autonomes par le recours à une structure d'ensemble, l'écrivain (Boccace, Calvino lui-même) peut se consacrer à la narration d'une histoire, comprise ici comme l'assemblage d'actions et la rencontre de personnages qui n'existent pour le lecteur que dans la mesure où ils sont décrits. La description est bien au cœur du processus d'écriture et les auteurs aimés sont ceux qui acceptent de s'adonner à cet exercice de base de la littérature. Nous en avons déjà cité certains mais l'un d'eux, au regard du nombre de textes que Calvino lui a consacrés, mérite une attention particulière.

Francis Ponge figure au premier rayon de la bibliothèque idéale de Calvino, celui regroupant les maîtres de la description, classiques ou contemporains. Les cahiers de description de l'auteur du *Parti pris des choses* représentent aux yeux de Calvino un modèle d'exactitude et de précision. Dans le texte « Felice tra le cose »³⁷ (« Heureux parmi les choses »), la démarche du poète français est résumée par une formule précise et efficace : « prendre l'objet le plus humble, le geste le plus quotidien, et tenter de le considérer en dehors de toute habitude de perception, de le décrire en dehors de tout mécanisme verbal galvaudé par l'usage »³⁸. Même quand il écrit sur d'autres artistes qui ne sont

³⁵ « Hypothèse de description d'un paysage », *Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 2694. Il s'agit d'un texte publié posthume en 1986 dans l'ouvrage collectif *Esplorazioni sulla Via Emilia*, Milano, Feltrinelli.

³⁶ Voir par exemple « Il libro, i libri », texte d'une conférence tenue à l'Institut italien de Buenos Aires en 1984 (*Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1846-1860) où l'auteur du *Decameron* est présenté comme l'inventeur de ce que Calvino appelle « l'hyper-roman ou roman élevé à la puissance infinie » (*ibid.*, p. 1856). Le cadre du récit « comme la scène du théâtre classique, doit rester générique, image de l'espace idéal où les histoires prennent corps » (dans « Cominciare e finire », *op. cit.*, p. 744).

³⁷ *Corriere della sera*, 29 juillet 1979, puis dans *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1401-1407.

³⁸ *Ibid.*, p. 1401.

pas écrivains, comme le peintre Domenico Gnoli³⁹, Calvino « fait » du Ponge, c'est-à-dire qu'il vise l'épuisement de la matière par la description exhaustive de l'objet, qu'il s'agisse en l'occurrence de l'image d'une chaussure de femme, d'une chemise d'homme, d'un oreiller ou encore d'un bouton, objet humble mais à la forme parfaite qui aurait tout à fait sa place dans le magasin des choses banales de Ponge.

Dans ce texte, Calvino suit ses propres recommandations, exprimées dans la conférence « Visibilité » des *Leçons américaines*. Partant d'une image, il aboutit à un texte. L'adjonction d'un niveau supplémentaire (la description d'un tableau) nous permet de parler de vision indirecte puisque le lecteur est face non pas à l'objet ni même à l'image de cet objet mais à la « description d'une description », pour reprendre un célèbre titre pasolinien⁴⁰. Comme Ponge, Calvino se livre à des exercices de description et en conclut que certaines choses sont plus délicates à représenter car elles ne sont pas anthropomorphes : « Bref, décrire une chemise est difficile : sa forme n'a aucun rapport avec l'homme [...]. Qui tente de donner d'un oreiller une description objective échoue inévitablement »⁴¹. Constat d'échec qui nous semble davantage un hommage à Ponge, qui réussit à échapper à cette aporie, qu'un renoncement définitif et sans appel.

Ce que Calvino apprécie surtout chez le poète français, c'est que son travail littéraire prend tout son sens justement parce que les objets qu'il décrit s'organisent en un projet qui a la description pour moyen et la mise en ordre pour finalité. Ce qui compte, pour reprendre une autre formule de Ponge, c'est qu'une mère chatte puisse y retrouver ses petits. Décrire, opération considérée, on l'a vu, comme l'aboutissement naturel du « voir » pour l'écrivain, c'est alors s'attacher à faire surgir sur la page une spécificité qui ne prend toute sa mesure que parce qu'elle s'insère dans une série. En d'autres termes, le livre, plus qu'à un lien tautologique avec la bibliothèque, renvoie au musée.

³⁹ « Quattro studi dal vero [d'après nature] alla maniera di Domenico Gnoli », *FMR*, mai 1983, puis *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 422-429.

⁴⁰ *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴¹ *Ibid.*, p.427 et 429.

Regarder/re-garder. Le regard comme mise en place d'une connaissance muséale du monde

On connaît la passion de Calvino pour les musées, les expositions et les collections. En 1984 il publie chez Garzanti le livre *Collezione di sabbia* qui réunit différents articles écrits pour des quotidiens italiens. Beaucoup d'entre eux sont en fait des comptes rendus d'expositions parisiennes qui permettent à l'écrivain d'assouvir sa passion des objets regardés mais aussi agencés et ordonnés. Il s'agit toujours de musées réels mais ils sont pour lui l'antichambre d'un « musée imaginaire ».

Nous retrouvons dans les articles réunis dans *Collezione di sabbia* le processus déjà évoqué, processus qui prend dans la structure muséale tout son sens : l'objet est observé, décrit pour lui-même puis en fonction des rapports qui l'unissent à la collection (série) dans laquelle il trouve sa place. C'est le lien de contiguïté entre l'objet et la série, lien perçu d'abord par le regard, qui transforme l'image singulière en imagination, comprise ici comme le déroulement d'un récit reliant entre elles des images particulières⁴². Le musée propose à la fois une connaissance de l'objet (c'est lui qui est mis en valeur, lui qui fait image) et une connaissance de la série : la disposition des objets, voulue par le conservateur, l'ordre choisi, qu'il soit thématique ou chronologique, produit un sens et donc un savoir qui transcende la somme des connaissances attachées à chacune des pièces prises individuellement. Le regard, dans le musée, fait office de jonction. Il permet le passage entre l'image visuelle, nécessairement singulière, et l'image mentale (l'imagination).

Traduit en texte, car pour un écrivain il n'y a pas d'image sans promesse de récit⁴³, cela donne chez Calvino les récits de Monsieur *Palomar*, personnage qui est l'archétype du contemplateur-descripteur. Comme nous le rappelle Calvino lui-même, son patronyme a pour origine « le plus grand télescope du monde, en Californie »⁴⁴. Onomastique signifiante, comme souvent chez l'écrivain italien, et même redondante dans le cas présent puisque le personnage possède la faculté de voir « plus loin que les autres »⁴⁵ et qu'il

⁴² La distinction que Barthes propose dans *La Chambre claire* (Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980, traduction italienne : *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980) entre *Mathesis singularis* et *Mathesis universalis* nous semble opératoire. Sur les rapports entre Calvino et Barthes, cf. V. d'Orlando, « La Tentation du refus : Italo Calvino et la photographie », dans *La Plume et le Crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, Italies* n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2012.

⁴³ C'est la thèse de *La Chambre claire* de Barthes mais c'est aussi le principe de mise en route de nombreux récits du XX^e siècle. Pensons au *Suzanne et Louise* d'Hervé Guibert (Paris, Gallimard, 2005). Dans le domaine italien, Epifanio Ajello a récemment proposé une synthèse de cette question : *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, TES, 2009.

⁴⁴ « Il signor Mohole », texte que Calvino n'a pas inclus dans le recueil général et qui a été publié pour la première fois dans *Romanzi e racconti*, vol. 3, op. cit., p. 1168-1173. Notre citation se trouve p. 1168.

⁴⁵ *Ibid.*

applique ce don à des choses aussi différentes qu'un « pré infini », des « étoiles », « la lune l'après-midi » ou « l'univers comme miroir ». Autant d'objets appréhendés par le regard télescopique de notre héros. Mais dans d'autres aventures visuelles, ce qui est observé est beaucoup plus proche : le ventre d'un gecko, un kilo et demi de graisse d'oie, une pantoufle dépareillée. Ce n'est pas tant ce qu'on regarde qui compte, c'est le regard lui-même, le regard considéré comme la source première d'une connaissance qui prend la forme de la classification et suit la voie utopique de l'exhaustivité.

Le principe taxinomique peut alors s'appliquer à toute sorte d'objets et Monsieur Palomar, par exemple, se délecte d'une visite synesthésique dans une boutique parisienne élevée au rang de « musée des fromages »⁴⁶. Le récit offre des descriptions qui légitiment l'image du titre et donnent au lecteur la sensation de visiter un cabinet de curiosités. Il y est question de fromages « conservés [...] dans de petits récipients en verre », d'« exposition d'exemplaires des spécialités les plus insolites et les plus disparates », de « documentation », d'« enseignes » (on pourrait presque traduire le mot « insegna » par « cartel ») avec des « adjectifs archaïques », de « conservation de l'héritage d'un savoir accumulé par une civilisation à travers son histoire et sa géographie »⁴⁷. Au-delà de l'humour de contraste entre la solennité d'un musée et la dimension prosaïque des fromages, le récit permet à Calvino d'appliquer à sa manière la leçon de Flaubert : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps ». Calvino proposera d'ailleurs sa version de la formule flaubertienne : « il suffit de regarder quelque chose avec attention pour que s'ouvrent des perspectives sans limites. Même un bouton peut contenir l'univers »⁴⁸.

Métaphoriquement Monsieur Palomar se transforme en différents objets visuels. Outre le télescope qui le définit sur le plan de l'onomastique, ses différents moyens d'observer le monde, depuis l'extension infinie de l'univers jusqu'aux plus petits détails de son environnement quotidien, le rapprochent d'instruments d'optique qui sont récurrents dans l'œuvre de Calvino et qui constituent les pièces d'un palais de la découverte idéal : longue-vue, lunette astronomique, microscope, caméra pour le cinéma ou pour la télévision (la langue italienne distingue la *cinpresa* et la *telecamera*), kaléidoscope, vidéo, loupe⁴⁹, sans parler de la télévision et du rétroviseur déjà évoqués.

⁴⁶ Titre d'un récit de la section « Palomar fait les courses », *Romanzi e racconti*, vol. 2, *op. cit.*, p. 933-936.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ « Il signor Mohole », *op. cit.*, p. 1168. On remarquera que le bouton du peintre Gnoli revient dans la bouche de Monsieur Palomar, confirmation inattendue du principe de porosité calvinienne entre image et texte.

⁴⁹ Un repérage systématique reste à faire. Nous indiquons ici quelques exemples de présence de ces objets dans les textes fictionnels de Calvino. Respectivement *Il sentiero dei nidi di ragno* (*Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 98) ; *Il barone rampante* (*ibid.*, p. 587) ; « Le notti dell'UNPA », dans *Ultimo viene il corvo* (*ibid.*,

Dans tous les cas, voir (directement ou par le truchement d'objets) permet de nommer et nommer permet de ranger selon la séquence immuable : voir, décrire, ordonner. Cet enchaînement n'est sans doute pas l'apanage de Calvino⁵⁰. Il est peut-être la conséquence d'une vocation forgée durant l'enfance quand le jeune Italo accompagnait son père professeur de botanique : « il [son père] ne voyait du monde que les plantes et ce qui se rapportait aux plantes, et il disait à haute voix le nom de chaque plante, dans ce latin absurde des botanistes, ainsi que le lieu d'où elles provenaient »⁵¹. Voir, nommer, voyager à travers l'exotisme de la langue et de la géographie. Mais aussi, implicitement, ranger dans des herbiers puis, pour l'enfant rêvant d'autres ordres que celui du monde végétal, dans des bibliothèques et des musées.

Au terme de ces quelques remarques portant sur le danger potentiel d'un certain type de vision, sur le lien entre la description et l'écriture, sur le regard comme mise en ordre dans une finalité heuristique, on peut tenter de répondre à une question sous-jacente : quelle est la fonction première de l'écriture pour Calvino ?

La littérature constitue pour lui le meilleur moyen d'aiguiser son regard car c'est par le regard que s'effectue le passage entre monde non écrit et monde écrit :

Qu'est-ce que je cherchais du regard dans les recoins mal éclairés de la nuit [...] si ce n'est la page à tourner pour pénétrer dans un monde où tous les mots et les images deviennent vrais, présents, une expérience qui soit mienne et non plus l'écho de l'écho d'un écho⁵².

p. 532) ; *Sotto il sole giaguaro* (*Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 148) ; « La decapitazione dei capi » (*ibid.*, p. 248) ; « L'incendio della casa abominevole » (*ibid.*, p. 322) ; « Allez hop » (*ibid.*, p. 680) ; « La lente d'ingrandimento » (*ibid.*, p. 999).

⁵⁰ On pense naturellement à Georges Perec dont Calvino est devenu l'ami après sa fréquentation assidue de l'Oulipo, lors de ses années parisiennes. Il lui a consacré plusieurs textes dont le plus important a été rédigé à l'occasion de la parution chez l'éditeur Rizzoli de la traduction en italien de *La Vie mode d'emploi* (« Perec e il salto del cavallo », *La Repubblica*, 16 mai 1984, puis *Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1393-1400, sous le titre « Perec, *La vita istruzioni per l'uso* »). Nous n'en citerons qu'un court passage qui a le mérite de mettre l'accent sur une des principales raisons de cette affinité intellectuelle : « Le démon de la collectionniste plane en permanence dans les pages de Perec [...]. Pourtant il n'était pas collectionneur dans la vie, si ce n'est de mots, de savoirs, de souvenirs ; l'exactitude terminologique était sa manière de posséder, il ne recueillait que ce qui fait l'unicité d'un fait, d'une personne ou d'une chose. Personne plus que lui n'était immunisé contre la pire des plaies de l'écriture d'aujourd'hui : les généralités » (*ibid.*, p. 1398). Comment ne pas voir dans cet hommage une manière d'autoportrait déguisé ?

⁵¹ *La strada di San Giovanni*, « Questo e altro », 1962, puis dans *Romanzi e racconti*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9.

⁵² *La strada di San Giovanni*, *ibid.*, p. 11.

Car le mot « relie la trace visible à la chose invisible »⁵³. C'est bien d'un lien qu'il s'agit, et d'une dépendance qui fonctionne dans les deux sens – du visible à l'invisible et de l'invisible au visible – car ce que l'on voit contient ce qui est caché de même que l'infini qui échappe au regard ne peut être saisi que parce qu'il est contenu dans des cadres qui en délimitent l'extension et le rendent donc visible physiologiquement et mentalement. Ce qui est en dehors du cadre n'est pas vu mais imaginé. La littérature est pour Calvino une façon de cadrer l'infini et d'ordonner le chaos.

Comme il l'écrit dans une étude consacrée au peintre Leonardo Cremonini et à ses célèbres tableaux de fenêtres, à l'aide de références implicites à Leopardi, le poète du regard tant admiré par notre auteur – Leopardi qu'on devine, bien qu'il ne soit pas cité dans ce texte, dans la description d'une « haie de genêts » (« siepe di ginestre »), formule qui concentre deux mots-clés des deux plus célèbres poèmes du poète, *L'infinito* et *La ginestra* – : « l'illimité n'existe que dans la mesure où il existe une cage pour le contenir »⁵⁴.

Traduit dans les termes de la problématique de notre réflexion, la formule peut être rendue ainsi : la vision d'un objet particulier, directe ou filtrée par une image, est la source et la condition de la description du monde non écrit. Elle est indispensable pour que se déploie, se « désencage », l'imagination. L'image mentale ainsi créée est à l'origine du monde écrit.

⁵³ « Esattezza », *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 694.

⁵⁴ « Il ricordo è bendato », *Cremonini*, Casalecchio di Reno, Grafis edizioni, 1984, puis dans *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, p. 433.

Voir l'au-delà du visible dans les romans de Sylvie Germain

Alain GOULET
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

« On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux ».
Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*.

Dans les romans de Sylvie Germain, le regard est continuellement à l'œuvre, observant, scrutant, contemplant, accueillant à ce qui s'offre à lui, ou terrible, comme dans *L'Enfant Méduse* où il peut pétrifier et même tuer. Un des premiers livres de l'auteur compose un *Opéra muet*, et le titre du premier roman publié, *Le Livre des Nuits*, doit s'entendre au sens de nuits des mystiques qui s'ouvrent sur l'au-delà du visible, au monde d'en haut comme à celui d'en bas. De façon générale, Sylvie Germain écrit pour montrer et manifester ce qu'elle voit, mettre en scène des personnages qui viennent la visiter et des scènes qui s'imposent à elle en tant que visions génératrices d'histoires. Ainsi la saga du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre* est-elle issue de la fresque de Delacroix représentant « La Lutte de Jacob avec l'ange », et dans *L'Enfant Méduse*, chaque chapitre se déroule à partir de tableaux successifs qui s'animent. *La Pleurante des rues de Prague* se présente comme une série d'« apparitions » fantastiques, et les romans qui suivent ce récit autobiographique s'acheminent naturellement vers des visions ouvrant sur l'au-delà du visible, sur l'« immensité », une immensité qui se fait « appel vers plus qu'elle-même [...], une invitation pour des dérives à l'infini, du côté de l'éternité, par-delà les ténèbres »¹. Et c'est à ce que notre monde contemporain ne veut pas voir et tend à refouler dans la vie quotidienne que s'intéresse son roman *Hors-champ* — au titre là encore significatif.

¹ *Immensités*, Paris, Gallimard (Folio), 1993, p. 254-255.

Une petite nouvelle écrite pour l'association « Solidarité Enfants Sida », *Le Chineur de merveilles*², donne une bonne indication, sur un mode mineur, de la capacité de certains personnages germaniens à percevoir l'au-delà du visible dans la vie quotidienne et les spectacles les plus élémentaires. Un vieil homme au doux sourire dont se moquent des gamins qui ont fait tomber son verre de lait contemple la flaque et dit : « C'est beau, on dirait un nénuphar... »³. Et il explique bientôt à l'un d'eux qu'il est un « chineur de merveilles » qui déniche dans ce qu'il voit « de minuscules et fugaces merveilles », car « tout est question de regard, de perspective » : « C'est long, d'apprendre à voir, à écouter... »⁴, ajoute-t-il. C'est cette faculté que Sylvie Germain porte en elle — « les peintres me fascinent, car ils font affleurer l'invisible »⁵, déclare-t-elle par exemple — et qu'elle met systématiquement en avant dans les romans qui suivent *La Pleurante des rues de Prague*.

Dès ses premiers romans, certains personnages sont doués de facultés radicalement visionnaires, se révèlent des voyants capables d'accéder à une réalité seconde. Ainsi, lorsqu'au début du *Livre des Nuits* Théodore-Faustin contemple son père mort, il est frappé par son regard :

[...] l'éclat des flammes s'enfonçait profondément dans le brun ambré des iris mais ne s'y réverbérait pas, il s'y faisait lumière. Lumière-fossile, eau stratifiée, vent cendrex, immobile. Et la perspective que laissait ainsi entrevoir ce mince rai de regard s'élançait à l'infini dans l'invisible et le mystère. Était-ce donc là que résidait le séjour de Dieu, dans ces affres de douceur, de silence et d'absence ?⁶

Et sa petite-fille, Violette-du-Saint-Suaire, se met à voir et à éprouver en elle les catastrophes de la Première Guerre mondiale avant qu'elle n'éclate :

Ses yeux sont devenus presque impossibles à regarder tant on y lit d'angoisse et de douleur. Elle a le regard de quelqu'un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues. [...] Il y a cette vision en elle qui brûle tout, et qui lui saigne sur le visage comme une plaie... »⁷

À de telles visions d'en haut s'opposent certaines visions d'en bas, chtoniennes. Lorsqu'à cinq ans, Charles-Victor abandonné se réfugie dans une

² *Le Chineur de merveilles*, in *Pour sol en si*, Paris, Gallimard (Page blanche), 1996, p. 49-60.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

⁵ Sylvie Germain, in Th. Gandillot, « Une rebelle en douce », *L'Express*, 10 octobre 2002.

⁶ *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard (Folio), 1987, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 270.

ancienne usine en ruines dont il fait son royaume de « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant », il y développe ses pouvoirs par les mots et par son regard qu'il veut capable de réveiller les morts :

« Et gaffe, bande de vieilles charognes, je vous ai toutes à l'œil !
[...] C'est que mon œil il est terrible, il voit tout. Il vous lorgne depuis le trou de mon cul, sans pitié ! »

Il voyait tout avec ce troisième œil. Cet œil anal, magique, farouche. Il voyait surtout ce qui n'existait pas. Et il s'épuisait à lutter avec des hordes d'ennemis imaginaires, visibles seulement pour cet impitoyable œil rectal⁸.

C'est cet « œil-tierse au regard d'halluciné », son « œil onirique et furieux qui lui brouillait parfois la vue pour aller transpercer l'épaisseur du visible, trouver le temps »⁹, que réveillera la vieille aux citrons pourris et qui, le replongeant dans son passé, le conduit au crime qu'il commettra dans l'intention d'éradiquer la malédiction qui pèse sur lui.

De même, le grand aïeul Nuit-d'Or, qui traverse toute la saga des *Nuits* en manifestant une connivence particulière avec divers mondes telluriques et chtoniens — pensant par exemple que les Garous peuvent « se faire passeurs vers d'autres zones, et d'autres corps inattendus », ou buvant le sang d'un sanglier qui prend pour lui le goût de « la chair des morts dans la terre »¹⁰ —, après avoir, au moment de mourir, convoqué tous ses deuils, soudain

crut entr'apercevoir comme un regard en transparence du ciel. Un regard impossible, et pourtant là. Comme un regard d'aveugle, ou un regard de fou. [...] Un autre nom encore cherchait à être interpellé. Un autre nom roulait dans son sang, montait lui marteler le cœur, le front. Mais il refusait de proférer ce nom, refusait même de l'entendre. Ce nom n'appartenait à personne des siens, — ce nom n'existait même pas. Et pourtant il lui accaparait toute la chair, le serrait à la gorge, plus violemment qu'aucun autre nom¹¹.

De semblables effractions du domaine céleste vont se multiplier après *La Pleurante des rues de Prague*. Ce récit fantastique à teneur autobiographique est fait d'une série d'« apparitions » à l'auteur d'une géante boiteuse qu'elle nomme la Pleurante, chargée de toutes les douleurs provoquées par des morts

⁸ *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard (Folio), 1989, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰ *Le Livre des Nuits*, p. 198-199.

¹¹ *Nuit-d'Ambre*, p. 377.

violentes et injustes, comme celles des enfants juifs dans les camps de concentration, ou de Bruno Schulz, « qui reçut une balle en plein dos parce qu'il était sorti dans la rue sans porter l'étoile jaune »¹² :

Lorsqu'elle surgit elle crève le visible, elle s'impose à la vue, elle requiert l'attention de tous les sens et met le cœur en alarme¹³.

Elle apparaît périodiquement dans le brouillard des rues de Prague ou dans la clarté du jour, déambulant de façon bien visible avec l'« allure de quelqu'un qui s'en va », et sa présence relève « du mystère de l'enchantement ». Elle est là, évidente et manifeste, tout en demeurant « intouchable » et même « incontenable »¹⁴. Une fois, elle apparaît comme une gigantesque *Pietà* au flanc d'une colline :

Son corps avait la translucidité du verre, ou d'une pierre de lave. Les lueurs et les ombres du soir la traversaient.

Elle se tenait assise, les mains posées sur ses lourds genoux écartés ainsi qu'une paysanne prenant un instant de repos sur un talus [...]. La ville, dont les lumières s'allumaient, s'étendait à ses pieds.

Elle trônait, immobile, en humble majesté. Et soudain elle pencha légèrement son buste en avant, ouvrit les bras et les tendit vers la ville, comme si elle invitait la ville entière à venir se coucher sur ses genoux, à venir se reposer entre ses bras.

Et elle souleva la ville, tout doucement. Elle la souleva comme une mère son enfant, et la posa sur ses genoux pour la bercer¹⁵.

Elle est la pitié et la consolation, et elle ouvre à la mémoire des lieux, à un monde enchanté : « Un instant, un merveilleux instant, la ville fut délestée de son siècle de plomb et de crasse et de sang, et retrouva le très beau songe de ses origines »¹⁶. Car

Là où passe la géante, la terre s'exhausse de l'oubli où nous la tenons, les choses s'arrachent à l'indifférence où nous les reléguons, la matière se montre, grenue, rugueuse, massive,

¹² *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard (Folio), 1994, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28, 25, 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

poreuse, pétrie de temps, et tout prend une odeur, un goût, une présence.

[...] C'est le règne du lieu, le grand mystère du lieu [...]. Et dans un même mouvement nous pénétrons l'épaisseur du visible comme la figure de proue d'un navire qui fend la masse de la mer [...]¹⁷.

Dans *Immensités*, le roman qui suit *La Pleurante*, lui aussi inspiré par le séjour de l'auteur à Prague, le héros connaît tout un itinéraire d'expériences existentielles qui l'amènent progressivement à accéder à un au-delà du visible. Au départ, dans ses toilettes dont il fait son laraire, apparaît une tache d'humidité dont la forme évolue, qu'il considère d'abord comme une « sculpture vivante » dessinant « l'éploiement [d'un] nénuphar », puis dont la contemplation lui permet d'accéder au « fond des âges » et à un « songe immémorial » : « Le monde s'enfantait autour de lui dans un froissement de brume, de runes et de silence »¹⁸. Peu après, il se met à se considérer comme une « troublante bestiole » sur laquelle il s'interroge, et

pourvu de son nouveau regard d'entomologiste tératologue, Prokop voyait tout différemment. Il se mit surtout à percevoir les choses et les gens selon une perspective prodigieusement déformante ; tailles, volumes, grandeurs lui apparaissaient parfois comme frappés de fabuleuses distorsions¹⁹.

Une autre fois, contemplant un petit personnage modèle réduit, il se trouve plongé « au fond d'un gouffre. Il lui semblait toucher, du bout de son regard tactile, l'inconsistance de son être »²⁰.

Ensuite, il aide une vieille femme à récupérer un miroir dans une poubelle, et il l'observe

se [regardant] sans se voir ; son regard s'enfonçait bien plus profond que dans son simple reflet, ou du moins ailleurs. Et cet ailleurs n'était pas non plus de l'ordre des souvenirs. C'était un ailleurs inscrit là, dans le visible et dans l'instant présent. Un bel ailleurs affleurant le visible et irradiant une joie enfantine²¹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

¹⁸ *Immensités*, Paris, Gallimard (Folio), 1993, p. 25, 43.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97-98.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 109.

Alors, il se met à percevoir ce qui émane de l'apparence des corps qui s'offrent à sa vue :

Il y avait comme un halo qui émanait d'elle. [...] Prokop Poupa se mettait soudain à voir ce corps immatériel [...]. Son regard tactile effleurait ce corps invisible et sa propre chair, dessous la peau glacée, se mit à tressaillir d'une tendresse nouvelle, une tendresse folle pour le monde et les êtres²².

Bientôt, sa vie s'ouvre à des « visions [...] qui laissent des traces ineffaçables dans la mémoire » ; et, contemplant les photos d'un ami, il constate qu'elles font vaciller le visible, que « l'immatériel se [fait] perceptible », et que « le familier se [hisse], ou plutôt [s'effondre], aux confins de l'inconnu, de l'inquiétant ». Car l'ouverture à l'au-delà du visible laisse entrevoir aussi bien des mondes d'en haut, lumineux, que d'en bas, sombres et menaçants :

Puissantes, envoûtantes et tragiques s'imposaient les ténèbres ; aiguë, déchirante et plus tragique encore se montrait la lumière. C'était se perdre que de céder à la volupté de s'enfoncer dans les houles noires des premières. C'était tout autant se perdre que de se placer sous le feu térébrant de la seconde²³.

Après quoi ces « mystères du visible et de l'invisible » se mettent à ouvrir à « la question du salut »²⁴. Des rêves embarquent Prokop dans une dérive hors de lui-même, « au bord extrême du plus terrible des mystères », et il se sent « introduit au cœur d'une mise en scène où fusionnaient le familier et le surnaturel », avant qu'un autre rêve ne le mette en présence d'un être qui lui fait comprendre son mal et lui indique la voie pour s'en extraire :

Il sentait, il savait que quelqu'un se tenait là, en bas, assis sur ses talons au ras de la broussaille. Il devinait son corps, fait de brume et de larmes et de poussière de roche, bruni de sang séché, et plus encore la fixité de son regard cloué dans l'épaisseur des ténèbres. Un regard que rien ne pouvait distraire, ni refermer ni éclairer ; des yeux à jamais privés de repos et de lumière, assignés à une éternelle veille dans la plus nue des solitudes. Les yeux d'un homme exilé depuis des siècles, et pour des millénaires, dans le désert de l'amour²⁵.

²² *Ibid.*, p. 111-113.

²³ *Ibid.*, p. 114, 131, 134.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ *Ibid.*, p. 191, 193.

Il perçoit alors que la détresse de cet homme résulte de sa condition de traître — est-il « Caïn, Pilate ou bien Judas » ?, se demande-t-il —, qu'il lui tend un miroir, et que seule la voie du remords lui permettra à lui, Prokop, de se sentir délivré de ses fautes. C'est ainsi que, finalement, il s'ouvre aux immensités qu'il a entrevues par éclairs, comprenant que son salut consiste à « accueillir, accepter, consentir ; écouter le silence et scruter l'invisible », car « tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants »²⁶.

Dans les romans suivants, il y a toujours un personnage qui traque l'invisible de son regard et en reçoit des signes. Dans *Éclats de sel*, il s'agit de Brum, le vieux maître du héros, dont le regard, à l'approche de la mort, « semblait poursuivre un point lointain, quelque part dans l'invisible »²⁷. Dans *Tobie des marais*, de Déborah, vieille femme juive exilée qui emporte avec elle la mémoire de son peuple, et dont le « regard poursuivait sa migration indéfinie vers l'ailleurs, le nulle part »²⁸. Quant à Raphaël apparu pour guider Tobie, il se trouve lui-même sans cesse guidé par ce qu'il perçoit de l'au-delà : il « sonde la nuit, du regard et de l'ouïe, de tous ses sens, de tout son cœur »²⁹.

Chanson des mal-aimants raconte l'itinéraire d'une pauvre fille abandonnée à sa naissance et qui, toute sa vie, est habitée par le désir de voir sa mère revenir à elle. Sa vie se trouve notamment traversée par des visions enchanteresses. Le premier de ces moments d'éblouissement est provoqué par des merisiers en fleur dans le soleil :

Les silhouettes des merisiers se sont détachées du groupe d'arbres et se sont avancées en ondulant, d'une démarche aussi éthérée que sensuelle, à la façon de mannequins un jour de défilé de mode, puis elles se sont postées à la lisière du bosquet. Elles ont tourné plusieurs fois sur elles-mêmes dans un lent froufrou. Leur beauté alliait une extrême élégance et un air de vive insolence. [...]

Ma mère se trouvait-elle parmi ces femmes échevelées, mi-végétales, mi-foudre blanche? Venait-elle m'adresser un salut au seuil de mon adolescence?³⁰

La deuxième vision présente « une glaneuse de pierres célestes »³¹ en action, dont les cailloux ramassés et auscultés recèlent des mots qu'elle avale

²⁶ *Ibid.*, p. 254.

²⁷ *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 62.

²⁸ *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998, p. 61-62.

²⁹ *Ibid.*, p. 203.

³⁰ *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002, p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 99.

pour en former des phrases avant d'accoucher d'un corps étrange qu'elle nourrit. La vision suivante est suscitée par un feu d'artifice où l'héroïne distingue une grande lessive céleste avec « de grands pans de peau humaine » ; puis des « sortes de balancelles »³² peuplées d'animaux dans des postures incongrues, condamnés à mort. Enfin, après toute une vie, arrive à elle une « vision si nue, si magnifiquement pauvre, que ce fut plutôt comme une caresse de l'invisible. Un sourire »³³. C'est ce « sourire de la grâce », plein de douceur, qui vient enfin combler son attente.

Les visions de *Magnus* sont beaucoup plus troublantes, et seule la théorie psychanalytique de la « crypte et du fantôme », due à Nicolas Abraham et Maria Torok³⁴, me semble susceptible d'en rendre compte. Son héros se trouve frappé d'amnésie à cinq ans, à la suite du cataclysme des bombardements de Hambourg de 1943 qui l'ont privé de sa mère : plus aucun souvenir de l'événement, ni de ses cinq premières années. Or quand, à l'âge de vingt ans, il se rend au Mexique, une vision anamnétique parvient subitement à faire surgir de sa mémoire le grand traumatisme enfoui au plus profond de lui :

*Il voit le ciel se déflagrer, se rompre comme une digue et des torrents
de lave noire, de météorites rutilants, d'éclairs blanc soufré jaillir
d'entre les brèches. [...]*

*Il voit des humains et des bêtes se transmuier en torches vives,
d'autres se fondre à l'asphalte liquéfié qui clapote dans les rues
éventrées, d'autres encore être déchiquetés.*

*Il voit des arbres s'élancer à l'oblique, énormes javelots échevelés de
flammes qui se fichent dans les façades des maisons tandis que giclent
les vitres, volent les cheminées, les tuiles, les poutres.*

Et finalement,

³² *Ibid.*, p. 235-236.

³³ *Ibid.*, p. 243.

³⁴ Cf. N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, précédé de *Fors*, par J. Derrida, Paris, Flammarion (1976), 1999 ; *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion, 1978 ; Cl. Nachin, *La Méthode psychanalytique. Évolutions et pratiques*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 129-160 ; et A. Goulet, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 27-31. « Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalées, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et mis en conserve. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète [...], ainsi que les moments traumatiques [...] qui avaient rendu l'introjection impraticable. Il s'est créé ainsi tout un monde fantasmatique inconscient qui mène une vie séparée et occulte. » (*L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 266).

*il voit une femme se couvrir de flammèches safran des cheveux jusqu'aux pieds, danser une valse solitaire, frénétique, en poussant des cris suraigus. Il la voit s'écrouler [...]*³⁵.

Mais, plus surprenant encore, lorsque, seize ans plus tard, il retrouve à Londres la femme qu'il aurait voulu aimer dans sa jeunesse et qui est devenue veuve, il finit par l'accabler de reproches, jusqu'à émettre soudain des paroles qui le troublent parce qu'il ne les reconnaît pas :

Une voix qui n'est pas la sienne débite des mots pleins d'animosité, de rancœur, avec une placide cruauté. Des mots qui ne lui appartiennent plus, qui ne le concernent pas, qui l'épouvantent. Mais il les émet, comme un dormeur émet des gémissements ou des paroles confuses dans son sommeil. « Je n'aime rien de vous, ni votre voix, ni votre corps, ni votre peau ni votre odeur. Tout en vous me dégoûte... »³⁶

C'est en lui un fantôme qui obsède Peggy, son amie présente, qui a parlé par sa bouche, ou plutôt la crypte de celle-ci, qui garde le souvenir de la scène qui a provoqué la disparition de son mari, au bord d'une falaise, qui s'est manifestée, en sorte que, soudain, dans un état second, tous deux se mettent ensemble à voir et à revivre la scène :

Deux silhouettes avancent à pas lents, mesurés. Elles semblent glisser au ralenti dans l'herbe qui ondule sous le vent. [...]

Ils sont parvenus au bord de la falaise. Ils se font face, à moins d'un mètre l'un de l'autre. [...]

*Elle dit, la femme qui se tient raide, mains enfouies dans les poches de son imperméable : « Je m'ennuie avec toi, je m'ennuie à mourir. Je ne t'aime pas. Je ne t'ai jamais aimé et jamais ne t'aimerai. Je n'aime rien de toi, ni ta voix, ni ton corps, ni ta peau ni ton odeur. Tout en toi me dégoûte et m'insupporte. Je voudrais te voir disparaître. Mais cela ne suffirait pas encore, je voudrais ne t'avoir jamais connu. Jamais »*³⁷.

À la suite de quoi son mari a disparu dans le vide, et c'est cette scène de la mort dont elle se sent responsable et qui s'est nichée dans sa crypte qui s'est ouverte magiquement, accessible aussi bien à Magnus qu'à Peggy, par la grâce des affinités électives qui les lient.

³⁵ *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 92-94.

³⁶ *Ibid.*, p. 172-173.

³⁷ *Ibid.*, p. 174-175.

Ainsi cet au-delà du visible s'est-il transformé et a-t-il changé de nature : il ne consiste plus en une ouverture vers des visions mystiques, célestes ou chthoniennes, mais en la projection soudaine d'un inconscient qui s'est fait crypte d'un évènement traumatique majeur qui a bloqué, dans les personnages concernés, toute une part d'eux-mêmes. Sans doute était-ce déjà le cas dans *Chanson des mal-aimants* pour l'héroïne, pourvue d'une crypte originaire due à sa condition d'enfant abandonnée ; et même pour le personnage de *Nuit-d'Ambre* qui n'est jamais parvenu à se débarrasser de sa crypte transgénérationnelle transmise par le cri de sa mère.

Ce rapide parcours à travers les romans de Sylvie Germain montre bien ce qui fait la particularité du regard à l'œuvre chez ses personnages les plus caractéristiques : c'est d'être doué d'une voyance qui leur permet d'accéder à un au-delà du visible, de percevoir, en des moments privilégiés mais toujours impromptus, des images d'une réalité vers laquelle ils tendent. Cet au-delà peut prendre des formes variées, mais toujours en rapport avec ce à quoi aspire le personnage, d'une façon diffuse ou aiguë. Et sans doute faut-il qu'il y ait en eux une connivence particulière avec l'ombre et la nuit pour que devienne perceptible l'au-delà du visible. Tantôt il s'agit d'une réalité spirituelle, voire mystique, sans que jamais ne soit franchi le seuil de l'affirmation religieuse et de la foi : ainsi les visions célestes de *Nuit-d'Or*, les immensités ouvrant Prokop à l'espérance et à la délivrance, ou les apparitions de la Pleurante, incarnant la pitié de Dieu. Tantôt ce sont des ouvertures de nature chthonienne, vers un mystérieux et inquiétant monde infernal, comme encore pour *Nuit-d'Or* ou pour *Nuit-d'Ambre*. Tantôt, et plus généralement sans doute, il s'agit de l'ouverture d'une crypte que les personnages portent au plus profond d'eux-mêmes, qui leur permet de voir et de revivre une scène gravement traumatisante, refoulée, qui se rejoue à leurs yeux. Sans doute est-ce la caractéristique la plus aiguë et la plus neuve de l'œuvre de Sylvie Germain, une forme d'exploration subtile des recoins et des limites de la psyché humaine³⁸.

Quant à nous, lecteurs, spectateurs de ses univers romanesques, nous ne sommes pas seulement les bénéficiaires seconds et par procuration de ces accès de voyance, nous recevons aussi, tout au long de ses romans, les flots d'images qui s'y succèdent et qui font d'eux une grande œuvre poétique.

³⁸ Cf. « Ouvertures et résonances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Colloque de Cerisy-la-Salle », 2008, p. 289-307.

L'Exposition de bande dessinée : donner à voir ce qui se lit

Pierre-Laurent DAURES

Je vais étudier une manifestation culturelle assez paradoxale : l'exposition de bande dessinée. C'est-à-dire la monstration dans l'espace d'images conçues pour être lues dans un livre.

Je commencerai par un rappel des théories de la relation texte-image en bande dessinée avant d'examiner comment cette relation est bouleversée par le passage du livre au mur. Dans une troisième et dernière partie, j'étudierai quelques solutions originales inventées par des auteurs contemporains.

Rappel des théories de la relation texte-image en bande dessinée : un ordre instauré entre texte et image

La bande dessinée constitue un lieu privilégié de rencontre de l'image et du texte : un ordre s'est progressivement instauré dans cette rencontre, qui régit des codes d'écriture et de lecture largement partagés malgré leur sophistication. Ces codes se sont construits au cours de l'histoire de la bande dessinée.

Aujourd'hui, des auteurs comme François Ayroles peuvent ainsi proposer des bandes dessinées parlantes exemptes de texte (les personnages parlent dans des bulles où ne figure aucun mot) tout en restant accessibles à un large public.

Nous rappellerons différentes théories de la relation texte-image en bande dessinée en parcourant les travaux de Thierry Groensteen (principe de solidarité iconique) et de Benoît Peeters (lisible / visible).

o Le point de vue de Benoît Peeters

Dans son livre *Lire la bande dessinée*¹, Benoît Peeters rapporte les propos de Rodolphe Töppfer. Rappelons que Töppfer, né à Genève en 1799, est considéré

¹ B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002.

comme l'inventeur de la bande dessinée ; un inventeur conscient de son invention puisqu'il a écrit plusieurs textes théoriques sur ce qu'il appelait « récit en estampes ». Voici comment, en 1837, il parlait d'un de ses premiers ouvrages, *Monsieur Jabot* :

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien².

Benoît Peeters y voit une formulation très précoce de ce qui constitue selon lui l'essence de la bande dessinée : « la complémentarité du lisible et du visible : ce que le texte vient offrir est précisément ce que l'image ne pourrait donner, et vice versa »³, ce qu'un autre théoricien, Harry Morgan, désigne par le terme d'« intrication »⁴.

Au travers d'une histoire des tâtonnements et des impasses explorées par les artistes, Peeters met en évidence une condition de fonctionnement de cette complémentarité, la calligraphie des textes : « dessinés manuellement, les textes s'harmonisent à la perfection avec un dessin que l'on pourrait dire "écrit" »⁵. Töppfer en avait eu l'intuition, puis la recette s'était perdue, avec des œuvres faisant figurer un texte typographié sous le dessin (de *Bécassine* à *Prince Vaillant*, en passant par le *Yellow Kid* et la *Famille Fenouillard*). Comme l'écrit Peeters :

Le texte, dès lors qu'il est séparé de l'image par un cadre rigide et une typographie tout extérieure, va connaître la tentation de l'autonomie. Au lieu de fonctionner comme un élément de la case, il redevient un fragment dans une continuité de type littéraire⁶.

Le procédé a été retrouvé et de nos jours, le texte écrit est considéré par les auteurs de bande dessinée comme un élément graphique de la case autant que comme un outil de narration. Un statut exactement équivalent à celui du dessin, au point qu'il est parfois délicat de déterminer leurs frontières : le point d'interrogation flottant au-dessus d'un personnage est-il du dessin ou du texte ? L'onomatopée « DRRINNNG » du téléphone qui sonne couvrant une partie

² *Ibid.*, p. 105. Ici, Peeters cite la « Notice sur l'histoire de *Mr Jabot* » écrite par Töppfer, dans Th. Groensteen et B. Peeters, *Töppfer. L'Invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ H. Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2003.

⁵ B. Peeters, *op. cit.*, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

d'un personnage est-elle du texte ou du dessin ? Comme le rappelle Peeters :

Le récit n'est pas l'apanage du seul texte, l'image ne se contente pas d'illustrer. Entre ces deux pôles, les rôles ne sont pas figés ; ils vont pouvoir se redéfinir à chaque instant, en fonction de ce qui se raconte⁷.

o Le point de vue de Thierry Groensteen

Thierry Groensteen est le fondateur des *Cahiers de la bande dessinée* et l'ancien directeur du Musée de la bande dessinée. Avec *Système de la bande dessinée*⁸, il a posé de nouveaux jalons déterminants dans la théorie de la bande dessinée. Il postule notamment que « la condition nécessaire, sinon suffisante, pour qu'on puisse parler de bande dessinée, c'est que les images soient plusieurs et en quelque façon corrélées »⁹. C'est le principe de « solidarité iconique » :

On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*¹⁰.

Il met tout d'abord en évidence que « le sens d'une vignette peut être informé et déterminé par ce qui la précède comme par ce qui la suit »¹¹.

Partant de cette définition, Thierry Groensteen étudie la nature de cette solidarité, des relations entre les images. Cette « arthrologie » (la science des articulations) s'attarde notamment sur la notion d'énonçable et d'énoncé.

Il emprunte cette idée à Gilles Deleuze, qui l'avait formulée à propos des « images-mouvements », et l'étend aux images fixes de la bande dessinée. L'image est un énonçable, un descriptible et un interprétable :

L'image, regardée en elle-même, hors de tout contexte, est, comme le suggère justement Deleuze, un *énonçable*. Je peux traduire ou exprimer ce que je vois à l'intérieur du cadre (...) en termes linguistiques¹².

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹² *Ibid.*, p. 130.

Plus précisément :

Le sens que construit le lecteur (d'une bande dessinée) [...], la lecture qu'il effectue de l'image, a pour conditions une description sélective et une interprétation personnelle. Cette appropriation peut déboucher ultimement sur une conversion en énoncé¹³.

Mais en croisant le principe de « solidarité iconique » et celui de « l'énonçable d'une vignette », Thierry Groensteen met le doigt sur un mécanisme essentiel de la narration en bande dessinée :

Le premier énoncé, issu du dialogue entre deux ou trois vignettes juxtaposées – et, naturellement, forgé sous le contrôle des précédentes –, peut n'être que provisoire et subir ensuite, sous le coup d'une détermination rétroactive imprévisible, une correction aboutissant à l'adoption d'un nouvel énoncé plus englobant¹⁴.

Il ne s'agit pas, on le comprend, d'une exclusivité de la bande dessinée : le même mécanisme est à l'œuvre à l'échelle de la syntaxe d'une phrase comme à celle d'un roman entier. Toutefois, Thierry Groensteen souligne qu'une image de bande dessinée est aussi un *descriptible* et un *appréciable* qui peuvent conduire à un jugement esthétique dissocié de la compréhension d'un récit. Nous verrons comment l'exposition renverse la hiérarchie de l'énonçable, du *descriptible* et de l'*appréciable* présents au sein d'un dessin de bande dessinée.

Un ordre bouleversé par le passage du livre au mur : les principaux changements de paramètres du regard à l'œuvre

L'exposition de bande dessinée bouleverse cet ordre et propose de nouvelles configurations de l'image, du texte et du regard. En se transportant du livre au mur, l'image et le texte de bande dessinée appellent un renouvellement de leur appréhension par le *lecteur-regardeur*. On peut d'ores et déjà identifier les principales modifications de paramètres susceptibles d'intervenir.

L'image passe d'un plan horizontal à un plan vertical. Lors de la lecture, l'image se présente généralement sur un plan horizontal ou légèrement incliné. C'est d'ailleurs aussi souvent le plan sur lequel elle a été créée. Or les

¹³ *Ibid.*, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

principales solutions d'accrochage présentent les images de façon verticale. Le regard qui se portait sur l'œuvre du haut vers le bas (on baisse les yeux) suit maintenant un axe horizontal (d'égal à égal ?). Et dans l'exposition, le regardeur est debout.

L'image ou les images exposées sont extraites d'une séquence narrative : elles sont amputées d'un début, d'une fin ou des deux. Bien sûr, il est possible d'exposer une séquence narrative intégrale, si celle-ci tient en une planche, ou si on choisit d'exposer toutes les planches d'un album (ce fut le cas par exemple avec les 124 planches originales du *Lotus Bleu*, lors de l'exposition Hergé à Pompidou en 2006). Bien sûr encore, les publications par épisode dans les revues de bande dessinée pratiquent aussi cette amputation. Il n'en reste pas moins que lorsqu'on expose une image isolée, le regard porté dessus ne s'inscrit pas dans un parcours avec un avant et un après.

Il peut aussi y avoir un changement de taille. Les auteurs dessinent généralement dans un format supérieur au format d'impression du livre (A3 ou A2). Montrer une planche originale, c'est donc offrir au regard un objet plus grand que celui qui s'offre à la lecture. Le résultat est le même lorsqu'on choisit d'exposer des reproductions agrandies pour faciliter une approche collective par le public.

Si l'on reste sur le cas de la planche originale, il faut aussi souligner qu'elle ne comporte pas les mêmes informations graphiques que son avatar imprimé : le texte est parfois absent et la couleur souvent. Il y a en revanche un excédent d'informations sur l'acte créateur qui l'a engendrée : repentirs, corrections, annotations, traces de crayonné... Le regard sur l'œuvre exposée doit donc mettre en œuvre des fonctions de discrimination pour trier parmi la profusion de signes proposés ceux qui composent l'œuvre et ceux qui parlent de son engendrement.

Enfin, et nous terminerons ce recensement par cet aspect très pragmatique, les bras et les mains, mobilisés dans la lecture (tenir le livre, le feuilleter) ne sont plus impliqués dans l'exposition, qui ne concerne plus que le regard et laisse les bras ballants. Plus largement, le rapport au livre mobilise plusieurs sens : la vision, le toucher, l'odorat parfois, l'ouïe (le bruit des pages tournées est différent d'un éditeur à l'autre)... Alors que l'exposition des mêmes images convoque le regard seul, ainsi que diverses aptitudes physiques : sens de l'équilibre et du positionnement spatial, marche, parole...

L'examen des persistances et des modifications à l'œuvre dans ce passage du lire au voir nous renseigne sur les compétences de lecteur mobilisées dans la perception des « littératures dessinées » et permet de mettre à jour différents mécanismes du « regard à l'œuvre » (micro-édition mentale, extrapolation des codes de lecture...).

Le système mis à mal par son reparamétrage

Ces changements de paramètres se produisent donc lorsqu'on extrait une image ou une planche d'un livre de bande dessinée et qu'on l'accroche au mur. Ce sont alors les systèmes théoriques décrits plus haut qui sont mis à mal. Nous allons voir notamment se produire les catastrophes suivantes : rupture de la solidarité iconique, bégaiement de l'image (l'énonçable est là, mais l'énoncé est introuvable), confusion du regard, à la recherche d'un énoncé ou d'une contemplation tout aussi introuvables l'un que l'autre, coexistence conflictuelle entre le lisible et le visible...

En premier lieu, nous trouvons le problème de l'absence de profondeur de l'image de bande dessinée, qui déroute le regard contemplatif que l'on est prêt à poser sur une œuvre exposée. Comme l'écrit David Carrier, « traiter la bande dessinée comme de petites peintures modernistes agrémentées de mots serait déloyal puisqu'en fait sa nature [...] est très différente »¹⁵.

Cette différence de nature s'explique par le fait que l'image de bande dessinée est d'abord et avant tout au service d'une narration et perd une grande partie de sa valeur quand on l'isole de sa séquence. Il peut certes rester une image forte, un trait séduisant ou expressif, une composition riche... Mais toutes ces qualités ont été initialement mobilisées par l'auteur pour s'inscrire dans une succession d'images et non pour être isolées. Montrer une image de façon isolée comme on le fait d'un tableau conduit à concentrer dans un point (une image) une œuvre qui a comme dimension la durée et donc à la montrer comme des œuvres qui ont la profondeur comme dimension.

Ensuite vient la question du texte. Bien qu'intégré à l'image, il s'appréhende tout de même par une lecture nécessitant de distinguer et de reconnaître les lettres et les mots. Pour cela, il faut que l'œil soit suffisamment proche de l'objet à lire. Mais même dans le cas d'une planche originale d'un format supérieur à son avatar imprimé, se pose le problème très pratique de trouver la bonne distance d'appréciation de l'œuvre exposée.

Diverses solutions d'accrochage pour reconstituer un système

Ce sont ainsi le langage et le système propres à la bande dessinée qui sont mis en jeu lors de l'accrochage, soit dans une tentative de les préserver, soit dans une approche plus radicale visant à les désagréger pour en trouver les composantes élémentaires.

Étudions plusieurs dispositifs d'accrochage d'images de bande dessinée

¹⁵ D. Carrier, *The Aesthetics of Comics*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 110 (je traduis).

afin de mettre à jour le devenir du langage de la bande dessinée.

Commençons par la solution la plus simple : l'image de bande dessinée encadrée et accrochée au mur.

Nous avons évoqué le principe de la solidarité iconique : il nous dit finalement que l'image de bande dessinée ne semble s'activer, se révéler, que lorsqu'elle s'inscrit dans un environnement spatial et temporel propice. Le livre constituant son écosystème originel, l'en extraire pour l'exposer fait courir le risque de la rendre passive. Exposer une image de bande dessinée, c'est donc l'extraire de son écosystème et la contraindre à survivre dans un nouvel environnement auquel son adaptation *a priori* est incertaine. Pour qu'elle resplendisse, il est possible de miser sur ses ressources propres, en comptant par exemple sur sa beauté plastique ; on peut aussi tenter de recréer par la scénographie un environnement artificiel proche de celui dont elle est extraite et la transplanter ainsi dans un écosystème de substitution, composé de ses semblables (d'autres images de bandes dessinées) ou d'images d'autres espèces qu'on imagine compatibles (œuvres d'art contemporain par exemple).

Ce nouvel environnement, totalement artificiel, se substitue au contexte narratif originel dans lequel les images baignaient les images. Pour reprendre l'analogie écologique, ce n'est alors pas seulement le biotope qui est changé, mais aussi la biocénose, puisqu'il s'agit alors de mettre en co-présence des images conçues séparément, affiliées à des solidarités iconiques distinctes.

C'est ainsi que Joost Swarte a choisi de montrer ses dessins dans l'exposition *Quintet*. Encadrées seules ou par petits groupes, les images sont accrochées au mur avec des espacements réguliers faisant inmanquablement penser aux marges qui séparent les cases de bande dessinée dans la planche. Un tel dispositif fait appel, de façon quasiment explicite, aux compétences de lecteur de bande dessinée du visiteur, déclenchant un mécanisme de « micro-édition mentale ». Le déclenchement de ce mécanisme, en prouvant que nous reconnaissons l'image de bande dessinée comme telle, signale du même coup que ce multicadre reconstitué fournit un nouvel écosystème viable.

C'est aussi le choix fait par l'exposition *Vraoum !* à la Maison Rouge, qui tentait de faire coexister des planches de bande dessinée encadrées avec des œuvres d'artistes contemporains inspirés par la bande dessinée. Malheureusement, dans cette exposition, ce choix a montré ses limites et son caractère improductif : les images de bande dessinée apparaissent totalement insignifiantes (au sens propre) à côté des explosions de sens proposées par les tableaux et installations.

Le risque pris dans le changement d'écosystème est réduit si l'on choisit de transplanter toute la biocénose d'un biotope en forme de multicadre feuilleté vers un nouveau biotope en forme de multicadre panoramique. Je me permets de rappeler les définitions que donne Thierry Groensteen pour qualifier les

différentes sortes de multcadres présents dans la bande dessinée avant d'en proposer un enrichissement spécifique à l'exposition :

On conviendra [...] de parler de multcadre simple à propos de la planche ou de toute unité de rang inférieur fédérant plusieurs vignettes (la demi planche ou le strip). Empilement de pages imprimées sur le recto et le verso, le livre - l'album – constitue, lui, un multcadre feuilleté. Il ne peut être saisi du regard dans la totalité de sa surface imprimée ; à quelque endroit qu'on l'ouvre, on n'en peut contempler à la fois qu'une double page¹⁶.

L'exposition de plusieurs multcadres simples dans un même espace ne saurait donc constituer un multcadre feuilleté puisqu'ils sont tous visibles simultanément. C'est pourquoi je propose de parler dans ce cas de multcadre panoramique. En faisant voyager l'image du multcadre feuilleté au multcadre panoramique, on ne fait donc que changer certains paramètres de leur biotope, en espérant que les fleurs garderont leur couleur naturelle, à même de provoquer un plaisir esthétique.

Ce projet se heurte toutefois à une limite : la présentation en multcadre panoramique rétablit la valeur narrative des planches dans toute leur puissance. La lecture pressée peut reprendre le dessus sur la lecture gourmande, conduisant à une expérience de lecture inconfortable. Il me semble que le mur de planches de *L'Autoroute du soleil*¹⁷ propose une solution originale et intéressante à cette difficulté. Le dispositif amoindrissait fortement la valeur narrative des planches exposées (planches exemptes de textes, éloignement des planches, situées à 3 mètres du sol pour les plus hautes). En matérialisant dans l'espace et par sa démesure, l'importance de l'œuvre et du temps consacré à la produire, en mêlant ce temps au temps du récit qui y est présenté, ce mur de planches appelle le visiteur à y accorder son propre rythme et à se donner le temps de la contemplation, la lecture étant exclue par le caractère manifestement illisible du dispositif.

¹⁶ Th. Groensteen, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁷ Baru, *L'Autoroute du soleil*, Bruxelles, Casterman, 1995. En 2011, l'exposition *DLDDL*, à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême), présentait l'intégralité des planches de l'édition originale de *L'Autoroute du soleil* sur une surface verticale de plusieurs mètres de haut et de large.

Des solutions originales offertes par la création de nouvelles œuvres adaptées à ce reparamétrage

Je porterai à présent mon regard sur plusieurs œuvres que je considère comme critiques par l'originalité de leur positionnement : leurs auteurs ont pris acte du changement des paramètres du regard et opté pour une stratégie *ad hoc* : produire une œuvre de bande dessinée conçue pour l'exposition, adaptée à cet écosystème et, souvent, inappropriée à la publication. C'est le cas des travaux de Jochen Gerner, de Benoît Jacques et de Frederik Peeters.

○ L'expérience inédite de lecture proposée par Frederik Peeters

Pour célébrer ses 10 ans d'existence, la maison d'édition Atrabile avait commandé à ses auteurs maison une œuvre destinée à l'exposition réalisée sur un carré de 10 x 10 Post-it. Ces œuvres ont été montrées au BD Fil, à Lausanne, puis à nouveau à la Biennale du Havre.

Dans le *10 x 10* de Frederik Peeters, chaque Post-it est utilisé comme une case de bande dessinée, et l'ensemble se lit comme une bande dessinée. J'entends par là que la lecture s'effectue naturellement par bandes horizontales parcourues de gauche à droite, avec retour à la ligne inférieure à chaque fin de bande.

Il utilise d'ailleurs dans cette narration un procédé assez frappant visuellement, la dissociation du personnage et du décor dans lequel il évolue : on voit par exemple dans une case un personnage assis dans le vide et, dans la case suivante, à la même échelle, une automobile (on devine que c'est celle qui transporte ou devrait transporter le personnage de la case précédente).

La sensation d'étrangeté qui en émane est renforcée par les deux dernières cases de chaque bande qui paraissent dissonantes par rapport au fil du récit. Passant outre une première fois, et entraîné par la lecture, le lecteur descend au strip suivant où il retrouve un flux narratif normal. Au bout de deux ou trois bandes, le phénomène se reproduisant, on finit par s'y intéresser pour s'apercevoir alors que ces cases suivent en fait une progression en colonne : leur lecture dans ce sens fait découvrir une nouvelle narration.

On y voit un personnage quitter un rivage et s'enfoncer dans l'eau en marchant jusqu'à disparaître. Cette lecture en colonnes apporte un sens nouveau au récit lu en lignes : la bande dessinée de Peeters se lit de façon matricielle, comme un tissage croisant des fils verticaux et horizontaux. Les fils narratifs verticaux apportent à l'histoire lue en ligne une nouvelle profondeur ou une autre dimension (au sens propre comme au sens figuré).

Je veux ici souligner que l'effet produit doit beaucoup au dispositif

d'exposition : l'œuvre est de grande taille (un carré d'environ un mètre de côté) et exposée verticalement. Pour s'engager dans une lecture de la bande dessinée, il faut pouvoir regarder les dessins sur les Post-it et donc s'approcher du mur. Ce faisant, le lecteur perd la vision d'ensemble du carré. C'est cela même qui permet qu'il soit surpris et perturbé par les deux dernières cases de chaque ligne. S'il était possible de conserver une vision d'ensemble pendant la lecture, comme c'est habituellement le cas pour une double planche de bande dessinée, le lecteur, averti du caractère particulier des deux dernières colonnes, disqualifierait d'emblée les deux dernières cases de chaque bande au cours de sa lecture pour les lire de façon séparée. Il perdrait alors le bénéfice de l'effet de tissage qui se réalise au sein même de son processus de lecture. Par ce dispositif croisant les axes de narration, d'exposition et de regard, l'œuvre de Frederik Peeters offre une expérience de lecture de la bande dessinée inédite.

o La circulation du livre au mur proposée par Jochen Gerner

Jochen Gerner est un auteur de bande dessinée qui entretient un rapport particulier au livre et à l'exposition.

À la dernière biennale du Havre, Jochen Gerner présentait ainsi à la Villa Salacrou deux œuvres fondées sur le principe du recouvrement : la première est une série de pages d'albums de *Lucky Luke* (les premières pages) recouvertes d'encre noire à l'exception de réserves pour les titres et pour des points de couleur formant motif. Pour la seconde, nommée *Abstraction*, il avait recouvert d'encre noire toutes les pages d'un Pocket de 1968 relatant une bataille navale de la seconde guerre mondiale. Pour celle-ci, il n'avait réservé que des motifs graphiques répétitifs en mettant en évidence leur proximité avec des figures de l'expressionnisme abstrait.

Jochen Gerner parcourt de façon répétée ce cycle de l'horizontal (l'œuvre originale dont il s'empare) au vertical (l'exposition de son intervention sur cette œuvre, par recouvrement en général), et retour à l'horizontal (l'édition de la nouvelle œuvre ainsi produite). Dans cette circulation du livre au mur, il semble que Jochen Gerner considère qu'il n'y a pas de sens à exposer des dessins de bande dessinée s'il n'y a pas un geste d'artiste qui y est associé. L'accrochage serait alors considéré comme un « acte moral » à l'instar de tout acte de monstration ; il engage la personnalité et la sensibilité de l'artiste et porte un sens dont l'artiste est responsable :

Lorsque j'opère une transformation sur une planche de bande dessinée, je détourne le système de lecture originale, je casse la narration originelle pour réfléchir sur l'image unique qui

pourrait se construire à partir de cette page et qui en même temps pourrait définir l'essence du livre entier. Donc les enjeux sont différents et je pense cette image pour le mur et non pour l'édition¹⁸.

Mais le livre n'est jamais loin derrière, puisque souvent ses travaux d'exposition deviennent ensuite des projets éditoriaux :

Dans le cas d'un projet de détournement global d'un livre (comme pour *TNT en Amérique*), je pense en même temps à la notion d'édition (à quoi ressemblera le nouveau livre) et à la notion d'exposition (la juxtaposition de toutes les images donnera une seule grande image) [...]. Je suis donc un artiste qui vient de l'édition et qui joue avec. Même si toutes mes séries de dessins ne deviennent pas des livres, je garde ce rapport permanent à l'imprimé dans ma réflexion générale sur l'image et le dessin¹⁹.

Il est donc ici question de faire circuler les mêmes images entre les plans horizontaux et verticaux en leur apportant des modifications, mais sans intention de les dénaturer : l'objectif semble être de voir ce que devient l'image dans ce voyage entre le livre et le mur.

Si l'image elle-même ne change pas, ce qui change, c'est la façon de la regarder : le mouvement des yeux, la position du corps, la distance avec l'image, la vitesse de lecture, sont des paramètres d'appréciation de l'image qui diffèrent entre l'exposition et le livre. L'artiste joue alors un rôle dans l'ajustement des paramètres de rencontre avec l'œuvre, dans la recherche de nouvelles configurations permettant une rencontre avec l'œuvre de bande dessinée différente de celle que nous vivons dans le livre, une expérience renouvelée et enrichie. Il est notable que la richesse de cette nouvelle rencontre est en partie déterminée par l'expérience de la première. Selon Jochen Gerner :

Une succession de dessins exposés sur les murs d'une galerie ne constitueront pas forcément une bande dessinée mais formeront un ensemble : chaque dessin communiquera avec les autres. Il y aura une histoire mentale, une certaine forme d'édition qui se construira [...]. Il s'agit d'une micro-édition mentale, invisible mais pourtant bien réelle²⁰.

¹⁸ J. Gerner, *De l'horizontal au vertical*, échange de messages électroniques avec P.-L. Daures, réalisé entre le 7 et le 11 février 2011.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

On voit réapparaître sous une autre forme le principe de solidarité iconique.

Dans cette hypothèse, le regard porté sur des dessins juxtaposés au mur est influencé par son expérience passée de lecture de dessins juxtaposés dans un livre de bande dessinée. Du point de vue de l'auteur, comme pour la construction d'un livre, exposer invite à penser à la disposition des images, des textes les uns par rapport aux autres. L'artiste découpe, écrit un récit et maquette l'espace : c'est une nouvelle combinaison de paramètres permettant à l'œuvre de « sonner » différemment.

○ Une autre rencontre avec la bande dessinée proposée par Benoît Jacques

Benoît Jacques est un créateur plutôt inclassable. Son œuvre parcourt les territoires de la bande dessinée, de l'illustration et de l'art contemporain sans jamais passer par leurs centres. Il a créé *Planches* en 2001. Cette installation a été montrée dans plusieurs festivals, à Bruxelles, à BD à Bastia en 2002, et dernièrement à Périoscopes en 2008. Il s'agit d'une barque construite avec des planchettes récupérées sur des cagettes, et avec des planches sur lesquelles sont dessinées d'étranges bandes dessinées. Benoît Jacques a fait ces planches dans une intention bien particulière :

L'idée de base, c'était vraiment de partir de quelqu'un qui, débarquant d'une autre planète, se trouverait subitement entouré de gens qui font de la bande dessinée : il entend tout ce vocabulaire spécifique à la bande dessinée, il entend parler de planches, de bulles, de cases, et il se dit que ce sont tous des mots qu'ils comprennent. Et il les comprend à la lettre, c'est-à-dire qu'il se met à faire des planches, il prend des planches, il dessine des cases... [...]. Je me suis mis pendant une période de temps assez longue, chaque matin, devant une planche, que je recouvrais d'une couche de latex et puis je travaillais dessus directement à la plume : il n'y a pas de scénarisation, il n'y a pas de préparation, mais il y a une structure qui se met en place, de petites cases, et dans ces petites cases, des personnages, et les petits personnages ont un phylactère qui se raccroche à leur corps... [...]. Il y en a eu quatre-vingt, environ de ces planches. Et puis, j'ai fabriqué une barque [...] Cette barque est complètement décorée de ces bandes dessinées automatiques, de ces planches, la voile, même chose [...] ²¹.

²¹ B. Jacques, *Des planches et des regardeurs*, entretien avec P.-L. Daures, réalisé à Angoulême le 17 février 2011.

À l'origine de cette œuvre, il y a donc d'abord un geste plein d'humour sur le mot « planche ». Au-delà du jeu de mot, Benoît Jacques propose avec *Planches* une réflexion originale sur la forme bande dessinée. Il utilise le langage de la bande dessinée avec une candeur désarmante qu'il est impossible de confondre avec de l'ironie. Ces planches appellent immédiatement nos compétences de lecteur de bande dessinée et face à elles, nous nous mettons donc naturellement dans une posture de lecture.

Mais la mise en espace de cette bande dessinée très particulière déroute notre projet de lecture : nous sommes debout, face à un objet inhabituel qui, de surcroît, n'offre rien à lire, les bulles étant remplies « d'une espèce de graffiti qui ne raconte rien ». Par ailleurs, l'absence de sens caché ou d'intention ironique visible invalide l'hypothèse d'un détournement du langage de la bande dessinée : l'artiste emploie ce langage avec sincérité. Il crée ainsi une rencontre inédite avec la bande dessinée, en déplaçant le lieu de la confrontation. L'organisation de cette rencontre constitue selon lui la véritable œuvre artistique :

Pour moi, l'œuvre artistique est, non pas le travail de l'artiste, mais ce qui se passe au moment où le travail de l'artiste est rencontré par le regardeur. L'art se passe à ce moment là et s'il n'y avait pas ça, il n'y aurait pas d'art. Pour revenir sur *Planches*, moi ce qui me plaisait là-dedans, c'est que ça amène le regardeur sur la scène, dans la problématique. Parce que [...] comme il y a le phénomène de la case, la succession de petites images, il y a quand même, quoi que je fasse, même sans préparation, sans anticipation, une scénarisation. Mais elle se fait dans le regard : on projette ce qu'on a envie d'y projeter, on s'invente l'histoire. Ça fait intervenir la créativité du regardeur dans le moment²².

L'exposition de *Planches* montre ainsi qu'il est possible d'organiser la rencontre avec la bande dessinée ailleurs que dans le livre, hors le livre. En nous montrant des planches réelles, Benoît Jacques coupe les ponts avec le livre (il n'est pas envisagé que ces planches deviennent livre ni plausibles qu'elles en proviennent) alors que des planches originales de papier encadrées et accrochées appellent inévitablement vers un objet absent, le livre : l'exposition évoque une rencontre qui a lieu ailleurs. Avec *Planches*, la rencontre avec la bande dessinée a lieu *hic et nunc*, sans qu'il existe de livre, ni même l'idée d'un livre.

²² *Ibid.*

Le Lecteur

face à l'image

L'Œuvre de Crébillon fils en illustrations : du regard du lecteur au regard du spectateur/voyeur

Caroline VERNISSE
Université Jean Moulin Lyon 3
MARGE

La question du regard est fondamentale dans la littérature libertine du XVIII^e siècle qui met en scène une société du paraître. En effet, les personnages libertins agissent fréquemment comme des acteurs dans le cercle qu'ils fréquentent. À la recherche d'une réputation brillante et d'une certaine gloire, ils mettent en scène leurs actes, présents ou passés, notamment lorsqu'ils narrent leurs conquêtes amoureuses¹. La société libertine, aristocratique et mondaine, décrite par Crébillon fils et d'autres auteurs libertins après lui, souvent en représentation et curieuse des aventures des autres, est donc foncièrement exhibitionniste et voyeuse. À son instar, le lecteur de littérature libertine est voyeur, dans la mesure où il lit des histoires intimes, souvent sensuelles, voire sexuelles. Crébillon aime d'ailleurs jouer avec cet impudent lecteur : les personnages ou les narrateurs de ses œuvres lui font parfois remarquer qu'il est curieux, de manière plus ou moins directe².

Lorsqu'un genre littéraire tel que le roman ou le conte libertin est illustré, la question du regard devient doublement intéressante puisque le lecteur du texte devient spectateur des vignettes. Le regard évoqué dans la fiction, celui du lecteur comme celui des protagonistes, n'est plus virtuel ; il est concrètement représenté dans les images ou sollicité par elles. Liée à la problématique du

¹ Valmont et Merteuil, dans *Les Liaisons dangereuses*, pour ne citer qu'un exemple célèbre, se racontent leurs conquêtes respectives ; on peut en trouver un équivalent dans *La Nuit et le Moment* de Crébillon fils, avec Clitandre et Cidalise, qui se narrent leurs aventures passées le temps d'une nuit, aventures qui sont, par ailleurs, connues dans le cercle aristocrate qu'ils fréquentent.

² Cidalise, par exemple, dans *La Nuit et le Moment*, remarque que tout lecteur respectueux passerait sans doute les passages sensuels de l'histoire, c'est-à-dire de sa nuit avec Clitandre : « [...] si l'on écrivait notre aventure de cette nuit, et que dans la position où nous sommes ensemble on vît arriver cette histoire-là, il n'y aurait personne qui ne la passât sans hésiter, quelque plaisir que l'on pût s'en promettre » ; Clitandre lui répond avec lucidité : « Ce serait selon le goût et les idées du Lecteur » (*Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, t. II, 2000, p. 567). L'on pourrait prolonger ces propos en disant que Crébillon était sûr de son effet et sûr que la curiosité de son lecteur l'emporterait. Indirectement, il le raille donc sur cette curiosité, puisque s'il lit les paroles de Clitandre et Cidalise, c'est qu'il a poursuivi sa lecture.

regard et déjà présente dans l'œuvre écrite, la fiction du voyeurisme semble ainsi renforcée par l'image. En effet, lorsque sont mises en images des aventures galantes, ainsi que les scènes érotiques qui vont de pair – et la littérature libertine en comporte bon nombre, même si les auteurs usent souvent de la « gaze » des mots –, le lecteur/spectateur qui les contemple devient voyeur du seul fait qu'il assiste à des scènes censées être privées. C'est fréquemment le cas dans les éditions illustrées des œuvres de Crébillon fils où les scènes érotiques – rêves de femmes, scènes dites « de contrainte » où l'homme « assaille » sa partenaire, scènes charnelles – sont nombreuses.

Sept de ses œuvres, dialogues romanesques, romans libertins, contes libertins et parodiques, ont été illustrées : *Tanzai et Néadarné*, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *Les Lettres de la Marquise*, *Le Sylphe*, *Le Hasard du coin du feu*, *Le Sopha* et *La Nuit et le Moment*. Nous avons répertorié cinquante et une éditions illustrées, parues de 1735 à 1973, comprenant quatre cent quarante et une illustrations originales et uniques – des gravures, des dessins, des aquarelles, en noir et blanc ou en couleur. Parmi elles, se trouvent effectivement différents types de scènes érotiques, récurrents d'une édition illustrée à l'autre, quel que soit le genre de l'œuvre transposée et l'époque de son illustration. Dans celles-ci, le regard des personnages mis en scène joue un rôle important, *a fortiori* lorsque l'action comporte des figures « actrices » et d'autres, observatrices. En outre, plusieurs illustrations laissent deviner la présence du regard du lecteur sur les personnages de la fiction, par différents procédés que nous expliquerons.

Quel rôle joue précisément ce regard du lecteur/spectateur/voyeur dans l'illustration d'une œuvre libertine telle que celle de Crébillon fils ?

De la lecture du texte à la lecture de l'image

Face à une édition illustrée, plusieurs questions se posent quant au regard du lecteur. Ce dernier observe-t-il l'image avant de lire le texte, lit-il le texte en priorité ou bien procède-t-il à un mouvement de va-et-vient de l'un à l'autre ? Toutes ces méthodes de lecture sont possibles, mais elles dépendent du mode d'insertion de l'image dans le livre. Selon que l'illustration est in- ou hors-texte, son rapport au texte n'est pas le même. Les illustrations in-texte, que ce soient les bandeaux ou les médaillons en début de chapitre, les culs-de-lampe ou des vignettes insérées au milieu d'une page de texte, semblent induire un mode de « lecture » simplifié pour le « lecteur » de l'image, tandis que les illustrations hors-texte, le plus souvent des planches en pleine page, mais aussi les frontispices, qui précèdent le texte de l'œuvre, semblent être à « décrypter ». Quels sont précisément les rapports entretenus par le texte et son illustration

dans ces deux cas de figure ? Peut-on, dans chacun de ces cas, parler de « lecture » de l'image ?

Dans une page où texte et image coexistent, c'est l'image qui happe le regard en premier parce qu'elle est immédiatement compréhensible³. Dès le XVIII^e siècle et les théories de l'abbé Du Bos, cette faculté de l'image à être déchiffrée en un seul regard, là où le texte doit être lu, mot après mot, ligne après ligne, a été reconnue⁴. Cependant, la présence du texte à proximité de cette image invite rapidement le lecteur/spectateur de la page à s'intéresser à son contenu. Dans la majorité des cas, ce texte est lu juste après que l'image a été observée. Le lecteur/spectateur établit alors naturellement le rapport entre les deux. Ou bien la lecture du texte confirme sa « lecture » de l'image, ou bien elle l'infirme ; ou encore elle la précise. Dans tous ces cas, la présence immédiate du texte en regard de l'image simplifie la compréhension de cette dernière : le texte apporte des informations générales sur l'action représentée, des précisions sur l'identité des figures et les liens qu'elles entretiennent. On pourrait alors considérer que l'image n'est pas vraiment « lue », le texte qui l'encadre étant en quelque sorte sa légende. Toutefois, regardée en premier, l'image influence le lecteur du texte ; elle crée chez lui un horizon d'attente. L'illustration in-texte ne suscite donc pas un grand travail de décodage, mais elle se « lit » tout de même, dans le temps qui précède la lecture du texte. Son observation s'offre comme une « pré-lecture » du texte, une première impression produite chez le lecteur, qui influence sa future lecture.

Quant aux illustrations hors-texte, images « seules », sans texte vis-à-vis, leur perception visuelle est identique à celle d'une œuvre picturale autonome. Cependant, leur insertion dans le livre modifie nécessairement leur réception. Le spectateur se pose forcément la question de la coïncidence entre l'image et le texte, qu'il le lise avant ou après avoir observé l'image. Plusieurs cas de figure existent : l'image peut être sur la page qui suit immédiatement le texte illustré, elle peut en être éloignée (plusieurs dizaines de pages de texte peuvent même s'intercaler entre elle et le passage qu'elle illustre) ; en outre, elle peut être

³ Anne-Marie Christin énonce cette idée que l'image, lorsqu'elle est vis-à-vis du texte, emporte le premier regard du lecteur : « La « raison d'être » de l'image est « d'occuper l'espace la première, de faire gagner toujours le voir sur le lire, de dominer d'emblée cette dualité du texte et de l'image où elle est apparue en second » (*L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 185).

⁴ L'abbé Du Bos expliquait déjà que le texte et l'image ne sont pas « lus » de la même manière. Alors que l'image agit directement sur le sens de la vue, le texte fait appel à plusieurs opérations intellectuelles : « Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent et ces peintures qui nous intéressent. [...] Ainsi les objets que les tableaux nous présentent agissant en qualité de signes naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impression qu'ils font sur nous doit être plus forte et plus soudaine que celle que les vers peuvent faire » (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection « Beaux-arts histoire », 1993, p. 134). Il en conclut que la peinture est plus propre à émouvoir que la poésie.

accompagnée d'une légende ou non. Selon ces modes d'insertion, l'illustration hors-texte est plus ou moins facilement compréhensible. Sans légende, sa « lecture » demande plus d'effort que celle de l'illustration in-texte, du moins si le spectateur veut comprendre son sens exact et l'associer à l'épisode précisément illustré. Dans ces cas, l'image se « lit » donc plus que dans les cas d'illustrations in-texte, dans le sens où le spectateur produit un effort intellectuel pour comprendre sa signification.

Dans les illustrations de l'œuvre de Crébillon fils, les cas d'images hors-texte et non légendées sont les plus fréquents. Les lecteurs/spectateurs de ces éditions illustrées semblent donc fortement sollicités, invités à « lire » l'illustration. C'est peut-être ce qui explique que la lecture soit mise en avant par les illustrateurs : leurs œuvres picturales affichent leur dette envers le texte en représentant des scènes de lecture ou d'écriture. C'est une allusion à la lecture de l'œuvre de Crébillon fils, un miroir tendu à son lecteur et une invitation à « lire » l'image en même temps. La représentation de l'écrit dans l'image passe alors par un certain nombre de motifs stéréotypés, que l'on retrouve dans l'illustration du XVIII^e siècle en général, et dans celle de la littérature libertine en particulier⁵ : il s'agit de la lettre, du livre et de la bibliothèque essentiellement [fig. 1, 2, 3, 4].



Fig. 1 – *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Vanhamme, 1956

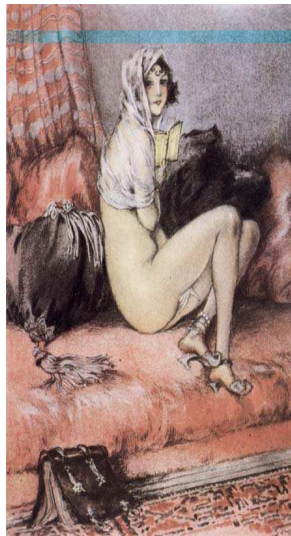


Fig. 2 – *Le Sopha*, Icart, 1935



Fig. 3 – *Le Sylphe*, Prassinis, 1949

⁵ Dans *Engraven Desire : Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Philip Stewart consacre un chapitre au motif livresque dans l'illustration libertine du XVIII^e siècle (Durham et Londres, Duke University Press, 1992, « The book », p. 94-110). Quant à Christophe Martin, il y voit une sorte de « mise en abyme » de l'œuvre littéraire dans l'image, un élément central dans la représentation du libertinage (*Dangereux suppléments. L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Paris, Peeters, « La République des Lettres », vol. 24, 2005, « Partie I. Le jeu du texte et de l'image »).



Fig. 4 – *Le Sopha*, Sauvage, 1924

Le lecteur du texte, face à un livre illustré, se trouve donc *de facto* lecteur de l'image. L'illustrateur l'y invite, lui suggère de déchiffrer l'illustration, qu'elle soit in- ou hors-texte, et lui montre qu'il prend en considération sa présence, son activité de lecture, en mettant celle-ci en scène. La présence de l'image dans le livre modifie ainsi inévitablement le mode de lecture de l'œuvre littéraire. Peut-on aller jusqu'à dire que le statut du lecteur de l'édition illustrée en est changé ? Devient-il plus spectateur que lecteur ?

Du spectacle du texte au spectacle de l'image

Le lecteur est déjà intronisé spectateur sous la plume de Crébillon fils. Face aux illustrations, il le devient naturellement. Mais est-il alors vraiment spectateur comme face à un tableau ou à toute œuvre picturale autonome ? Que penser du rôle de spectateur qui lui est attribué par le texte ? Est-il comparable à celui imparti par l'image ou n'est-il pas plutôt comparable à celui du spectateur de théâtre ?

Dans le texte, le regard du lecteur est inventé par le narrateur qui parle de lui comme s'il était spectateur de la fiction. Les adresses qui lui sont faites ou les remarques qui le concernent rappellent celles qui peuvent être destinées à un spectateur de théâtre lorsque les acteurs, protagonistes ou commentateurs de l'intrigue, l'interpellent. Le regard possède ainsi une grande importance chez Crébillon fils, surtout dans ses dialogues romanesques. Dans *La Nuit et le Moment* et *Le Hasard du coin du feu*, un narrateur désincarné et extérieur à l'action s'adresse, en effet, directement aux lecteurs des dialogues, leur expliquant les faits et gestes des protagonistes, faisant d'eux des spectateurs de l'action. Ces derniers sont pris à partie comme si la scène se déroulait au moment précis de sa lecture. C'est l'effet produit par cette intervention du narrateur du *Hasard du coin du feu* : « Comme il y a des Lecteurs qui prennent garde à tout, il pourrait s'en trouver qui seraient surpris, le temps étant annoncé

si froid, de ne voir jamais mettre de bois au feu »⁶. Ici, en évoquant le regard du lecteur, le narrateur confère une dimension visuelle à la scène et place véritablement ce lecteur dans le rôle d'un spectateur de théâtre.

L'image transpose ce rôle du lecteur⁷ : l'illustrateur prend en compte sa présence et le place explicitement en position de spectateur, en convoquant son regard. Plus précisément, trois procédés lui confèrent ce « statut » proche de celui du spectateur de théâtre : la mise en scène de l'action de la vignette à la manière d'un spectacle, l'insertion, dans le champ de l'action, d'éléments caractéristiques de la salle de théâtre et, enfin, la représentation du lieu de spectacle, notamment l'Opéra dans les illustrations de l'œuvre de Crébillon, qui tend un miroir au lecteur/spectateur puisqu'il se retrouve face à d'autres « spectateurs » : les figures spectatrices de la vignette.

Dans le premier cas, ce sont souvent les postures des figures qui apparentent l'action de la vignette à un spectacle. Ces figures semblent véritablement se donner en spectacle car elles sont dessinées ou gravées avec des gestes outrés et conformes au code de jeu théâtral du XVIII^e siècle ; ce code gestuel, théorisé par des hommes de théâtre du temps de Crébillon⁸, est repris par les illustrateurs des époques postérieures, sans doute en référence à leurs prédécesseurs ou à l'époque de l'œuvre qu'ils illustrent. Lorsque ces figures sont, en outre, placées dans un cadre qui rappelle le lieu théâtral, la référence au monde du spectacle est encore plus prégnante. Le lecteur/spectateur de l'édition illustrée est alors véritablement en position de spectateur de théâtre. Ce deuxième procédé correspond aux vignettes où les figures prennent place sur une estrade, entre les piliers d'un kiosque ou d'un édifice ouvert, et, de manière encore plus frappante, lorsqu'elles se tiennent devant des rideaux [fig. 5, 6, 7, 8].



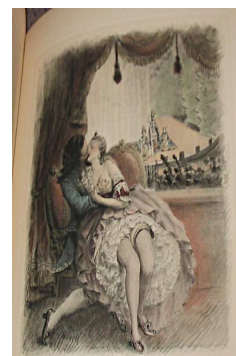
**Fig. 5 – *Le Sopha*,
Icart, 1935**



**Fig. 6 – *Le Sopha*,
Sauvage, 1924**



**Fig. 7 – *La Nuit et
le Moment*, Icart, 1946**



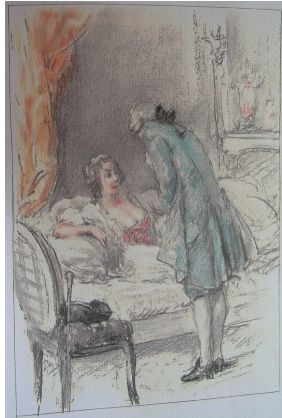
**Fig. 8 – *Tanzaï et
Néadarné*, Bécart, 1950**

⁶ *Le Hasard du coin du feu*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 656.

⁷ Nous ne parlons pas là du simple fait que le lecteur est spectateur de l'image, mais d'un rôle qui lui est précisément attribué par l'illustrateur, le plaçant dans la position d'un spectateur de théâtre.

⁸ *L'Art du théâtre* de François Riccoboni, publié en 1750, codifiait justement la gestuelle des comédiens.

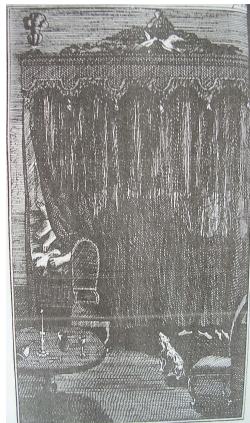
L'idée qu'il s'agit d'un spectacle théâtral est renforcée lorsque ces rideaux sont rouges et ouverts, tirés de chaque côté de la « scène ». Par ailleurs, une chaise peut être placée au premier plan [fig. 9, 10, 11, 16], sorte d'invitation lancée au lecteur, appelé à devenir spectateur⁹. Dans ces deux cas, l'action est « théâtralisée » : elle s'apparente à un spectacle donné pour le spectateur du livre.



**Fig. 9 – *La Nuit et le Moment*,
Calbet, 1935**



**Fig. 10 – *Le Sopha*,
Clavareau, 1749**



**Fig. 11 – *La Nuit et le Moment*,
gravure anonyme, 1762**

⁹ Benoît Tane remarque que, dans l'illustration du XVIII^e siècle, la chaise peut représenter le spectateur, se substituer à lui, et qu'elle est également un outil permettant de matérialiser la séparation scène/salle. Selon lui, « de très nombreux exemples tirés d'illustrations présentent une chaise au premier plan de l'estampe [...] Elle marque la limite entre l'espace dans lequel se déroule l'événement représenté et un espace qui appartient à un hors-scène. Cet espace est en lien direct avec l'espace hors-estampe, celui du lecteur-spectateur » (« Avec figures... ». *Roman et illustration au XVIII^e siècle. Marivaux, La Vie de Marianne ; Richardson, Clarissa ; Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse ; Rétif de la Bretonne, Le Paysan pervers*, thèse de Doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier, 2004, p. 93).

La représentation du lieu de spectacle fréquenté par les personnages de la fiction est le troisième procédé qui peut montrer le rôle de spectateur du lecteur. Dans l'œuvre de Crébillon fils, les héros, aristocrates libertins, parisiens, mondains, se rendent fréquemment à l'Opéra. C'est donc tout naturellement que l'on retrouve ce lieu au sein des illustrations de son œuvre. Dans de telles représentations, le théâtre semble « mis en abyme » : le lecteur de l'édition illustrée assiste au spectacle des figures qui se rendent à l'Opéra, elles-mêmes assistant, dans l'image, à un spectacle donné sur la scène de l'Opéra. Ces figures spectatrices sont le reflet du lecteur/spectateur. Ce dernier observe deux niveaux de fiction : le « vrai » spectacle donné dans la vignette par des figures comédiennes et le « faux » spectacle composé par l'ensemble de l'action : les figures spectatrices et l'opéra auquel elles assistent. La mise en abyme est d'autant plus intéressante qu'elle révèle un aspect de la société libertine : artificieuse, hypocrite, celle-ci se donne en permanence en spectacle ; à l'Opéra, les libertins scrutent plus la salle que la scène ; les histoires qui les captivent le plus ne sont pas sur la scène mais dans le secret de la loge, qui abrite les aventures galantes [fig. 8]. Dans les illustrations de l'œuvre de Crébillon fils, il est ainsi révélateur que, parfois, le spectacle de l'Opéra ne soit même pas représenté. En effet, certains illustreurs représentent la scène et la salle de spectacle, tandis que d'autres se focalisent sur la salle, les spectateurs et leurs jeux de regards. Dans les deux cas, le regard du lecteur/spectateur est sollicité par un « spectacle », simple ou double et, dans les deux cas, il peut s'identifier aux figures spectatrices.

Les illustreurs semblent donc traduire la volonté de Crébillon de théâtraliser ses fictions. La nature picturale de l'illustration est propice à cette théâtralisation. En outre, les transpositions de son œuvre littéraire insistent souvent sur l'importance du regard du lecteur/spectateur. La représentation de son regard va même parfois jusqu'à jouer un rôle au sein de la fiction.

Du statut de spectateur à celui de voyeur

Le regard, nous l'avons déjà souligné, joue un rôle capital dans la fiction libertine dont chaque membre peut être, tour à tour, acteur et spectateur : acteur de sa propre vie, qu'il expose aux regards, pour briller, se construire une réputation dans le monde ; spectateur de la vie des autres, qu'il aime commenter, critiquer et dont il est toujours curieux, parce que le ragot est l'une des activités de son existence oisive. Lorsque ce regard devient indiscret, lorsqu'il se porte sur des histoires intimes, voire secrètes, il peut être qualifié de voyeur. Le voyeurisme est donc une composante essentielle de la fiction

libertine¹⁰, puisque celle-ci réunit des aventures amoureuses, galantes, sensuelles, illicites, voire grivoises. Transposée en image, elle offre donc un vaste corpus de scènes de voyeurisme, devenues l'un des *topoi* de l'illustration libertine. Il va sans dire que le regard y joue un rôle fondamental. Le voyeurisme ainsi évoqué par Crébillon se trouve largement transposé, voire accentué, par ses illustrateurs, du XVIII^e au XX^e siècle. Les figures de voyeurs de l'œuvre crébillonienne se retrouvent dans ses illustrations, parfois redoublées par d'autres voyeurs, inventés par les illustrateurs, miroirs directement tendus aux spectateurs de ces éditions « qu'on ne lit que d'une main »¹¹. Les jeux de regards illicites sont à tel point développés par l'image que le lecteur/spectateur en devient lui aussi un voyeur ; nous verrons comment.

Les membres de la société libertine, chez Crébillon, sont presque tous voyeurs ; Clitandre et Cidalise, dans *La Nuit et le Moment*, les désignent par une expression fort significative : le « Public ». Ils sont voyeurs parce qu'ils sont indiscrets, se tiennent informés des aventures des uns et des autres, cherchent toujours à en connaître les détails, y compris les plus secrets. Souvent ont même lieu des « scènes d'effraction » : un personnage voyeur, caché, observe, le plus souvent, une femme seule ou un couple d'amants, surpris en posture délicate. Dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, par exemple, Meilcour surprend Hortense, son « inconnue », en compagnie d'une autre dame, aux Tuileries ; il assiste à leur conversation, caché derrière un buisson, donc en position de voyeur [fig. 12 et 13].



Fig. 12 – *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Vanhamme, 1956

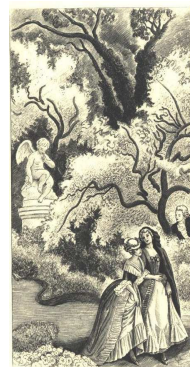


Fig. 13 – *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Gandon, 1948

¹⁰ Pierre Hartmann remarque cette récurrence du voyeurisme dans la littérature libertine, mentionnant la présence d'obstacles, à travers lesquels les voyeurs peuvent tout de même contempler l'objet de leur curiosité ; il note que « les variations sur ce topos narratif sont innombrables » et qu'« on ne compte pas les rideaux levés, les fentes pratiquées, les tableaux amovibles qui permettent à l'impubère de se familiariser avec les mystères de la conjonction » (*Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998, p. 402).

¹¹ Jean-Marie Goulemot a intitulé ainsi l'un de ses ouvrages (*Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Nouvelle édition, Paris, Minerve, 1994), reprenant la célèbre expression de Rousseau.

Mais le voyeur le plus caractéristique de l'œuvre de Crébillon est sans doute Amanzei, le « sofa », héros éponyme du conte, qui assiste à tous les ébats des couples d'Agra, grâce à sa réincarnation en sofa¹² [fig. 14]. Lui, comme les autres voyeurs évoqués dans les textes, sont mis en scène par les illustrateurs. Côté d'autres figures de voyeurs, imaginées par les dessinateurs et graveurs, qui peuvent être des serviteurs, des observateurs non identifiés, extérieurs à l'action, ou encore des avatars de voyeurs, tels que de petits animaux domestiques [fig. 11 et 15], des statues ou des *putti* [fig. 13 et 16], ces personnages renvoient au lecteur l'image de son propre voyeurisme.

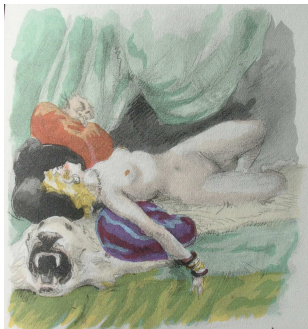


Fig. 14 – *Le Sofa*, Villa, 1947



Fig. 15 – *La Nuit et le Moment*,
Icart, 1946

Représentés face à lui, ils sont encore plus à même de lui tendre un miroir grossissant, mais, dans tous les cas, le lecteur voit la scène érotique ainsi que la scène de voyeurisme ; il a un point de vue global sur l'action. En apercevant le voyeur de la fiction, il prend mieux conscience du caractère « interdit » de la scène représentée (le fait que le voyeur fictif se cache pour assister à la scène indique bien que, normalement, elle n'était pas offerte aux regards). En outre, le dédoublement des regards, convergeant tous vers elle, accentue son caractère érotique, parce que les figures, en posture intime, dénudées, voire en pleins ébats apparaissent comme victimes de ces regards, surprises à leur insu. Le voyeurisme contraint du lecteur est ainsi un « outil » pour l'illustrateur ; il participe à la construction de l'érotisme de la mise en scène.

L'illustrateur peut lui conférer ce rôle de manière encore plus explicite, le plaçant presque malgré lui en position de voyeur. Cette démarche rappelle celle de Crébillon fils, faisant remarquer à son lecteur qu'il est bien indiscret de

¹² Pour illustrer *Le Sofa* (Paris, Arc-en-ciel, 1947), Georges Villa livre une série d'aquarelles très intéressantes : il dissimule un visage, humain ou animal, dans chaque vignette. Celui-ci représente Amanzei, camouflé dans le sofa, apparaissant dans les plis du drap, sur les boiseries du meuble ou dans ses coussins, toujours présent, durant toutes les scènes érotiques transposées. La figure 13 comporte ce petit visage, sur le coussin, au-dessus du visage de la femme allongée.

poursuivre sa lecture. En revanche, l'illustrateur use de moyens proprement picturaux. Deux procédés peuvent être mis en œuvre pour le placer en position de voyeur : ou bien les figures sont de dos, dans une posture qui suggère qu'elles ne s'offrent pas en spectacle et sont vraiment surprises à leur insu ; ou bien un obstacle est placé dans le champ de vision du spectateur, lui suggérant qu'il outrepassse une limite, un seuil à ne pas franchir. La chambre à coucher étant un lieu de prédilection de la littérature libertine, le rideau de lit constitue, par exemple, un obstacle tout trouvé aux regards. Il permet notamment un jeu sur la transparence du tissu. L'érotisme du voile a effectivement fait ses preuves à l'époque libertine¹³ : le rideau, censé masquer l'intimité, la couvre seulement d'un léger voile et laisse deviner l'essentiel de la scène sensuelle qui se joue derrière, car il faut bien laisser quelque chose à apercevoir et/ou à imaginer au lecteur/spectateur. Dès le XVIII^e siècle, il apparaît ainsi dans l'illustration libertine : ou bien il est transparent et cache à peine les amants qui se trouvent dans le lit, ou bien il est opaque mais laisse dépasser leurs pieds ; ces deux indices de leur présence peuvent même s'additionner lorsque l'illustrateur veut faire ressortir l'érotisme de la scène. Ce motif des rideaux et des « petits pieds »¹⁴ est repris dans plusieurs illustrations d'œuvres de Crébillon au XVIII^e siècle, puis au XX^e siècle, lorsque les illustrateurs « imitent » leurs prédécesseurs et font référence aux modes picturales de l'époque de l'auteur [fig. 11, 15, 16].

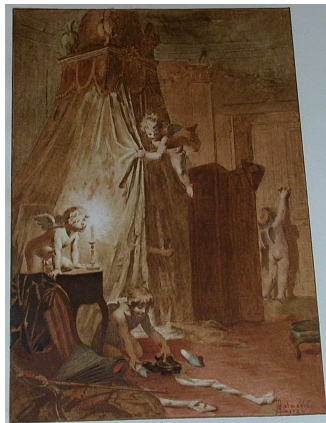


Fig. 16 – *La Nuit et le Moment*, Malassis, 1924

¹³ Jean-Christophe Abramovici a constaté cet emploi du voile, le voyeurisme qu'il entraîne et l'érotisme qui en découle, dans les arts au XVIII^e siècle (*Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 247 et suivantes).

¹⁴ Jean-Pierre Dubost explique que ce « motif des pieds dépassant du rideau d'une alcôve provient d'une illustration de l'édition de 1718 de *Daphnis et Chloé* » et qu'il est connu sous le nom de « petits pieds » (« Notes sur les gravures », dans « Notices, notes et variantes », « *La Nuit et le Moment* », dans P. Wald Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000, t. I, p. 1103). Selon Christophe Martin, cette gravure, réalisée par Caylus en 1728, a été ajoutée *a posteriori* à certains exemplaires de l'édition de 1718 de *Daphnis et Chloé*. Ph. Stewart utilise également l'expression « petits pieds » dans son étude des illustrations libertines (*Engraving Desire, op. cit.*, p. 279-280).

L'obstacle qui masque les amants de la fiction, que ce soit un mur, un rideau (transparent), une porte (entrebâillée), peut également faire partie d'un dispositif au sein duquel le spectateur semble s'être caché volontairement ; c'est comme si cet objet n'était pas là pour masquer la scène libertine, mais que le spectateur l'avait choisi lui-même pour cachette. Pour bâtir ce type de mise en scène, l'illustrateur place l'obstacle au premier plan de la vignette, au plus proche du regard du spectateur ; la scène aperçue en arrière-plan paraît alors observée de loin et de façon illicite. Il en va de même lorsqu'une scène est montrée par le biais d'un miroir : le spectateur « surprend » les protagonistes par le détour de cet objet à la mode du XVIII^e siècle¹⁵. Tous ces objets, miroirs, portes entrebâillées, voiles divers sont des *topoi* de l'univers libertin de cette époque, utiles pour la représentation du voyeurisme (celui des figures comme celui du lecteur/spectateur). Ils entrent dans des mises en scène stéréotypées, dans lesquelles ils sont devenus les symboles de l'intimité violée.

Par le biais de ces mises en scène particulières, le lecteur, devenu spectateur de l'édition illustrée, peut donc encore changer de rôle et être ainsi désigné comme voyeur par les illustrateurs. De cette manière, l'esprit de Crébillon est respecté, ainsi que celui de la littérature libertine en général, dans laquelle les figures de voyeurs sont nombreuses. L'illustration libertine rejoint, en outre, la peinture de la même période, dont le voyeurisme est également un *topos*.

Conclusion : une amplification du rôle du regard par l'image

Nous avons vu comment l'illustration affiche son lien avec le texte et propose, parallèlement à sa lecture, une « lecture » de l'image. Toutefois, ce n'est pas le seul point commun de l'œuvre littéraire libertine et de son illustration : tout comme le narrateur ou les personnages de Crébillon fils convoquent parfois le regard du lecteur, faisant de lui un spectateur, l'image place directement le lecteur de l'édition illustrée en position de spectateur ; elle fait de lui l'équivalent d'un spectateur de théâtre, dont le regard est, de fait, extrêmement sollicité. De surcroît, dans le cas de la fiction libertine, l'auteur et l'illustrateur jouent de la même manière du regard du lecteur/spectateur, font

¹⁵ Jean Weisgerber, qui s'est intéressé de près au style rococo dans les arts décoratifs et les beaux-arts, signale la vogue du miroir au XVIII^e siècle ; il note également que c'est un « objet moins futile qu'il ne paraît puisqu'il renvoie, à tout prendre, à l'esthétique de la *mimesis*, outre le thème de l'eau, miroir liquide, et celui de la beauté, ainsi que, dans des sphères toutes voisines, le personnage de Narcisse en qui s'incarnent les attraits — et les périls — de l'illusion et du voyeurisme » (dans « Topographie du rococo : les cabinets de glaces », www.bon-a-tirer.com, revue littéraire en ligne, n° 88 – 15 juillet 2008).

de lui un voyeur et l'intègrent ainsi dans la construction de scènes érotiques. Le lecteur peut donc être voyeur face au texte comme face à l'image.

Cependant, par son caractère visuel et par la volonté des illustrateurs, qui accentuent souvent le spectaculaire des épisodes mis en scène et insistent sur le motif du voyeurisme, l'illustration happe véritablement le regard du lecteur et renforce à la fois son rôle de spectateur et son rôle de voyeur. Propice à la représentation du regard, elle amplifie véritablement la théâtralité de la société libertine, actrice et spectatrice d'elle-même, de même que son voyeurisme. Ces particularités, déjà présentes dans la littérature libertine, se retrouvent, de manière exacerbée, dans son illustration. Cette dernière ne trahit pas sa source littéraire ; au contraire, elle en fait ressortir des aspects, l'importance du regard en l'occurrence, qu'elle est plus à même de mettre en scène que le texte. Regard *dans* l'œuvre, regard *sur* l'œuvre ou regard *à* l'œuvre, le regard du lecteur/spectateur/voyeur est *in fine* plus opérant en image.

Bibliographie

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, collection « Perspectives littéraires », 2003.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

CREBILLON, Claude, *Le Hasard du coin du feu, Dialogue moral*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. dirigée par J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, 2000.

— , *La Nuit et le Moment*, dans *Œuvres complètes*, *ibid.*

— , *Le Sopha, conte moral*, Paris, Arc-en-ciel, 1947.

DU BOS, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection « Beaux-arts histoire », 1993.

DUBOST, Jean-Pierre, « Notes sur les gravures », dans « Notices, notes et variantes », « La Nuit et le Moment », dans P. Wald Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000, t. I, p. 1102-1103.

GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Nouvelle édition, Paris, Minerve, 1994.

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998.

MARTIN, Christophe, « Dangereux suppléments ». *L'Illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Paris, Peeters, « La République des Lettres », vol. 24, 2005.

STEWART, Philip, *Engraven Desire. Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham et Londres, Duke University Press, 1992.

TANE, Benoît, « *Avec figures...* ». *Roman et illustration au XVIII^e siècle. Marivaux, La Vie de Marianne ; Richardson, Clarissa ; Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse ; Rétif de la Bretonne, Le Paysan pervers*, thèse de Doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier, 2004.

WEISGERBER, Jean, « Topographie du rococo : les cabinets de glaces », dans www.bon-a-tirer.com, revue littéraire en ligne, n° 88 – 15 juillet 2008.

Les Architectes visionnaires de la fin du XVIII^e siècle

Antoinette NORT
Université Montesquieu Bordeaux IV

En architecture comme en bien d'autres domaines, le XVIII^e siècle représente une période de transitions, de solutions intermédiaires. Liés au mouvement des Lumières, les grands architectes du siècle ont adhéré aux idées nouvelles. Avant même que la République n'ait lancé concours ou projets, ils avaient conçu des édifices surprenants, et une réflexion importante sur l'origine et le renouveau de l'architecture avait été amorcée dès le début du siècle. La Révolution ne fera qu'accélérer un mouvement déjà bien engagé. En effet, le déclin de la théorie architecturale classique, favorisé par les découvertes récentes de l'archéologie naissante, les modifications des conditions de la profession, la menace que représentent les ingénieurs, nouveaux acteurs dans la production architecturale, précipitent et prolongent une réflexion originale sur la discipline architecturale. Les architectes novateurs entendent élaborer une théorie qui corresponde aux transformations de la discipline même et à celles de la société. Précurseurs dans la prise en compte du regard du spectateur, les architectes « visionnaires » de la fin du XVIII^e siècle, confrontés à une crise majeure de l'architecture, cherchent des solutions inédites pour renouveler non seulement leur discipline mais aussi l'art de la représenter. En s'émancipant des règles traditionnelles, ils laissent l'imagination se confronter à la réflexion théorique. L'œuvre écrite et gravée de deux grands architectes retiendra notre attention : Étienne-Louis Boullée¹ et son traité *Architecture. Essai sur l'art*², et

¹ Étienne-Louis Boullée (1728-1799) eut la faveur de ses contemporains mais son œuvre sombra rapidement dans l'oubli après sa mort. À cinquante ans, il se détourne de la construction proprement dite pour se consacrer aux projets d'architecture publique. À partir de 1780, il élabore ses grands projets et commence à rédiger *l'Essai sur l'art*. En 1793, il lègue à la nation un projet de traité intitulé *Architecture. Essai sur l'art* et une centaine de dessins formant trente-deux projets qui devaient l'illustrer. Il n'a donc pas édité son essai de son vivant, et ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que celui-ci fut édité. Emil Kaufmann révéla à un public de spécialistes, en 1939, l'apport essentiel de cet architecte dans la pensée architecturale.

² Nous utiliserons comme texte de référence l'édition suivante : J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *Boullée. L'Architecte visionnaire et néoclassique*, Paris, Hermann, 1993. Voir l'exposition en ligne de la BNF consacrée à É.-L. Boullée : <http://expositions.bnf.fr/boullee/index.htm>.

Claude-Nicolas Ledoux³ et le seul tome publié de son *Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*⁴.

Depuis le XVII^e siècle, les théoriciens de l'architecture classique bâtissent un décor stable : la monarchie étend dans l'espace la marque de son pouvoir, qu'elle veut immuable. L'architecture, qui obéit, ce faisant, à un projet politique, en est un des principaux outils ; l'architecte tente de régler dans ses ordonnances construites la hiérarchie de la monarchie et l'expression de sa domination. C'est le *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, publié en 1775 par Jacques-François Blondel, qui illustre sans doute le mieux la théorie de la tradition classique. Celle-ci envisageait le bâti existant et passé comme une référence essentielle. Le savoir technique, étant étayé par des règles de stabilité constatées et confirmées depuis la Renaissance, s'appuyait sur les objets réalisés, dotés du statut de modèles. Dans le *Cours d'architecture*, chaque bâtiment apparaissait ainsi comme un fait singulier, exceptionnel, digne de persister dans la mémoire des hommes, et le traité se présentait davantage comme un catalogue de bâtiments à l'esthétique figée que comme une réflexion théorique dynamique fondée sur un processus de création.

Alors que dans les traités de la Renaissance, l'ordre du discours suivi était la construction (matérialité et solidité), la distribution et la décoration, cet ordre est inversé à partir de François Blondel⁵, la décoration prenant une importance démesurée, reléguant au second plan la construction et la distribution. Dans la quasi-totalité des grands traités de l'âge classique, l'architecture ne cesse d'être définie comme l'art de bâtir, dont la finalité est la beauté. Par ailleurs, la représentation qui est donnée de cette architecture de décor, avec une perspective à point de vue central, contamine et façonne la réalité construite. Jean-Michel Savignat analyse ce processus et met en évidence que

cette transposition de plus en plus flagrante de l'image au bâti, montre bien l'intériorisation par ce siècle de la perspective comme expression symbolique d'un pouvoir monarchique de

³ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, publié en 1804 chez l'auteur. Après une brillante carrière d'architecte mondain, Ledoux fut dans l'impossibilité de construire pendant et après la Révolution. Il se consacra alors entièrement à la rédaction de son oeuvre, assurant lui-même les frais d'édition. Le recueil de 1804 est un curieux traité où, en lieu et place du commentaire historique et technique que l'on attendait, se trouve un univers romanesque, poétique et pompeux. Ce texte complexe et foisonnant fascine et décourage en même temps, par sa richesse, par son outrance, son débordement verbal et ses ruptures. Il retient l'attention du littéraire par les recherches formelles qui portent sur l'organisation du texte et par son écriture qui ne s'épuise pas dans le message.

⁴ gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857284. Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art*, Tome I^{er}, 1804.

⁵ François Blondel (1618-1686), architecte français qui publie en 1675 le *Cours d'architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture*, n'a pas de parenté avec Jacques-François Blondel (1705-1774).

plus en plus centralisé. Les architectures offrent alors une lecture clairement signifiante de la réalité du pouvoir⁶.

Le code interne principal de la représentation consiste en la mise en coïncidence du plan, de la façade et de la coupe. L'architecture classique favorise la représentation des bâtiments par une vue axiale et frontale. Ainsi que le souligne Roland Recht,

elle consiste à ramener tous les éléments en volume d'une façade sur le plan de la feuille de papier. Un tel dessin ne représente donc pas les dimensions apparente de l'édifice mais ses dimensions réelles (transposées bien sûr par le système de l'échelle)⁷.

Ce décor stable, cette esthétique de la façade, cette frontalité et cette fixité des représentations ne correspondent plus à la société en mouvement de la fin du XVIII^e siècle.

À l'opposé de cette tradition, É.-L. Boullée et C.-N. Ledoux concentrent les possibilités d'expression architecturale dans le projet. La démarche de l'architecte déborde le cadre du répertoire formel, du catalogue de bâtiments, par la priorité donnée à la recherche plus qu'à la solution trouvée. Pour rendre compte de cette transformation, les outils privilégiés de Boullée et de Ledoux sont le texte et le dessin. Ainsi les architectes novateurs inaugurent-ils l'histoire moderne de l'architecture, qui a autant pour sujet la conscience et l'intention polémique que les bâtiments eux-mêmes. Par ailleurs, le contexte particulier de l'époque, c'est-à-dire la disette des commandes qui caractérisa la fin du siècle, eut l'avantage de libérer l'architecte de toute dépendance. Il peut alors envisager une activité artistique comme le peintre et le poète. C'est pourquoi le projet architectural peut rendre compte des investigations des architectes novateurs qui, ne pouvant plus bâtir, ont toute liberté pour inventer et expérimenter. Il s'agit également de convaincre, non pas des commanditaires potentiels mais le public, voire la postérité⁸. Les architectes libres d'exprimer leur art sans entraves conçoivent sur le papier de grands projets idéaux, défiant, apparemment, les lois de construction du XVIII^e siècle.

⁶ J.-M. Savignat, *Dessin et architecture du Moyen-Âge au XVIII^e siècle*, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-arts, 1983.

⁷ R. Recht, *Le Dessin d'architecture*, Paris, Adam Biro, 1995.

⁸ Boullée adresse son *Essai sur l'art* « aux hommes qui cultivent les arts » et travaillent « à mériter l'estime publique par des efforts utiles à la société », dans J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 43.

Quels sont les principes de l'architecture nouvelle ?

Quand Boullée tente de définir l'architecture dans son *Essai sur l'art*, il pose d'emblée la question :

Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause.

Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture [...]. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique⁹.

Renouant avec les architectes-intellectuels de la Renaissance, Boullée envisage l'architecture comme un art de la conception et non de la reproduction, le savoir se distinguant par là même du savoir faire.

En quoi consiste donc cet art ?

Boullée répond : « J'entends par art tout ce qui a pour objet l'imitation de la nature »¹⁰. Affirmation qui n'a rien d'original au XVIII^e siècle, puisque la théorie de l'art-imitation est adoptée par l'unanimité du public et des théoriciens¹¹. Cependant, contrairement à la tradition classique, ce ne sont pas les formes qu'il faut imiter mais l'énergie de la nature même¹². Il faut « la mettre en œuvre », comme le précise É.-L. Boullée¹³. Il s'agit non seulement d'établir une étroite relation avec la philosophie sensualiste du XVIII^e siècle, afin de concevoir une architecture capable de susciter des émotions, mais aussi d'effectuer, en continuité avec les recherches des philosophes des Lumières, un retour aux sources de l'Antiquité primitive, dans une quête des origines de l'architecture et de l'écriture. Cette relation entre l'écriture et l'architecture se

⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Chambéry, Imprimeries réunies, 1963. Réédition Paris, Albin Michel, 1994.

¹² M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

¹³ « Enfin, ce serait elle [l'architecture] qui, dans ce beau séjour, manifesterait l'empire de son art, qui consiste à mettre la nature en œuvre », *Essai sur l'art*, dans J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 69. « Il fallait employer la magie de l'art et peindre avec la nature, c'est-à-dire la mettre en œuvre », *ibid.*, p. 144.

fait sensible dans une quête commune d'un langage originel. L'assimilation de l'architecture à un langage est une idée-force de l'architecture des novateurs. « Le cercle et le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture de leurs meilleurs ouvrages », déclare Ledoux. Il estime, par ailleurs, qu'il est propre au langage de l'architecture « qu'il parle aux yeux »¹⁴, se passant par là même de toute traduction. Les signes de l'architecture sont donc entièrement transparents aux valeurs morales, car ils ne les traduisent pas mais leur donnent une forme matérielle¹⁵. Ce système de signes est régi par des lois et des rapports qui lui sont propres. Pour Boullée, c'est par l'observation de la nature que l'artiste découvre les « corps bruts », leurs formes et leurs masses, ainsi que les rapports qu'elles impliquent. Il ne les invente pas mais les perçoit, les entrevoit et les met en lumière¹⁶. La vraie architecture est un langage primitif, originel, un système de signes plus efficaces que les signes abstraits et les préceptes de la raison.

Comment renouveler l'art de l'architecture ?

Après avoir exploré et renouvelé les modèles esthétiques traditionnels d'imitation de la nature et de l'Antiquité, après avoir envisagé l'architecture comme un langage immédiatement perceptible, l'architecture étend son champ d'investigation et se tourne vers les disciplines-soeurs – la peinture, le théâtre, la poésie –, non seulement pour tendre vers un art total mais aussi pour gagner en expressivité. Ledoux recommande l'enrichissement réciproque des arts, la fécondation d'une discipline par une autre :

Voulez-vous réussir, voulez-vous étendre le progrès de l'Architecture ? Enlacez votre savoir avec celui des poètes, secourez-vous mutuellement ; le mécanisme des vers est à l'Architecture ce que la pensée est à la froide assise qui élève méthodiquement un grand édifice¹⁷.

De même, Boullée se réfère à la poésie pour susciter l'émotion et les sentiments :

Combien peu, en effet, s'est-on appliqué jusqu'à nos jours à la poésie de l'architecture, moyen sûr de multiplier les jouissances des hommes et de donner aux artistes une juste célébrité. Oui, je

¹⁴ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵ Voir B. Bacsko, *Lumière de l'utopie*, Payot, Paris, 1978.

¹⁶ Dans J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 44, Boullée écrit : « jugez vous-mêmes si j'ai entrevu ce qu'avant moi personne, que je sache, n'a essayé de voir ».

¹⁷ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 38.

le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés¹⁸.

Comme le champ lexical de la poésie, celui de la peinture envahit les écrits de Ledoux et de Boullée¹⁹. Ce dernier ouvre l'*Essai sur l'art* par les mots célèbres du Corrège découvrant l'art de Raphaël : « *Ed anche io son pittore* ». Il évoque à plusieurs reprises l'œuvre de Raphaël et celle du peintre Wouwerman. Ledoux, pour sa part, conseille à ceux qui veulent « devenir architecte[s] » de commencer « par être peintre[s] »²⁰. Rappelons que l'importance accordée au sens de la vue au XVIII^e siècle explique en partie l'hégémonie du modèle pictural. Ledoux désire rendre le regard du public plus apte à apprécier le « vrai goût ». Pour cela, il faut apprendre à voir²¹, car, selon lui, « les hommes pompent avec les yeux les vertus et les vices »²². L'artiste doit éduquer le regard du spectateur, du prince commanditaire, mais il doit, lui aussi, apprendre à voir le monde qui s'offre à son regard afin d'y découvrir et d'en donner les lois, apprendre à voir la nature qui se présente comme un tableau à décrypter :

Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être faits sans la plus profonde connaissance de la nature : c'est de ses effets que naît la poésie de l'architecture. C'est là vraiment ce qui constitue l'architecture un art, et c'est aussi ce qui porte cet art à la sublimité²³.

C'est parce que la peinture emploie « des signes naturels » qu'elle prédomine, c'est du moins la conviction de l'abbé Dubos :

Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais des signes naturels²⁴.

¹⁸ Dans J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ On note de nombreuses occurrences des mots « peinture », « pinceau », « peintre », « tableau », « portrait », « image », « vision »...

²⁰ C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 113.

²¹ Voir J. Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, 1974, p. 106.

²² C.-N. Ledoux, *op. cit.*, p. 91.

²³ Dans J.-M. Pérouse de Montclos (textes réunis et présentés par), *op. cit.*, p. 71.

²⁴ Dubos, cité par R. G. Saisselin, « Ut Pictura Poesis : Dubos to Diderot », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 20, 1961-62, p. 142.

La peinture est donc plus proche de la nature que les autres arts et, par là même, susceptible d'émouvoir le spectateur. L'architecte devra donc observer « les grands tableaux de la nature » et s'inspirer de ses productions pour créer des formes architecturales nouvelles. Dans le chapitre « Caractère » de *l'Essai sur l'art*, Boullée entend établir des correspondances précises entre la nature et l'architecture. À chaque saison correspond un tableau différent. C'est le terme même de tableau qui est chargé d'exprimer cette connivence entre la nature et l'architecture par l'intermédiaire de la peinture. La théorie architecturale va s'emparer du terme « tableau » bien après la critique littéraire qui l'employait déjà au XVII^e et au XVIII^e siècle, assimilant, par cette métaphore, le travail de l'écrivain à celui du peintre. Ceci engendre non seulement un changement radical dans le traitement du dessin d'architecture, mais aussi dans la conception même du projet, en préjugant de « l'effet produit » par les édifices sur les spectateurs : étonnement, frayeur ou admiration. Boullée imagine les différents projets architecturaux qui composent une ville future comme une succession de tableaux censée avoir un effet spécifique sur le spectateur, et il en dresse un inventaire généré à partir de l'observation de la nature²⁵. Diderot, qui emploie également le mot « tableau » à propos du théâtre, lui donne un sens tout à fait différent de celui qu'il avait dans la dramaturgie classique. Pour l'auteur des *Entretiens sur le fils naturel*, « le tableau » est une peinture scénique définie « comme une disposition de personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile »²⁶. En annexant les effets esthétiques propres à la peinture, le tableau littéraire entend, à son tour, émouvoir le lecteur. Selon Michel Delon,

la peinture concentre donc une histoire sur un épisode, elle rassemble les protagonistes dans une même scène : de cette concentration, de ce rassemblement naît l'émotion²⁷.

Cette notion de concentration, de rassemblement, peut s'appliquer, nous semble-t-il, à l'emploi que fait Boullée de ce terme. Le projet d'architecture ainsi défini, s'inscrit dans un espace spécifique, limité par un cadre, évitant toute possible dispersion, faisant converger les regards des spectateurs vers des

²⁵ Pour présenter certains édifices et projets architecturaux, Boullée utilise le mot « tableaux » qu'il qualifie par les expressions suivantes : « tragiques », « sombres », « de la nature », « pompeux de la magnificence », « du grand », « piquant », « imposant des vices », « muet de l'architecture », « de l'architecture ensevelie », « lugubre de l'architecture », « de la symétrie », « sublimes ».

²⁶ D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, dans *Ceuvres esthétiques*, texte établi par P. Vernière, Paris, Dunod, « Classiques Garnier », 1994, p. 88.

²⁷ M. Delon, « L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle », dans W. Drost et G. Leroy (dir.), *La Lettre et la Figure. La Littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 13. Consulter également : P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

formes et des contrastes qui « frappent les esprits », générant des effets. De même que le « tableau littéraire concentre une histoire sur un épisode », le tableau architectural révèle l'intensité d'un épisode particulier de cette grande leçon de morale et de vertu qu'est censée donner l'architecture nouvelle.

L'artiste qui présente son œuvre architecturale comme une succession de tableaux souligne la recherche de l'unité dans la conception même de son travail, transposant, ce faisant, l'unité de la conception en représentation une et totale. Le spectateur du tableau architectural appréhende du premier coup d'œil l'intention de l'artiste. Le tableau ramasse et restitue ainsi la pensée de l'architecte et fait de l'œuvre une totalité immédiatement saisissable.

Le champ des disciplines artistiques, qui était alors délimité, s'étend, et celles-ci deviennent perméables les unes aux autres ; leur point de rencontre étant la représentation scénographique. Les affinités de la peinture, de la représentation architecturale et de la scénographie théâtrale, qui remontent à la Renaissance, se concentrent désormais dans l'utilisation du mot « tableau ».

Depuis la Renaissance (avec le traité de Serlio), la scène de théâtre est conçue comme une peinture dans laquelle des personnages donnent l'impression de parcourir un espace véritable. Le châssis du peintre est considéré, selon l'expression d'Alberti, comme une fenêtre ouverte sur le monde, et tout s'y trouve disposé à la manière d'un spectacle. Le cadre de la scène théâtrale et celui du tableau sont associés par une analogie évidente. L'abondance de productions de dessins ou de gravures représentant des décors de théâtre aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles montre à quel point les problèmes de la peinture et de l'architecture se rejoignent dans l'invention de l'illusion théâtrale. Ces représentations graphiques (de la scène théâtrale) sont naturellement tributaires des mêmes codes de représentation que le dessin d'architecture, qui se propose de donner à voir un projet dans son aspect définitif. L'un et l'autre sont chargés de simuler la présence d'un objet architectural au milieu d'un espace fictif²⁸.

Dans la représentation de l'espace scénique, la vue frontale et axiale, qui se présente comme le prolongement fictif de la salle de théâtre, est concurrencée au début du XVIII^e siècle par la scène à points de fuite multiples et la scène à vue oblique qui dissimule une partie du lieu représenté²⁹. Ainsi le spectateur, qui jusqu'alors embrassait la totalité de l'image scénique, peut-il investir par

²⁸ R. Recht, *op. cit.*, p. 140.

²⁹ « Avec les propositions contenues dans *l'Architecture civile* parue en 1711, Ferdinando Galli Bibiena innove sur deux plans, introduction de la scène à points de fuite multiples et de la scène à vue oblique », dans R. Recht, *op. cit.*, p. 141.

l'émotion et l'imaginaire cette partie cachée de la scène. Marmontel, séduit par cette nouvelle conception de l'espace, la commente dans l'article « Décoration » de l'*Encyclopédie* : « C'est dans les arts un grand principe que de laisser l'imagination en liberté : on perd toujours à lui circonscrire un espace »³⁰. Dans la « Coupe du théâtre de Besançon »³¹, Ledoux utilise cette perspective oblique occultant une partie de la scène et de l'espace afin que le spectateur, ainsi sollicité, puisse intervenir et combler les vides, les manques de la représentation.

Outre ce changement que la scénographie théâtrale avait initié, les architectes novateurs vont explorer d'autres modes de représentation, modulant les points de vue et les cadrages, assignant des places variables au lecteur-spectateur afin de mobiliser son regard. Par exemple, les vues à vol d'oiseau³² permettent de saisir le monument d'un coup d'œil. Comme dans les récits de voyage, qui fleurissent au XVIII^e siècle, le voyageur, en position élevée, découvre le monument dans sa globalité et dans son environnement. Ainsi qu'il est d'usage dans ce type de récit, la description de la découverte visuelle de l'édifice et de sa situation ouvre une bonne part des descriptions historiques. Comme le souligne Frédéric Pousin, « par le truchement des récits de voyage, l'expérience perceptive a également acquis une place au sein du discours architectural »³³. La perception visuelle devient un outil de la connaissance. Le voyageur de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*³⁴ découvre les bâtiments de la ville de Chaux grâce à « un jeune artiste qui [lui] fit voir », c'est-à-dire comprendre et connaître. Un autre dispositif, la perspective oblique et non axiale du monument, met en valeur les formes générales et les volumes des bâtiments, en particulier les cylindres et les cubes. Le spectateur est situé sur le côté, en contrebas, assez loin pour appréhender le bâtiment dans son environnement. La place du spectateur permet ainsi d'ouvrir le regard dans un large mouvement de contre-plongée.

À l'opposé de cette perception globale externe, la perspective intérieure³⁵ situe le spectateur au cœur de l'édifice et occulte l'enveloppe de celui-ci. Le point de vue requis pour la construction de cette image perspective permet au

³⁰ Cité par D. Rabreau dans « Des Scènes figurées à la mise en scène du mouvement urbain. Notes sur le dessin théâtral et la création architecturale en France après 1750 », dans Georges Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978, p. 453.

³¹ « Coupe du théâtre de Besançon prise sur la largeur », planche 119 de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*.

³² *Ibid.*, planche 15, intitulée « Vue perspective de la ville de Chaux » ; et planche 79, intitulée « Vue perspective du marché ».

³³ F. Pousin, *L'Architecture mise en scène. Essai sur la représentation du modèle grec au XVIII^e siècle*, Paris, Editions Arguments, 1995, p. 123.

³⁴ Le premier chapitre de l'œuvre de Ledoux s'intitule : « Un voyageur ».

³⁵ Voir, dans l'exposition en ligne expositions.bnf.fr/boullee/index.htm, « Vue intérieure de la Métropole au temps des ténèbres », « Perspective intérieure de la bibliothèque », « Vue intérieure d'un muséum ».

spectateur de se projeter dans l'espace intérieur du temple, de la bibliothèque, du musée, afin d'apprécier visuellement la majesté de la coupole ou la beauté de l'espace intérieur. Elle donne à voir un véritable univers où le spectateur est inclus. En ce qui concerne les vues rapprochées³⁶, dans lesquelles le monument envahit la totalité du plan de feuille, le spectateur n'est pas inclus dans l'espace représenté mais en quelque sorte happé par celui-ci, tant le recul nécessaire pour voir le monument est réduit. Il ne s'agit plus de discerner les proportions de l'édifice mais d'être saisi par l'émotion. Les perspectives intérieures et les vues rapprochées proposent au spectateur d'appréhender le monument non pas dans sa globalité, mais par une partie seulement de celui-ci. Cette connaissance fractionnée, différée, suppose une expérience particulière de l'espace, dilatant le champ optique du spectateur et restituant, ce faisant, la notion de temps qui est un facteur fondamental de la perception architecturale.

L'esthétique de la façade, chère à la tradition classique, qui se manifestait dans le projet architectural par la vue axiale et frontale, confortait une vision statique et stable du monde. Au contraire, la multiplication des points de vue offre une vue dynamique et mobile des bâtiments projetés, dans laquelle l'imagination, la perception et la temporalité sont requises. Il n'y a désormais plus de hiérarchie dans l'espace, tous les points sont équivalents et sont susceptibles d'aborder un aspect particulier de la vérité. Le dessin d'architecture ne propose pas seulement une vue idéale, mais sollicite également la participation active du spectateur virtuel, placé à des points d'observation des bâtiments très divers. C'est pourquoi la place et le regard de celui-ci constituent une condition essentielle de la réflexion et de la représentation architecturales. Dans la plus célèbre de ses gravures, « Le Coup d'œil du théâtre de Besançon »³⁷, Claude-Nicolas Ledoux figure l'intérieur du théâtre de Besançon, reflété dans la pupille d'un œil où s'imprime le demi-cercle parfait d'un amphithéâtre. Qui regarde la salle de spectacle depuis la scène ? Le voyageur évoqué au début du texte ? L'acteur de la représentation ? L'architecte ? Gageons qu'il s'agit de l'œil de l'architecte, ouvert sur un espace idéal, dans lequel le regard du spectateur est invité à se glisser pour admirer non seulement la perfection de la forme mais ce qu'elle est censée engendrer : mettre sur le même rang chacun des éléments de la communauté naturelle des hommes fondée sur la stricte identité de chacun. Mais si « l'amphithéâtre égalise [...], il fait voir aussi, de sorte que chacun puisse vérifier cette égalité et qu'ainsi chacun soit transparent à l'autre »³⁸. Le regard du spectateur est requis,

³⁶ Le dessin de Boullée peut être consulté sur le site de la BNF Gallica.

³⁷ Planche 113 de *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*.

³⁸ F. Cavaillé, « Utopie architecturale et espace (du) public. Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI-XXI^e s.) », *Agôn* [en ligne], n°3, intitulé « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », mis à jour le : 10/01/2011, <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1337>.

captivé, dirigé vers une architecture qui se donne en spectacle. Il y a à la fois une attraction du regard du spectateur vissé à celui de l'architecte et une circularité : de l'œil de l'architecte qui captive celui du lecteur-spectateur qui ainsi observe et est observé à son tour.

Le regard mis à l'œuvre

Cette émancipation du regard est tributaire du privilège que l'on confère au sens de la vue, considéré comme le plus expansif des sens. S'il est établi que depuis la Renaissance, le témoignage de l'œil est un critère de vérité, il faudra attendre, cependant, la fin du XVIII^e siècle pour parler du déclin de l'ouïe comme vecteur de la connaissance au profit de la vision³⁹. Rousseau, pour qui « l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles », évoque ce transfert dans *l'Essai sur l'origine des langues*. Cette affirmation est reprise par Ledoux⁴⁰ qui multiplie, dans son texte, les appels au lecteur à voir, « à jeter les yeux », à observer la ville naissante de Chaux qui se déploie sous son regard. Le texte prend le relais du dessin d'architecture pour guider le regard du lecteur et lui indiquer ce qu'il est essentiel de voir. Alors que dans le modèle visuel de l'âge classique la raison fonctionne comme une simple lumière, un regard porté sur une réalité déjà existante, la vision chez Ledoux est dynamique, elle n'est ni un pur reflet du réel, ni une représentation statique des choses. Dans la description de la ville idéale de Chaux⁴¹, l'auteur invite non seulement le lecteur à découvrir l'espace de la ville nouvelle en observant concrètement les gravures qui illustrent l'ouvrage, mais il suggère aussi, grâce au procédé rhétorique de l'hypotypose, de faire vivre, travailler, se distraire des personnages virtuels. En multipliant les points de vue sur la ville, en animant l'espace inerte du papier, il offre au lecteur une vision plus large, plus précise et toujours en mouvement.

³⁹ « Le rôle dévolu à l'espace bâti dans *l'Utopie* (de Thomas More) est solidaire d'un ensemble de recherches antérieures et contemporaines qui transitent par le champ du dessin et de la peinture, et consacrent la double valeur gnoseologique et créatrice de l'espace perçu, conçu et construit par les hommes. Le rôle de l'observation visuelle dans différentes pratiques discursives s'est affirmé au cours du XV^e siècle ; le témoignage de l'œil commence à devenir un critère de vérité, moyen privilégié de contrôle, contre le témoignage du verbe et de la tradition (voir les travaux de E. Panofsky). Pour W. Ong, le processus est amorcé bien plus tôt, avec la quantification de la logique médiévale, « *which gave occasion to think of mental operations less by analogy of hearing and more or less overtly spatial or geometric forms* » (*System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism*, Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, t. 18, n° 2, 1956). Le même auteur insiste par ailleurs sur la différence avec l'Antiquité dans laquelle le savoir se communique de personne à personne, au moyen de la parole (d'où la ferveur des dialogues), et non par l'observation, au moyen de la vue. Pour More, homme du XVI^e, la vérité s'inscrit dans l'espace : le lieu de la certitude est déplacé, il se situe dans la vision et non plus dans la parole » (Françoise Choay, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1998, p. 201).

⁴⁰ C.-N. Ledoux : « La nature a donné aux yeux un crédit plus grand qu'aux oreilles ».

⁴¹ C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art*, p. 73.

Les adresses directes au lecteur conduisent celui-ci à observer un détail particulier du bâtiment ou à réfléchir avec l'architecte à un problème donné. Les déictiques récurrents, qui font référence aux planches, imposent, ce faisant, les gravures dans le texte. Les injonctions à voir, à regarder, à jeter les yeux, plus haut, plus loin, incitent le lecteur à voir autrement en amplifiant sa vision : « Étendez la vue sur ces pentes adoucies par la nature, quels charmes elles présentent aux yeux⁴² », conseille-t-il au lecteur qui est invité dès le début de l'œuvre à découvrir en même temps que le voyageur fictif du texte de Ledoux la ville idéale de Chaux. Plus tard dans le texte, l'auteur convie le lecteur, à la suite du « Voyageur », à un long périple autour de la ville, puis à l'intérieur de celle-ci et, à partir du point nodal que constitue la « Maison du directeur », propose un itinéraire inverse qui conduit de nouveau le lecteur à l'extérieur de la ville. Le lecteur, à la suite du voyageur, découvre le projet à distance, sans doute sur un lieu élevé, s'en approchant par la suite progressivement. Aux abords de la ville, plusieurs maisons de campagne éveillent sa curiosité, ainsi que diverses maisons destinées à des négociants, des ébénistes, des commis, des employés, des scieurs de bois. Le lecteur ne suit plus le voyageur qui s'est dissous dans le texte, mais l'architecte qui s'est promu guide de l'exploration de la ville. Après avoir franchi la porte d'entrée, le lecteur admire successivement les monuments emblématiques de la ville. L'itinéraire circulaire est rompu par un mouvement vertical : la visite de la maison du directeur qui commence par les caves pour remonter jusqu'au deuxième étage. Le centre de la ville est là, exactement situé au centre du livre. L'édifice pivot de l'ouvrage n'occupe pas moins de treize pages agrémentées de sept illustrations. Du centre de la ville, le voyage se poursuit en un mouvement inverse, vers l'extérieur. La force centrifuge qui a attiré le lecteur vers le centre se transforme en une force centripète qui va le conduire pour le moins jusqu'au théâtre de Besançon. Le texte entraîne non seulement le lecteur dans un périple fictif dans et hors de la ville, mais il mobilise son regard et l'incite littéralement à ouvrir les yeux. L'auteur « débride » ensuite les regards, l'amplitude de ceux-ci augmentant d'autant plus qu'ils sont relayés par l'imagination :

Si j'étends ma vue plus loin, partout je vois les faveurs du ciel répandues sur cette terre préférée. Mon imagination s'égare, elle s'élance sur les monuments fastueux qui transmettent à la postérité la puissance des empereurs, la grandeur de Charlemagne.

⁴² *Ibid.*

Elle s'agrandit par la trace de leurs conquêtes, par les arcs qui rappellent leurs victoires. Que de puissants moteurs pour stimuler les conceptions susceptibles de s'enflammer !⁴³

Ainsi l'imagination prolonge-t-elle la perception visuelle et fait-elle de l'architecte un visionnaire dont le texte exalté s'apparente à la traduction d'un rêve éveillé dans lequel la vision le partage à l'enthousiasme. Ledoux invite le lecteur à le suivre dans ce parcours, à partager sa vision : « Suivez l'impulsion qui vous poursuit ». Rien ne peut entraver le regard du visionnaire et, bien que la ville soit cernée par la forêt, celui-ci franchit ses limites naturelles, parcourt le « dédale impénétrable des forêts » et « ces larges routes qui se rétrécissent et se perdent dans le vide de l'immensité ». Mais là ne s'arrête pas le bonheur d'expansion, de dilatation de l'espace : à partir de la ville de Chaux, « un cercle immense s'ouvre, se développe à mes yeux ; c'est un nouvel horizon qui brille de toutes les couleurs »⁴⁴. Le cercle s'élargit, atteint les bords du Doubs, le canal de Dôle puis le canal du Rhône jusqu'au port d'Anvers. Dans un style qui suit lui aussi « l'impulsion » donnée par l'exaltation de la vision et qui se boursoufle au fur et à mesure que le regard s'approprie un espace qui se dilate, l'auteur multiplie les interrogations oratoires, les invocations, les lamentations et les références mythologiques, abusant d'un vocabulaire grandiloquent et désuet. Ce que le texte laisse percevoir, en lien avec les dessins d'architecture, c'est le mouvement : l'élan vertical, horizontal, circulaire, s'accordant pleinement avec les formes élémentaires utilisées dans les projets de monuments. Ledoux entraîne le lecteur, mobilise son regard à partir d'une représentation idéale de la ville de Chaux, et lui imprime une « impulsion » qui le porte ailleurs.

À cette rêverie de l'espace, Ledoux donne un accent très personnel. C'est donc, plus que le bonheur d'habiter, le bonheur du regard qui fait l'unité de cette œuvre ; mais d'un regard affranchi de toute fixité⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Mona Ozouf, « Architecture et urbanisme : l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 21^e année, n°6, 1966, p. 1284.

Renier la tradition, c'est s'engager sur une voie dangereuse, dans un processus périlleux. Cette liberté vertigineuse des architectes qui conçoivent une architecture de papier, faute de commande, leur permet d'explorer les champs des possibles. Il ne s'agit donc pas seulement d'inventer une architecture parlante, les édifices se substituant aux livres, mais de raconter, d'explicitier, « de donner à voir » une découverte majeure, commune aux romanciers et architectes du XVIII^e siècle, celle de la prise de conscience de l'espace qui est perçu comme une expérience essentielle de l'homme. Boullée et Ledoux tentent de rendre compte de cette prise de conscience de l'espace urbain et social par le dialogue entre l'écriture et le dessin. Dans la représentation architecturale, des rapports nouveaux s'instaurent ainsi, au sein même du traité d'architecture, entre texte et image, qui se conjuguent pour mettre en évidence l'appréhension sensible de l'architecture de ces architectes visionnaires. L'importance du regard dans cette démarche innovante est essentielle car c'est désormais « le regard qui fonde les codes de la représentation et non plus un ensemble de règles abstraites »⁴⁶. Non seulement les architectes novateurs prennent en compte la perception pour penser la conception de l'espace architectural, mais ils entendent ouvrir les yeux du lecteur, aiguïser son regard, le mettre en œuvre.

⁴⁶ Roland Recht, « Dessin ou peinture d'architecture », dans *L'Architecture en représentation*, Paris, Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, 1985, p 38.

Homère illustré : transmission, diffusion et popularisation de l'œuvre d'Homère par l'image au XIX^e siècle

Agathe SALHA
Université Stendhal, Grenoble 3
E.A. 3748 TRAVERSES 19-21

À la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre d'Homère appartient à la culture savante, elle apparaît à la fois comme lieu d'une norme et comme réservoir de l'imaginaire. Au XIX^e siècle, l'enseignement du grec et la traduction d'Homère, réservés aux classes supérieures du secondaire, définissent encore la culture d'une élite, par opposition par exemple avec l'œuvre de Fénelon utilisée à tous les stades de l'enseignement primaire et secondaire. Parallèlement cependant, le XIX^e siècle voit se diffuser un certain nombre de traductions, d'éditions abrégées et d'adaptations dont la visée explicite est de populariser Homère, dont on déplore souvent qu'il soit si « mal connu » en France. Les épopées d'Homère sont valorisées pour leur beauté poétique, mais de plus en plus aussi parce qu'elles apparaissent comme la source d'un savoir archéologique, historique et culturel. On s'interrogera ici sur le rôle spécifique joué par l'illustration dans un tel mouvement. L'illustration contribue-t-elle à renouveler l'œuvre antique ? Est-elle de ce point de vue comparable à la traduction ? Joue-t-elle un rôle interprétatif spécifique ou bien a-t-elle surtout pour fonction de faciliter l'accès au texte traduit ou adapté ? Dans ce cas, peut-on dire que l'image impose une norme de lecture ?

La réflexion s'appuiera sur trois exemples qui appartiennent à des époques différentes et témoignent surtout d'usages et d'enjeux très variés de l'illustration :

- les recueils de gravures illustrant l'*Odyssée* à partir des dessins de John Flaxman et leur circulation en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle.
- la première édition illustrée d'Homère en France qui paraît en 1842 à l'occasion d'une nouvelle traduction de l'œuvre par Eugène Bareste.
- une adaptation de l'*Odyssée* pour la jeunesse, parue dans la Bibliothèque rose illustrée en 1866.

Les recueils de gravure de John Flaxman ou l'Antiquité rêvée

Dessinateur et sculpteur de la fin du XVIII^e siècle, John Flaxman est un des plus illustres représentants du mouvement néoclassique en Angleterre. En 1792, à l'occasion d'un séjour à Rome, il réalise une série de dessins illustrant l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère¹. Offerts par l'artiste à des proches, destinés au départ à un cercle de commanditaires appartenant à la haute société, ces dessins vont connaître une diffusion presque immédiate en Europe. Dès 1793, l'éditeur italien Pirolli réalise un recueil de gravures à partir des dessins de Flaxman. À la suite de celle de Pirolli, entre 1793 et 1826, année de la mort de Flaxman, pas moins de 26 éditions gravées de ses dessins paraissent en Grande-Bretagne, en Italie, en France et en Allemagne². Le succès est à la fois public et critique. Des recueils de gravures de Flaxman continueront ensuite à paraître en France pendant toute la première moitié du XIX^e siècle.

On peut expliquer un tel succès par le contexte et la constitution d'un nouvel horizon d'attente à la fin du XVIII^e siècle en Europe. La grande exposition du Louvre consacrée à *L'Antiquité rêvée* en 2010 a montré à quel point l'Europe du XVIII^e siècle a été marquée par un mouvement de retour à l'Antique, véritable révolution esthétique connue sous le nom de néoclassicisme. Relayées par les savants et les antiquaires, plusieurs découvertes archéologiques récentes nourrissent alors l'espoir d'une connaissance plus directe, voire d'une résurrection visuelle de l'Antiquité ; cet espoir est en même temps celui d'une régénérescence des arts en Europe qui ne pourra se réaliser que dans la proximité avec les Anciens. De ce point de vue, le néoclassicisme apparaît donc comme un programme donné aux artistes contemporains, les invitant à se tourner à nouveau vers l'Antiquité. C'est ce que fait doublement Flaxman, non seulement en illustrant Homère, mais aussi en s'inspirant des arts plastiques de l'Antiquité³. La correspondance de Flaxman,

¹ Après celle d'Homère, Flaxman représenta l'œuvre de Dante et celle d'Eschyle. Cette deuxième série de dessins fera l'objet d'une édition gravée, deux ans après les dessins inspirés d'Homère.

² Voir l'ouvrage de G. E. Bentley, *The Early Engravings of Flaxman's Classical Designs, A Bibliographical Study*, New York, Public Library, 1964, qui fait le point sur les différentes éditions gravées des dessins de Flaxman en Europe au XIX^e siècle. L'introduction de l'ouvrage met en valeur l'extraordinaire succès critique mais aussi public d'une œuvre destinée au départ à un public de lettrés.

³ Les dessins de Flaxman sont dans l'air du temps. Ainsi en 1757 le comte de Caylus publie un ouvrage intitulé *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (Paris, Tilliard, 1757). Dans ce livre étonnant, le célèbre antiquaire résume chaque épopée en une série de tableaux virtuels proposés comme autant de sujets aux peintres contemporains. Caylus envisage des peintures et non des illustrations ; il pense à une galerie de peintures comme celle du Primatice à Fontainebleau, tout en doutant qu'un tel projet soit réalisable. L'objectif est avant tout celui de la régénérescence des arts par l'inspiration antique. Caylus regrette en effet qu'Homère ait si peu été peint ou qu'il l'ait été avec beaucoup « d'invention et de facilité, mais fort peu de connaissances des anciens usages » par le Primatice (*ibid.*, Avertissement, p. XXI). Comme le confirme le titre de l'ouvrage, Caylus accorde une grande importance à l'exactitude historique et archéologique.

en particulier les lettres qu'il écrit alors qu'il est à Rome en train de réaliser ses dessins, permet de mieux cerner son projet :

My intention is to show how any story may be represented in a series of compositions on principles of the Ancients [...].

Mon intention est de montrer comment l'on peut représenter une histoire à travers une série de compositions réalisées d'après les principes des Anciens [...]⁴.

Flaxman souligne ici deux aspects importants de son travail. D'abord, son projet n'est pas d'illustrer l'œuvre d'Homère, mais de la « représenter », de la recréer à l'aide d'un autre medium artistique, indépendamment de l'œuvre littéraire qui n'est pas matérialisée par un texte imprimé. À leur tour, les recueils de gravure d'après Flaxman se feuilletent comme des livres, mais ils s'offrent avant tout à la vision, à la mémoire et à l'imagination du destinataire. Dans la plupart de ces éditions, le texte homérique est présent simplement sous la forme de brèves légendes, ou parfois de simples références données en bas de l'image. Flaxman revendique ensuite les « principes des Anciens ». Pour les détails comme pour la composition, il s'inspire en effet des arts plastiques de l'Antiquité qu'il connaît bien, notamment grâce aux recueils descriptifs des plus célèbres collections contemporaines⁵. Surtout, il utilise pour cela le dessin au trait. Cette technique est déjà répandue, mais encore réservée aux ouvrages scientifiques, car elle vise essentiellement à la précision, tout en permettant une large diffusion des ouvrages par son caractère économique et facilement reproductible⁶. Le dessin au trait résume en effet les objets représentés à leurs contours, en supprimant les effets de relief ou de profondeur obtenus par les ombres ou par la dégradation des plans. Les contours ou les silhouettes de Flaxman ont frappé immédiatement par leur simplicité et leur lisibilité, mais aussi par leur proximité avec l'univers plastique de l'Antiquité : vêtements, armures, mobilier apparaissaient transposés des grands recueils de dessins

⁴ Lettre manuscrite de John Flaxman à William Hayley, 26 octobre 1793, conservée au Musée Fitzwilliam. Cet extrait est cité et commenté dans l'ouvrage de G. E. Bentley (*op. cit.*, p. 8), dont nous reprenons ici les analyses. Nous traduisons.

⁵ En particulier : William Hamilton, *Collection of Engravings from Ancient Vases, Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies*, Naples, 1791-1795, 2 vol. ; et Bernard De Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, F. Delaulme, 1719. Sur les sources des dessins de Flaxman, voir l'ouvrage de Sarah Symmons, *Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence*, New York et Londres, Garland Publishing, 1984.

⁶ Sur la technique du dessin au trait et son importance dans l'histoire du néoclassicisme, voir l'essai introductif de Marc Fumaroli, « Retour à l'Antique : la guerre du goût dans l'Europe des Lumières », dans G. Faroult, C. Lehibault et G. Scherf (dir.), *Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions - Gallimard, 2010, p. 23-55, en particulier le chapitre intitulé « Le dessin au trait, pierre angulaire du néo-classicisme européen », p. 42-44.

dans lesquels l'amateur de l'époque avait pu découvrir les statues, les bas-reliefs, les vases conservés dans les collections privées et les premiers musées.

Dès 1799, August Wilhelm Schlegel fait paraître dans l'*Athenaeum* un éloge enthousiaste des dessins de John Flaxman et il les donne en exemple aux illustrateurs allemands dont le travail manque selon lui d'élévation artistique. Le titre de son essai reflète bien sa valeur programmatique : « Des illustrations de poèmes et des silhouettes de John Flaxman ». Schlegel loue d'abord le sens de l'économie des dessins de Flaxman, la simplicité de ses silhouettes qui s'apparentent à des esquisses. Selon lui, l'épure du dessin au trait se rapproche des « hiéroglyphes » et des « formules incantatoires de la poésie »⁷, car elle laisse libre cours à l'imagination picturale du spectateur. À partir de l'exemple de Flaxman, Schlegel définit l'illustration comme un art du choix, précisant la manière dont elle doit emprunter ses moyens à la poésie, tout en gardant une grande liberté par rapport à la lettre du texte :

Ce que le dessinateur peut s'approprier dans la poésie, ce sont en fait les êtres en action qu'il représente selon leur caractère. Du fond sur lequel ils se meuvent, le poète n'indique que ce qui est indispensable, car la force de sa représentation ne réside pas dans le simultané ni dans le permanent. [...] L'on comprend aussi que le dessinateur garde beaucoup plus de liberté pour l'arrangement de ses personnages s'il peut se contenter d'évoquer le lieu par quelques traits légers et comme symboliques. Enfin l'imagination peut suivre les personnages beaucoup plus librement dans leurs actions, antérieures ou ultérieures, que là où elle rencontre les limites d'un décor entièrement planté⁸.

La citation montre bien comment l'illustration peut emprunter ses moyens à la poésie, dans une recherche d'union entre les arts : en représentant les caractères en action et en simplifiant le décor, elle s'éloigne de la représentation du simultané et du permanent, traditionnellement assignée à la peinture. Par l'économie de moyen, mais aussi par la recherche de condensation des effets, les dessins de Flaxman font écho à la puissance évocatoire du style homérique.

Selon Schlegel, les dessins de Flaxman allient cependant à la simplicité et à la spontanéité du trait, la minutie d'un travail élaboré. L'art de Flaxman est aussi un art du détail et la seconde grande qualité de ses dessins réside dans leur fidélité historique et archéologique. Schlegel oppose ainsi la traduction, qui court toujours le risque de trahir l'esprit des langues anciennes, au langage

⁷ « Des illustrations de poèmes et des silhouettes de John Flaxman » (1799), dans A. W. Schlegel, *Les Tableaux*, trad. de l'all. par A.-M. Lang et E. Peter, Paris, Bourgois, 1988, p. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

universel des images qui permet de représenter la vie des Anciens dans toute la précision de ses détails. Il peut donc servir de sésame à une appréhension immédiate de l'Antiquité et toucher un public qui n'est pas érudit et qui, à l'instar de Flaxman lui-même, ne connaît pas les langues anciennes. Cependant, les images de Flaxman ne proposent pas une imitation servile, mais une recreation à partir des modèles antiques. Schlegel remarque ainsi que la beauté des corps comme les détails raffinés du décor évoquent plus l'art grec classique que l'âge archaïque des épopées d'Homère, mais il ajoute qu'« un style poétique parfait ne peut s'exprimer que dans un style plastique aussi parfait »⁹. À la fois exacts et idéalisés, les dessins de Flaxman évoquent une Antiquité rêvée conforme au goût des amateurs éclairés du néo-classicisme.

Le trait précis de Flaxman met essentiellement en valeur le mouvement des corps, leur gestuelle. Ce sont bien « les êtres en action qui sont représentés selon leur caractère ». Dans l'*Odyssée*, ces êtres en action appartiennent à l'ordre humain et divin, mais ce sont aussi les êtres monstrueux que croisent Ulysse et ses compagnons au cours de leur périple. Ces monstres inspirent les dessins les plus frappants du recueil, illustrant l'épisode du Cyclope, des Lestrygons, de Scylla.



L'Odyssée d'Homère, gravée par Reveil d'après les compositions de John Flaxman, Paris, Audot, 1847 (Odyssée chant X) – Droits réservés

Ils témoignent d'une lecture que l'on pourrait qualifier de gothique et romantique de l'*Odyssée* et d'un renouvellement du goût néo-classique par l'esthétique du sublime. Comme celles de ses contemporains, William Blake et James Barry, l'œuvre de Flaxman paraît influencée par la théorie de Burke sur le sublime¹⁰. Ses images cherchent bien à suggérer une forme de terreur,

⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰ Sur cette influence commune de la théorie de Burke sur Flaxman, Barry et Blake, voir en particulier le catalogue de l'exposition *The Poetical Circle, Fuseli and the British* (Florence, Centro Di, 1979) et l'introduction de Peter Tomory : « [...] the Poetical Circle is apt to extend that the artistes in this exhibition looked towards a common centre of inspiration – the great epic literary works of past and present, which were deemed

notamment par le contraste entre la démesure de figures gigantesque et la fragilité humaine.

Cet effet est très net par exemple dans l'image qui illustre l'épisode du Cyclope. Elle oppose frontalement la démesure du Cyclope, dont la silhouette évoque le contour massif d'un rocher, à la fragilité d'Ulysse, entièrement concentré dans la préparation du vin qu'il va offrir au géant. La représentation est exacte d'un point de vue archéologique puisqu'elle montre l'amphore et le cratère dans lequel est versé le breuvage. Mis en valeur par la composition, le geste à la fois précis et quotidien d'Ulysse résume enfin à lui seul plusieurs traits connus de son caractère : l'endurance face au danger, la maîtrise des passions, l'art de la dissimulation. À l'arrière-plan, tandis que les compagnons reculent d'effroi, on devine également le pieu qui va servir d'arme pour triompher du géant. Par un procédé qui se rapproche de « la représentation synthétique » propre à la céramique grecque ancienne, Flaxman s'efforce ainsi de condenser le déroulement de l'épisode.

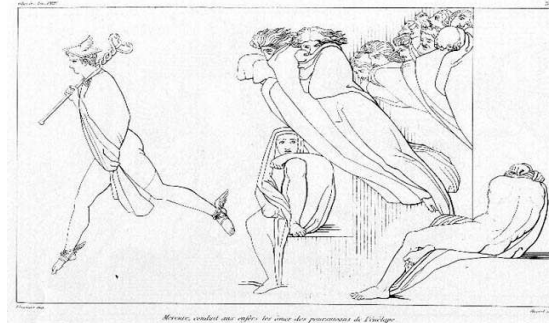


L'Odyssée d'Homère, gravée par Reveil d'après les compositions de John Flaxman, Paris, Audot, 1847 (Odyssée, chant IX) – Droits réservés

La lisibilité des images de Flaxman se vérifie aussi à l'échelle du recueil qui fait apparaître une interprétation d'ensemble de l'épopée homérique. La série des dessins met en effet en valeur l'importance de l'intervention divine dans la destinée des héros. Athéna et Hermès sont les alliés indéfectibles d'Ulysse et des siens. Représentées sous des traits anthropomorphiques, ces divinités apparaissent comme les doubles des humains, dont elles restent toujours très proches physiquement. Cette proximité participe de l'idéalisation propre à la vision de Flaxman et oppose la grâce de la geste héroïco-divine aux images du désordre, de la démesure ou du chaos. Le premier dessin représente l'arrivée d'Athéna à Ithaque et le dernier clôt le cycle épique sur une

Sublime or Beautiful. Wether they admitted it or not, all of them were influenced by Edmund Burke's Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, for in essence, they constituted his artistic peerage ».

réconciliation symbolique évoquant un retour à l'âge d'or. Il montre en effet les puissances du mal, incarnées par les prétendants, ramenées aux enfers sous l'égide d'Hermès.



L'Odyssée d'Homère, gravée par Reveil d'après les compositions de John Flaxman, Paris, Audot, 1847 (Odyssée, chant XXIV) – Droits réservés

L'image marque un fort contraste entre la masse fantomatique des prétendants, enveloppés dans de longs manteaux, le cheveu hirsute et l'air égaré, et la silhouette élégante d'Hermès qui les guide d'un pas assuré vers les enfers. Comme le relève Schlegel, Hermès ici semble « non pas voler, ou flotter dans les airs, mais simplement marcher ». Cette représentation des dieux correspond à celle des vases antiques, ajoute Schlegel, et met bien en valeur, par son étrangeté même, « leur rapide et irrésistible efficacité »¹¹.

La force des dessins de Flaxman tient à leur unicité – un seul auteur pour illustrer l'ensemble de l'œuvre – ainsi qu'à l'équilibre entre une volonté de reconstitution fidèle et une interprétation de l'œuvre ancienne. Le succès de son œuvre, et la diffusion européenne des recueils gravés d'après ses dessins, suscitent d'autres entreprises du même type et font surtout de lui un modèle incontournable pour les représentations visuelles de l'Antiquité au XIX^e siècle¹². De ce point de vue, les recueils de gravures d'après Flaxman annoncent également les éditions illustrées d'Homère qui se multiplient en France au XIX^e siècle¹³.

¹¹ A. W. Schlegel, *Les Tableaux*, op. cit., p. 186.

¹² Voir l'ouvrage de S. Symmons, op. cit., qui montre l'influence des dessins de Flaxman sur la peinture européenne au XIX^e siècle.

¹³ Dans les années où commencent à circuler les recueils de gravures d'après Flaxman, paraissent également deux recueils de dessins illustrant l'œuvre d'Homère : *Figures d'Homère dessinées d'après l'Antique*, par H. Tischbein, avec les explications de Chr. Gottl. Heyne, Metz, Collignon, 1801-1802 (2 vol., *Iliade* et *Odyssée*), et un recueil d'*Illustrations pour l'Iliade et l'Odyssée*, Londres, F. J. du Roveray, 1805 (gravures d'après des dessins et peintures de Fuseli, Howard, Singleton...)

Homère illustré ou l'*Odyssée* restituée

Si les dessins de Flaxman correspondent au projet individuel d'un artiste, il en va autrement de notre deuxième exemple, *Homère illustré*, ouvrage en deux volumes – l'*Odyssée* et l'*Iliade* – parus en 1842 et 1843. L'illustration participe en effet ici d'un projet éditorial global, dont les enjeux sont à la fois esthétiques, culturels et économiques. L'ouvrage s'inscrit dans la mouvance du « livre romantique » dans lequel Ségolène Le Men a montré l'importance considérable de l'illustration, notamment à partir des années 1840¹⁴. Cette nouvelle forme d'édition n'est pas réservée aux auteurs contemporains, elle concerne aussi des œuvres anciennes qu'il s'agit de mettre au goût du jour et de diffuser largement, grâce à la livraison périodique et à l'illustration. Ainsi le *Télémaque* de Fénelon paraît dans deux éditions illustrées en 1840 et 1842¹⁵. *Homère illustré* est publié chez Lavigne sous forme de livraisons périodiques, en 1842 et 1843. L'ouvrage associe une abondante illustration à une traduction inédite. Son but est de restituer fidèlement, mais aussi de populariser une œuvre encore mal connue en France, comme l'affirme le prospectus publicitaire de la souscription :

Dans notre langue, il n'existe aucune traduction littérale, correcte et élégante de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'Homère, et il n'a jamais été publié en France d'éditions illustrées, ni même d'éditions de bibliothèques de ces deux magnifiques poèmes.

C'est donc pour répondre à ce double besoin que la publication dont nous donnons ici le prospectus a été entreprise.

Dans une longue introduction commune aux deux volumes, le traducteur rappelle que les épopées d'Homère appartiennent aux grands récits fondateurs des civilisations mondiales. Définies comme les « Archives nationales » du peuple grec, elles revêtent la dimension unique d'un témoignage et d'un monument historique auquel Eugène Bareste revendique une fidélité absolue. Il se démarque ainsi nettement des traductions classiques qui auraient, selon lui, systématiquement déformé Homère :

¹⁴ Sur le livre illustré romantique, voir dans H.-J. Martin et R. Chartier (dir.), *Le Temps des éditeurs, du Romantisme à la Belle époque (Histoire de l'édition française, vol. 3)*, Paris, Promodis, 1985, l'article de Michel Melot, « Le texte et l'image » (p. 287-311), et celui de Ségolène Le Men, « La vignette et la lettre » (p. 313-327).

¹⁵ *Les Aventures de Télémaque, par Fénelon, suivies des Aventures d'Aristonoüs et précédées d'un Essai historique et critique sur Fénelon et ses ouvrages, par V. Philippon de la Madelaine*, édition illustrée par H. Baron et C. de Nanteuil, S. Mallet éditeur, 1840 et *Les Aventures de Télémaque, suivies des Aventures d'Aristonoüs, précédées d'un essai sur la vie et les œuvres de Fénelon par Jules Janin*, édition illustrée par MM T. Jouhannot, E. Signol, G. Séguin, E. Wattier, Markil, Daubigny et F. de Marville, Ernest Bourdin éditeur, 1842.

Pourquoi avoir voulu assimiler à la civilisation moderne des époques si différentes de la nôtre ? Pourquoi enfin n'avoir pas laissé subsister, dans toute leur pureté primitive, ces descriptions si nombreuses, si justes et si vraies, ces détails de mœurs donnés avec tant de naïveté et de précision, ces épithètes si pittoresques et si belles, qui sont pour l'historien, l'antiquaire et l'artiste comme des jalons à l'aide desquels ils peuvent se retrouver dans les temps antiques, encore si près de la barbarie, et étudier avec fruit, sous le double aspect de la religion et de la politique, la société grecque des premiers âges ?¹⁶

L'interrogation oratoire définit *a contrario* le projet d'Eugène Bareste comme traducteur, mais en soulignant l'importance des descriptions et la qualité pittoresque du style homérique, celui-ci suggère également la légitimité de l'illustration qui favorisera l'information du lecteur en déployant le contexte de l'œuvre. Traduction et illustration sont ainsi conçues ensemble, comme des moyens de « se retrouver dans les temps antiques » et de découvrir « la société grecque des premiers âges » ; elles participent d'un même projet de valorisation et de diffusion d'un texte trop longtemps méconnu en France. Homère est illustré au sens propre comme au sens figuré.

La page de couverture confirme cette proximité entre traduction et illustration. Le titre principal, « Homère illustré », y est suivi de deux sous-titres : « traduction nouvelle entièrement conforme au texte grec », et « Odyssée illustrée par Théodore Devilly ».



Homère illustré, Lavigne, 1842 – page de couverture – Droits réservés

¹⁶ *Homère illustré, L'Iliade*, Paris, Lavigne libraire-éditeur, 1843, « Introduction à l'Iliade et à l'Odyssée », p. III-IV.

Une illustration abondante redouble la valeur programmatique du titre : des rames appuyées sur un mur ainsi que des vases antiques figurant un butin projettent le lecteur vers la fin de l'histoire et le retour d'Ulysse, tandis que la puissance tutélaire d'Athéna est symbolisée par une chouette. La couverture remplit bien sa fonction unificatrice des différents volumes de la publication ; tout en témoignant immédiatement de l'exactitude archéologique revendiquée par l'éditeur à travers la représentation d'objets de la vie quotidienne.

Dans le corps du livre, les illustrations se répartissent en une série de planches hors-texte, exclusivement confiées à Théodore Devilly, tandis qu'il partage avec un autre illustrateur, Auguste Titeux, la réalisation des vignettes directement insérées dans le texte¹⁷. L'alternance de planches et de vignettes est déterminée par le rythme de la publication en feuilleton, ce qui signifie que Devilly n'est pas entièrement maître des scènes qu'il choisit d'illustrer. On note en revanche que ses planches s'inscrivent très nettement dans une esthétique romantique résolument contemporaine. La première est un portrait d'Ulysse à valeur représentative et introductive. Il témoigne d'une vision typiquement romantique jouant sur l'exotisme historique.



***Homère illustré*, Lavigne, 1842 – Première planche hors-texte
de Théodore Devilly – Droits réservés**

Ulysse conjugue les attributs canoniques du grec ou plutôt de l'oriental tel qu'il apparaît dans l'iconographie contemporaine : longue barbe brune, visage ombrageux, gravité et rusticité. Le style de Théodore Devilly confirme ainsi la lecture historicisante du traducteur. Élève de l'école de Nancy, fortement influencé par Delacroix, Devilly est surtout connu comme peintre orientaliste et comme peintre de paysages. Ses illustrations multiplient les représentations de

¹⁷ En 1843, l'édition de *l'Illiade*, également traduite du grec par Eugène Bareste, est illustrée par Aimé de Lemud et Auguste Titeux.

paysages ou d'animaux confortant la vision d'une *Odyssée* primitive ancrée dans un monde sauvage. Très loin du modèle de Flaxman, les personnages apparaissent souvent perdus dans un décor extrêmement détaillé et saturant l'espace de la page : à l'inverse du dessin au trait qui soulignait la netteté du contour, la technique de la gravure sur bois de bout utilisée dans l'illustration romantique efface les contours et permet de mettre en valeur des effets de dégradé.



Homère illustré, Lavigne, 1842 – Planche hors-texte de Théodore Devilly, p. 357
(*Odyssée*, chant XIX) – Droits réservés

Les vignettes, très nombreuses, confirment cette lecture à la fois littérale et historicisée du texte. S'efforçant en effet de traduire le style imagé de l'épopée, Titeux et Devilly illustrent parfois directement le référent des comparaisons homériques, souvent emprunté au monde naturel ou aux réalités de la vie quotidienne. Dans certains épisodes, comme le massacre des prétendants, les vignettes soulignent crûment la violence du texte. L'illustration est ici en parfaite correspondance avec la traduction d'Eugène Bareste, qui revendique sa fidélité au témoignage d'une époque primitive et refuse le goût et la bienséance des « belles infidèles » classiques.

L'impression d'abondance, voire de saturation, que produit l'illustration est principalement due à la multiplication des vignettes. Tous les lieux traditionnels – bandeau, lettrine et cul-de-lampe – sont en effet utilisés, parfois par des motifs ornementaux, des paysages ou des natures mortes, parfois pour représenter l'action. L'utilisation de ces emplacements n'est pas ordonnée de manière systématique et n'obéit à aucune logique apparente à l'échelle du recueil, ce qui renforce l'impression d'abondance et de foisonnement. Les vignettes remplissent néanmoins une fonction qui apparaît liée à la publication en feuilleton. Elles décomposent en effet l'action, et facilitent la visualisation et la compréhension du texte. On peut prendre l'exemple du livre neuf, au cours duquel Ulysse commence à raconter son périple et qui culmine avec le récit de

la rencontre du cyclope Polyphème. Sur la première page, un bandeau ornemental évoque de manière symbolique la figure de Neptune et le contexte des aventures maritimes.



RECITS CHEZ ALCEOUS.



Le prudent Ulysse répond à Alcinoüs en ces termes :

« Certes il est doux d'entendre un tel chanteur, qui, par ses accents, est égal aux immortels. Non, rien n'est plus beau que la joie qui règne parmi tout un peuple. Il est agréable aussi de voir des convives, assis en ordre devant des tables chargées de pain et de viandes, écouter un chanteur, tandis que

l'échanson puise le vin dans le cratère et le verse dans les coupes. Oui, ce sont bien là les plus grands charmes de la vie ! Tu veux

* Platon, dans sa *République*, s'indigne fort qu'Ulysse, le plus sage des hommes, pense qu'il n'est rien de plus beau que des tables chargées de pain et de viandes : « Sont-ce là, dit-il, des exemples à présenter au jeune homme qu'on veut accoutumer à la tempérance ? » On aurait pu répondre à Platon qu'Homère ne prêche jamais la tempérance dans ses poèmes, et que ce divin auteur se contente seulement de décrire les mœurs de son époque.

Homère illustré, Lavigne, 1842 - Vignettes de Titeux (*Odyssée*, chant IX) – Droits réservés

Le texte s'ouvre ensuite sur une lettrine figurative représentant le Cyclope, qui sera le principal adversaire d'Ulysse au cours de l'épisode. Ailleurs, la lettrine s'ornera d'un simple paysage situant le lieu principal de l'action. Au centre du livre, une planche hors-texte de Devilly illustre la ruse d'Ulysse pour sortir de la caverne du Cyclope. Elle est relayée par une série de vignettes qui déroulent les péripéties successives de la rencontre avec le cyclope : l'épisode du pieu taillé qui sert à aveugler le géant, puis l'embarquement d'Ulysse et de ses compagnons qui s'enfuient de l'île tandis que Polyphème leur lance des rochers depuis le rivage.

Les vignettes redoublent et mettent en valeur de manière linéaire le déroulement de l'action. Même si certaines d'entre elles apparaissent comme des réemplois de dessins de Flaxman, l'esprit en est exactement inversé : c'est ici l'abondance et la variété de l'illustration, mais aussi son découpage ou séquençage narratif qui est privilégié, à l'instar d'une traduction qui épouse pratiquement le mot à mot du texte. L'osmose entre le texte et l'image produit un effet de fragmentation au service de la lisibilité de l'œuvre littéraire, mais au prix d'une certaine illisibilité de l'illustration. À considérer l'ouvrage en entier, aucune interprétation d'ensemble ne se dégage des images. En ce sens, on peut

effectivement parler d'illustration du texte et non plus d'équivalent visuel de l'œuvre.

La Bibliothèque rose illustrée : Homère adapté

Le troisième exemple est celui de l'adaptation de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* en un volume, parue en 1866 dans la collection de la bibliothèque rose illustrée¹⁸. Cette édition d'Homère s'inscrit dans une collection entièrement dédiée à la jeunesse dans laquelle l'illustration joue un rôle essentiel. Alphonse Feillet, qui est un des auteurs attitrés de la collection, réalise l'adaptation à partir d'une traduction récente, tandis que l'illustration est confiée à Olivier, qui fait également partie de l'écurie Hachette¹⁹. Dans la préface, Feillet précise que son adaptation est tout spécialement destinée à la jeunesse qui n'étudie pas les langues anciennes. Il entend lui permettre de dépasser une admiration de pure convention pour une œuvre fondatrice de la culture occidentale. On peut parler ici d'une patrimonialisation de l'œuvre d'Homère, qui répond bien au projet éducatif de la bibliothèque rose et des éditions Hachette en général. Présentées comme le chef-d'œuvre d'un peuple au génie universel, les épopées d'Homère sont aussi valorisées comme l'une des sources de la culture française :

Homère a été comme la Bible, à un autre point de vue, une source de poésie et d'art : nous avons, à propos des grands épisodes, rappelé en notes une quarantaine de chefs-d'œuvre, statues ou tableaux, que *l'Iliade* et *l'Odyssée* ont inspirés et qui ornent nos jardins des Tuileries et de Versailles, ou nos divers musée du Louvre et ceux de l'École des beaux-arts, du Luxembourg²⁰.

À son tour, l'illustration s'impose comme nécessaire à la fois à l'acquisition de connaissances et à une large diffusion du livre. On remarque immédiatement une organisation très claire et ordonnée des rapports entre le texte et les images. Celles-ci interviennent au rythme régulier d'une planche hors-texte tous les deux chapitres environ. De manière systématique, le titre de chaque chapitre est repris par la légende de l'illustration qui représente

¹⁸ *L'Iliade et l'Odyssée d'Homère*, traduites par P. Giguet, abrégées et annotées par A. Feillet, et illustrées de 33 vignettes par Olivier, Paris, Librairie Hachette (Bibliothèque rose illustrée), 1866.

¹⁹ Sur Olivier, voir : Marcus Osterwalder, *Dictionnaires des illustrateurs, 1800-1914 (Illustrateurs, caricaturistes et affichistes)*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989, vol I. Alphonse Feillet a également adapté et annoté pour la « Bibliothèque rose illustrée » les *Mémoires du cardinal de Retz* (1866), *l'Histoire du gentil seigneur de Bayart* (1867) ainsi que les *Cœuvres choisies* de Virgile (1867).

²⁰ Préface d'Alphonse Feillet, dans *L'Iliade et l'Odyssée d'Homère*, 1866, p. XII.

l'épisode principal. Les images et les chapitres remplissent une fonction analogue : ils ponctuent et rythment la lecture, tout en mettant en valeur un certain nombre d'épisodes ou de scènes. On remarque également une grande fidélité de l'image au texte, dont les détails sont repris avec beaucoup d'exactitude. La contemplation des images s'apparente bien à une forme de lecture – au sens où il s'agit à la fois de déchiffrer l'image grâce au texte, mais aussi de lire le texte avec les images, dont une note de bas de page vient parfois expliciter l'intention.

Renforçant le point de vue de l'adaptation, l'illustration impose en effet une norme de lecture. Olivier privilégie nettement les scènes de genre ; il conforte la vision d'une œuvre primitive, proche de la Bible, et surtout profondément morale. Beaucoup d'illustrations sont ainsi consacrées aux scènes de reconnaissance qui ponctuent les derniers chants de l'épopée, lors du retour d'Ulysse à Ithaque : la reconnaissance d'Ulysse par le porcher Eumée, par son fils Télémaque ou encore par la nourrice Euryclée²¹. Dans ce dernier exemple, la morale de la scène est explicitée par une note de bas de page précisant qu'« Homère semble avoir voulu relever l'esclave antique par ses deux nobles créatures d'Euryclée et d'Eumée »²².



Ulysse reconnu par Euryclea.

L'Iliade et l'Odyssée, Hachette, 1866

Illustration d'Olivier p. 335 (*Odyssée*, chant XIX) – Droits réservés

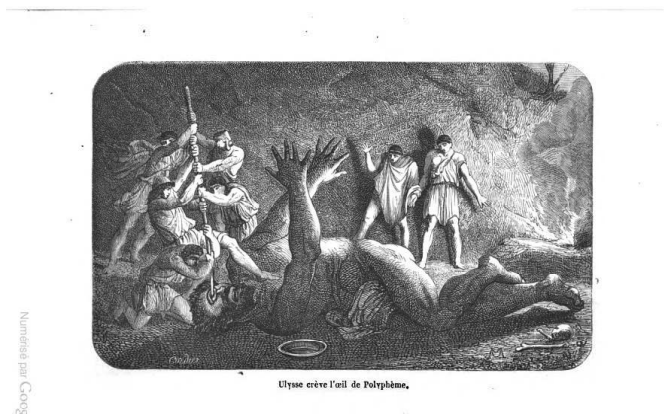
L'illustration met également en valeur la piété, l'hospitalité, et plus généralement tout ce qui témoigne des coutumes antiques, comme les scènes de sacrifice ou encore la rencontre avec Nausicaa venue laver son linge, qui donne également lieu à une note :

²¹ *Ibid.*, illustrations p. 383, 398, 425.

²² *Ibid.*, p. 334.

Ces détails d'une époque primitive rappellent la Bible : Sara faisant cuire son pain lors de l'apparition des anges ; Rachel, Rébecca, Séphora, à la fontaine ; Saül et David, même après avoir reçu l'onction royale, faisant paître des troupeaux²³.

À l'inverse, les épisodes dramatiques et merveilleux sont moins volontiers représentés, à deux exceptions près : le cyclope et l'évocation des morts. La présence de ces images semble indiquer qu'il existe des « lieux » de l'illustration d'Homère, qu'on ne peut éviter de représenter même si c'est à regret. Ainsi, à propos du Cyclope, une note de bas de page signale le caractère « peu raisonnable et peu vraisemblable » de l'épisode dans son ensemble. On notera également que si l'adaptation édulcore la violence de l'épisode, cette violence est en revanche bien présente dans l'image où elle exerce une forme de séduction.



L'Iliade et l'Odyssée, Hachette, 1866
Illustration d'Olivier, p. 271 (*Odyssée*, chant IX) – Droits réservés

Depuis Fénelon, une des questions centrales de l'éducation est celle du plaisir de la fable qui apparaît comme un moyen nécessaire à l'instruction. Cette fonction récréative de la fable semble ici dévolue à l'illustration qui en multipliant les détails ou en jouant d'un certain sensationnalisme devient le vecteur privilégié d'un investissement imaginaire et émotionnel de la part du jeune lecteur.

²³ *Ibid.*, p. 237.

Parmi les illustrateurs évoqués, seul Flaxman a été utilisé dans différentes éditions de l'œuvre d'Homère en France et Angleterre : ses dessins apparaissent ainsi dans plusieurs éditions de la traduction anglaise de Pope ; ils sont aussi réemployés dans des éditions scolaires ou des adaptations de l'*Odyssée* pour la jeunesse au XIX^e et XX^e siècle. La circulation des images de Flaxman est liée à la réussite du projet d'un artiste tentant de donner un équivalent de l'œuvre littéraire à travers un autre médium artistique. En outre, la simplicité et la lisibilité de ses silhouettes inspirées du dessin au trait a sans nul doute permis une reproduction aisée. Enfin, vraisemblablement conçues comme des esquisses préparatoires à des sculptures ou des bas-reliefs, les silhouettes de Flaxman semblaient devoir naturellement se prêter à différentes transformations : ainsi les retrouve-t-on par exemple sous forme de petites vignettes directement insérées dans le texte, ou encore dans des versions colorisées. Dans les deux autres exemples en revanche, l'illustration d'Homère fait partie d'un projet éditorial dont elle ne peut être séparée. Le rapport de l'image à l'œuvre-source ne peut alors être pensé en dehors de la traduction ou de l'adaptation qui témoigne de ce projet et de ses enjeux.

Photographie et écriture de soi.

La Vie pieds nus d'Alan Pauls

Gersende CAMENEN
Université François Rabelais – Tours
ICD

L'œuvre d'Alan Pauls se construit dans la co-présence, discrète mais constante, de l'écriture et des arts visuels. En effet, depuis ses premiers romans, l'écrivain fait une place à l'image dans son texte et ce, de diverses manières, depuis l'apparition de personnages d'artistes, réels ou fictifs (Klossowski fait une apparition dans l'hilarant *Wasabi* (1994) / *Wasabi* (2006)), le recours à l'ekphrasis (les tableaux d'un représentant fictif d'un mouvement tout aussi fictif mais au nom évocateur, le *sick art*, sont décrits dans *El pasado* (2003) / *Le Passé* (2005)), l'exploitation d'images télévisuelles (le palais de la Moneda en flammes le 11 septembre 1973 est un des noyaux narratifs du roman-témoignage qu'est *Histoire des larmes*) et jusqu'à l'inclusion de photographies dans ses textes (*La vida descalzo* (2006) / *La Vie pieds nus* (2007)).

C'est la définition de cette place de l'image, de sa fonction et de ses limites dans l'écriture de Pauls que je me propose d'esquisser. Pour ce faire, la notion de regard est déterminante car elle met au centre de la pratique artistique – littéraire ou visuelle –, de son produit et de sa réception, le sujet. Le regard, contrairement à la vision, suppose en effet la présence de sujets – auteurs, personnages, lecteurs – percevants et désirants dans l'élaboration du sens. Des sujets qui, en regardant, se regardent. Cette dimension spéculaire du spectaculaire se manifeste clairement dans le traitement autobiographique de l'image – cinéma et photographies – à l'œuvre dans *La Vie pieds nus*, un essai consacré à la plage, mêlant réflexions générales et souvenirs d'enfance, descriptions de films et réminiscences littéraires et ponctué de photographies personnelles tirées des archives de l'auteur. Il est surtout le récit de la formation d'un regard débouchant sur la vocation d'une écriture.

Ce texte, bref, appartenant à un genre mineur, traitant d'un sujet frivole et souffrant peut-être du discrédit accompagnant souvent les écrits de commande¹, me semble cependant marquer un tournant dans l'écriture de Pauls. Si ses premiers livres – pastiches, constructions élaborées aux nombreux

¹ *La vida descalzo* est paru dans la collection IN-SITU des éditions Sudamericana, dont le principe était de proposer à un auteur de réfléchir sur un lieu. *La vida descalzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

échos intertextuels et aux non moins nombreuses poses avant-gardistes – évoluent dans une sphère ultra-fictionnelle, après *La Vie pieds nus*, l'écrivain entame un triptyque sur les années 70 argentines, témoignage semi-voilé où la fiction plonge dans les souvenirs personnels, l'écrivain acceptant peu à peu, de son aveu, la contagion de l'œuvre et de la vie.

La Vie pieds nus, livre sur les images, livre d'images, se tient sur ce seuil, celui de l'entrée de l'archive personnelle dans l'œuvre. Il reprend aussi un geste de l'écriture de soi, celui qui unit la méditation sur un lieu à une réflexion voire à une construction de soi, le récit d'enfance au dessin d'un espace, mêlant souvenirs et digressions². L'essai fait ainsi fond sur un matériau personnel, des expériences relatées aux valeurs les plus subjectives affirmées avec un goût certain du paradoxe. À cela s'ajoutent neuf photographies qui montrent un Pauls enfant, jouant ou méditant sur une plage, les cheveux blondis par le soleil. Ces photographies, bien plus que de simples illustrations intimes de la plage, jouent un rôle structurant dans le discours de l'auteur et dans sa réception à travers leur mode d'insertion dans l'ouvrage et les questions qu'elles soulèvent à propos de l'énonciation dans l'essai. À la croisée des regards, les images et le texte se répondent sans toujours se recouper.

La plage ou le regard en formation

La plage, écrit Pauls, est un lieu vide de références intellectuelles. Preuve en est, toujours pour l'auteur, la profonde et risible incongruité de l'intellectuel à la plage. Toute la réflexion que mène l'écrivain dans son livre s'organise autour de ce partage : l'affinité ambiguë mais existante de la plage avec les images contre l'antinomie de la plage et de la pensée, du sable doré et de l'écriture. La plage est blanche, mais comme un écran plutôt que comme une page. Tout l'enjeu pour l'essayiste est donc d'appriivoiser la plage, de l'accoupler au discours, pour rendre signifiante la si tentante paronomase.

Mais pour cela, il faut s'en remettre à l'image. Interroger l'affinité mentionnée, la creuser mais aussi s'y former car l'essai de Pauls est également le récit de la formation de son regard. Dans cette quête, l'essai progresse par ruptures et dérives, déployant son argumentation suivant un « ordre sourd »³. En voici les principales composantes.

La plage, parce qu'elle est un « espace vide de toute image », est à même de recevoir un type très singulier d'images, celles inactuelles, et par là même

² Cf. J. Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

³ Diderot, *Réflexions sur le livre De l'Esprit par M. Helvétius* [1758], cité par P. Glaudes et J.F. Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 140.

très puissantes, du rêve. C'est avec ce paradoxe que Pauls démarre : la chasteté iconique de la plage en fait le réceptacle idéal des véritables images, des images « justes », pas juste des images.

Si l'on rêve beaucoup, c'est que la plage est un territoire *vide de toute image*. Le sable et la mer supportent mal le caractère *actuel* des images, non leur puissance. [...] Ils ont une texture homogène, neutre, tel un support ou une surface, réticente à jouer les premiers rôles mais dans le même temps incroyablement fertile quand il s'agit d'inspirer des figurants. Ainsi, avec leurs images virtuelles, les rêves sont-ils à la plage ce que les mirages sont au désert : *l'autre scène* de l'espace. (les images ne peuvent coexister avec l'espace : elles ne surgissent que lorsque l'espace réel a laissé place au sommeil ou à l'hallucination)⁴.

Ce principe de rareté, qui dominera tout l'essai comme une valeur centrale, rend la plage apte à recevoir toutes les projections psychiques, du désir et de la mémoire. Ce que l'essayiste s'empresse de mettre en pratique. Ainsi le parallèle ontologique avec le cinéma s'appuie sur un souvenir infantile : à Villa Gesell, la plage que Pauls fréquenta enfant avec son père et son frère des étés durant, on rêvait beaucoup et on allait tout autant au cinéma. Les premières expériences de cinéma de l'auteur, en l'occurrence du *drive-in*, s'inscrivent dans ce continuum visuel de la plage et des rêveries peuplant l'ennui des chaudes journées d'été sur le littoral argentin. L'évocation du cinéma offre un bon exemple du fonctionnement de l'essai. Le récit d'une expérience, essentiellement décevante (le souvenir s'est fixé sur des détails désagréables : les cuisses rougies par le soleil collant à la banquette arrière en simili-cuir de la voiture paternelle, la vision du film empêchée par les intempéries), débouche sur une réflexion générale poursuivant les équivalences posées précédemment :

Le spectacle, le vrai, le seul que la plage ne rejette pas comme une chose redondante ou vexatoire, était celui de l'écran blanc, sorte de cinéma vierge, *passif*, qui ne fascinait pas en raison de

⁴ A. Pauls, *La Vie pieds nus*, Paris, Christian Bourgois, 2007, traduit par Vincent Raynaud, p. 9-10. « Si se sueña mucho es porque la playa es un territorio *libre de imágenes*. La arena y el mar toleran mal la *actualidad* de las imágenes, no su potencia. [...] Tienen una textura homogénea, neutra, como de soportes o superficies, reacia a cualquier impulso de figurar pero a la vez increíblemente fértil a la hora de inspirar figuraciones. Así, los sueños, con sus imágenes virtuales, son a la playa lo que los espejismos al desierto : la *otra escena* de un espacio. (Las imágenes no pueden coexistir con el espacio: sólo aparecen cuando el espacio real se ha desvanecido en el dormir o en la alucinación) », *La vida descalzo*, *op. cit.*, p. 11-12.

ce qu'il dégagait mais de toutes les images qu'il parvenait à suggérer⁵.

L'exemple montre comment il s'agit pour l'essayiste de faire sienne une analogie finalement assez répandue, celle de l'espace vierge et de l'écran blanc, en l'ancrant dans l'expérience dont elle procède. La valeur de l'idée dépend moins de sa véracité, somme toute conditionnelle, culturelle, voire topique, que de son enracinement dans une expérience individuelle de la perception. C'est l'origine, expérientielle, de l'idée qui lui confère sa valeur. Aussi cette première composante du raisonnement est-elle à interpréter également comme une première étape dans la formation du regard critique de Pauls : le discours vient étayer après coup, en le justifiant, le sentiment de frustration infantile devant l'image cinématographique.

Un autre thème, l'érotisme de la plage, marque une étape nouvelle dans la subjectivation de la réflexion et l'élaboration du regard. L'hypervisibilité de la plage, nous dit Pauls, fait que son régime d'existence est l'évidence. La plage est un lieu franc, transparent, sans énigme, écrit-il à la suite de Camus⁶. Aussi comprend-on son rejet presque épidermique des « mythologies érotiques »⁷ de la plage. L'hypervisibilité, en habituant le regard, déssexualise les corps, leur ôte le trouble duquel naît l'érotisme, elle ennuie, en quelque sorte, le regard. L'érotisme naît au contraire dans l'à côté de la plage, dans l'après, sur « l'autre scène »⁸, lorsqu'il devient possible de projeter ses propres images, lorsque la plage, absente, récupère, dans le souvenir, son pouvoir d'évocation voire d'hallucination. C'est la même logique de rareté et de pudeur qui gouverne la relation de la plage aux images et celle de l'érotisme aux corps.

Enfin, ultime composante, la plage comme lieu politique. Érotique, la plage l'est lorsqu'elle tourne le désir vers l'aspiration à une forme de vie utopique :

S'il existe une dimension érotique de la plage, c'est sans doute celle qui se forme et circule dans la sphère communautaire ; et que la libido qui l'anime est moins dirigée vers des objets précis que vers des formes de vie utopiques. J'apprends que si la plage est désirable – et pour moi il n'y a rien de plus désirable – c'est moins en raison des facilités qu'elle offre comme marché de

⁵ A. Pauls, *La Vie pieds nus*, op.cit., p. 18. « El espectáculo, el verdadero, el único que el mundo de la playa no rechazaba por redundante o por vejatorio, era el de la pantalla en blanco, suerte de cine virgen, pasivo, que no fascinaba por lo que irradiaba sino por todas las imágenes que era capaz de suscitar », *La vida descalzo*, op. cit., p. 19.

⁶ Pauls reprend des passages de *Noces* (1938) sans citer précisément l'ouvrage de jeunesse d'Albert Camus, logique d'appropriation et de métabolisation de l'écriture de l'essai.

⁷ A. Pauls, *La Vie pieds nus*, op.cit., p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

corps nus [...] que du modèle d'espace citoyen qu'elle propose :
vie communautaire, sans autorité, autorégulation sans contrôle,
anarchie sans agressivité⁹.

C'est le dernier mouvement de l'essai qui se profile ici, celui qui voit dans la plage l'utopie d'une communauté non régulée. Finalement, ce que Pauls semble rechercher dans la plage, c'est peut-être le lieu idéal, en grande partie imaginaire, l'espace « habitable » auquel Barthes, intertexte ou pour le moins référence majeure de l'essayiste, confie aspirer lorsqu'il regarde des photographies de paysages :

Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même, n'est ni onirique [...] ni empirique [...] ; il est fantasmatique, et relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans *L'Invitation au voyage* et *La Vie antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller¹⁰.

C'est en effet ce même mouvement que l'essai de Pauls décrit en digressions, retours, cercles concentriques : du passé vers l'avenir et inversement, au milieu des images de toutes natures, à la recherche du lieu familier, « *heimlich* », réconfortant de l'origine. De sorte que la formation du regard suit moins la ligne ascendante d'une évolution que les allées et venues d'une involution, avec comme point de fuite aveugle, l'origine.

Ainsi, dans la réflexion de Pauls sur la plage, à la fois réceptacle et générateur d'images visuelles (cinématographiques, publicitaires) et psychiques (rêves et souvenirs), ce qui se lit de la subjectivité de l'écrivain est un assemblage de topiques traversées, tamisées par une conscience. Dans ce travail de filtre, le soi se construit en trouvant ce qui lui est propre, dans une constante involution. *La Vie pieds nus* joue ce jeu topique, projetant dans un espace familier les fragments d'une existence remémorée, et les organisant, non selon le temps, mais selon une géographie mentale, celle des réseaux de la mémoire, des connexions du regard intérieur, croisant les plages des jeux d'enfants et

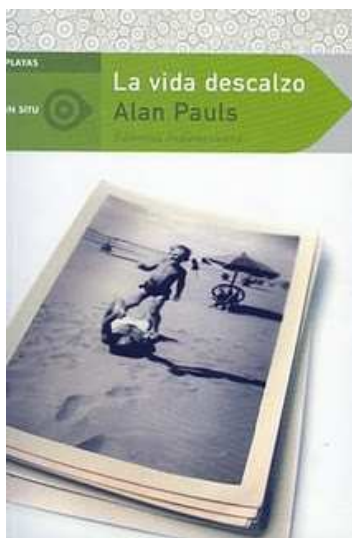
⁹ *Ibid.*, p. 80-81. « Si hay una erótica de la playa, en rigor es la que nace y circula en esa esfera comunitaria y de que la libido que la anima se invierte menos en objetos puntuales que en formas de vida utópicas. Aprendí que si la playa es deseable – y para mí no hay nada más deseable –, no es tanto por las facilidades que ofrece en tanto mercado de cuerpos desnudos [...] como por el modelo de espacio cívico que propone : vida común, sin autoridad, autorregulación sin control, placer sin compromiso, anarquía sin agresividad », *La vida descalzo*, op. cit., p. 85-86.

¹⁰ R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980, p. 67-68.

celles de ses lectures. Le regard se forme dans l'entrelacs des images, dans une atemporalité qui n'est pas sans rappeler celle du psychisme. Aussi l'image, plus qu'un matériau, fonctionne-t-elle comme matrice d'organisation du discours sur soi.

C'est d'ailleurs le sentiment que l'on peut avoir en regardant les photographies insérées dans l'essai. En voulant répondre à la question nietzschéenne, « Qu'est-ce que c'est *pour moi* ? »¹¹, qui est celle de tout essai, Pauls pourrait avoir commencé à réfléchir en regardant ces photos éparées de l'album familial et l'essai se serait construit à la suite de ou parallèlement à cette consultation. La couverture de l'édition argentine souligne d'ailleurs la présence de ces photographies, insistant sur leur matérialité, sur leur qualité de traces indicielles : présentées sous forme d'un petit tas qui semble tout droit sorti d'un tiroir de l'écrivain, elles sont jaunies par le temps et écornées par les manipulations. C'est l'objet « photographie » qui est ici reproduit avec toute sa charge émotive tenant à la nature indicielle de toute photographie¹², et moins la représentation iconique dont elle est le support.

Quel rôle jouent ces photographies dans la réflexion de Pauls, dans la formation du regard ? Sont-elles un miroir réfléchissant, un étai du « je » de l'essayiste, la mémoire indicielle garantissant la continuité du sujet ?



Droits réservés.



Droits réservés.

¹¹ R. Barthes, *Ceuvres complètes*, II, « Le Plaisir du texte », Paris, Seuil, 1994, p. 1501.

¹² Contrairement à l'édition française qui reproduit sur toute la couverture une seule photographie. Dans ce cas, l'effet est différent, c'est l'image qui intéresse, dans ce qu'elle représente et moins ce avec quoi elle a été en contact, en d'autres termes, ce qui est mis en avant c'est davantage sa valeur iconique que sa valeur indicielle.

Muettes photographies

Le premier mouvement du lecteur est en effet de percevoir l'image photographique comme un moyen pour l'auteur d'ancrer les souvenirs d'enfance et de plage dans un réel passé. C'est le puissant « ça a été », le « noème » de la photographie¹³, qui nous porte à considérer les photos insérées dans l'essai de Pauls comme des garants d'existence, des traces d'un passé qui a bien eu lieu et qui enracine le référent dans le réel¹⁴. Dans cette perspective, on peut envisager ces photographies comme un étau du « je » de l'essayiste, le moi photographique venant appuyer le sujet regardant en construction dans le texte et faisant glisser l'essai vers l'autobiographie. Un problème se pose néanmoins qui vient brouiller cet effet de miroir réfléchissant entre le texte et l'image photographique.

Pour que ces photographies puissent jouer ce rôle autobiographique, autrement dit pour que le lecteur puisse pleinement identifier le petit personnage récurrent de ces photos comme étant Pauls enfant, il faudrait que l'énonciation dans ces photographies soit claire. Or l'énonciation photographique, par définition, n'a pas la possibilité de se signaler grammaticalement. Pour peu que nous ne connaissions pas le visage de leur auteur, rien ne lie en soi une image à son identification onomastique. Il faut que le texte, d'une manière ou d'une autre, prenne en charge l'identification.

On objectera que ces photographies d'enfance ne sont pas autobiographiques puisque ces dernières ne peuvent être, et pour cause, réalisées par le jeune enfant en personne. Néanmoins il est admis que de telles images, ou leur description, fassent partie du substrat autobiographique, selon le principe énoncé par Lejeune que dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance¹⁵. L'autobiographe sélectionne dans la masse des icônes ceux qui lui semblent le mieux correspondre au propre de soi. Mais pour leur donner pleinement leur statut autobiographique, il faudrait que le texte se les approprie d'une quelconque manière, par une description intégrée au discours de l'essai, par un système de légendes, ou toute autre forme de dispositif langagier de type textuel qui en pose le fonctionnement auctorial. Or dans *La Vie pieds nus* ces indications textuelles sont bien minces. En quatrième de couverture de l'édition française, une brève mention (« Illustration de couverture : ©Alan Pauls ») certifie leur provenance ; dans l'édition argentine, elle figure au dos de la page de garde, puis plus rien. Il faut bien avouer que les

¹³ R. Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 120.

¹⁴ Selon J.M. Schaeffer, c'est en raison du « savoir de l'arché » que l'on pose cette « thèse d'existence » à propos de toute photographie, cf. *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 58.

¹⁵ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 38.

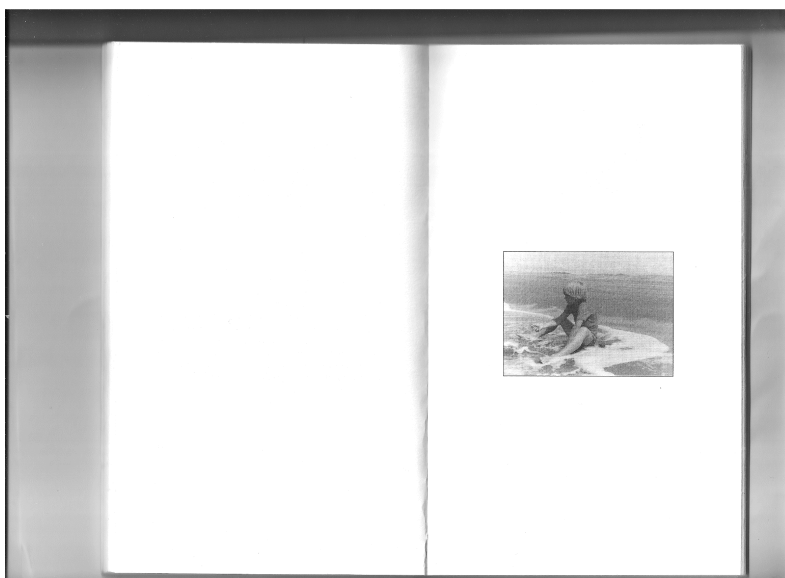
traces du discours auctorial sur les photographies sont rares, le lecteur avide de ce genre d'authentification doit bien les chercher pour les trouver. En dehors de cette mention légale dans le péritexte, les photographies sont, en quelque sorte, abandonnées à leur sort, comme appelées à signifier par elles-mêmes¹⁶.

Les conséquences de cette sorte d'autonomie des photographies sont au moins de deux ordres. La première porte sur l'articulation des images et du texte. En gagnant cette autonomie, les photographies ne peuvent être interprétées comme des documents, il n'est pas possible de les appréhender comme des illustrations du texte. Leur mode d'insertion engage ainsi une tout autre réception. Chacune des photographies apparaît sur une page blanche qu'elle ne remplit pas totalement en raison de sa taille réduite. L'effet visuel est intéressant, établissant une analogie avec l'objet décrit dans le discours, la plage. Les photographies semblent en effet projetées sur la page blanche comme les souvenirs et les rêves sur la plage de Pauls. Leur rythme d'apparition participe également à cette analogie : toutes sont insérées à la fin d'une séquence, comme une ponctuation qui revient régulièrement, un retour poétique qui invite davantage à la rêverie qu'à la recherche de preuves d'authentification. Aussi ce qui ressort de cette articulation des images et du texte, c'est la grande liberté qui est laissée au récepteur, invité à investir les p(l)ages laissées à son imagination. Déréalisées par leur mode d'apparition, ces photographies sont d'ailleurs presque impersonnelles, tant les lieux qu'elles représentent sont pauvres en caractéristiques individualisantes.

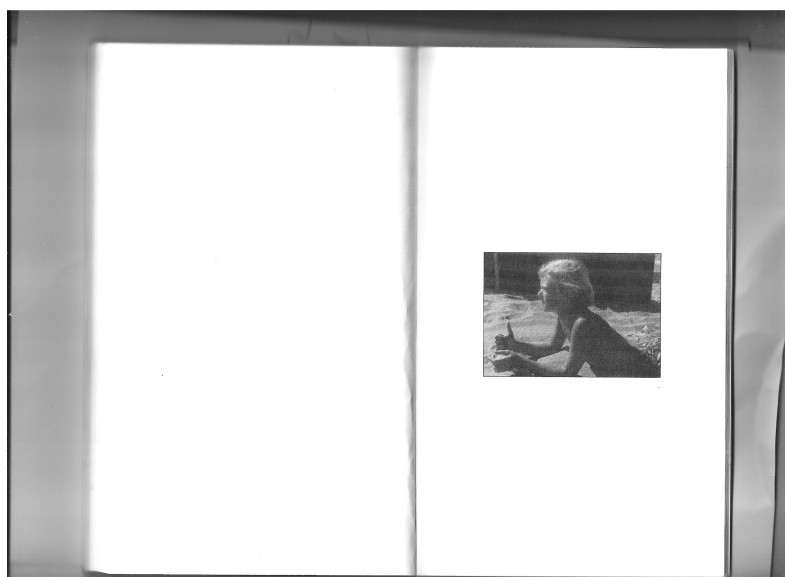
Aussi ce que ces photographies semblent appeler, c'est la catégorie du neutre, celle qui pour Barthes traduit l'abolition d'une subjectivité préalablement constituée, permettant ici la rencontre des regards de l'écrivain et du lecteur. Certes, l'enfant sur les images est très certainement Pauls, des garanties nous ont été données, néanmoins, un halo de questions entoure cette quasi-certitude. Sans doute le choix d'insérer des photographies d'enfance n'est-il pas anodin : les questions du lecteur se multiplient quant à l'identité de cet enfant. C'est un moi de l'auteur qui est ici proposé au regard du lecteur, certes, mais un autre moi, séparé par le temps, dans lequel se glisse le « il » de la fiction. Car c'est là la seconde conséquence de cette autonomie des images par rapport au texte. En les laissant fonctionner seules, le texte ouvre la voie à toutes sortes de questions sur l'identité du personnage qu'elles représentent. Au lieu de renforcer l'identité du « je » textuel, la photographie, précaire, en perturbe l'énonciation, laissant les potentialités fictionnelles du « il » s'infiltrer dans le moi autobiographique de l'essai. L'insertion des photographies dans le texte déjoue donc les attentes du lecteur : bien loin de remplir leur fonction

¹⁶ Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, Seuil, 1975), un des modèles de l'essai de Pauls, pratique activement le lien entre texte et image : les images sont amplement commentées. C'est d'ailleurs ce lien que Barthes dit aimer par-dessus tout.

attendue – celles de traces garantes de l'authenticité du « je » –, elles jettent un doute sur l'identité du sujet photographié, l'ouvrant à tous les investissements imaginaires possibles. Or c'est cette fictionnalisation du « je » soutenue paradoxalement par la photographie qui permet à Pauls de se tourner vers son archive personnelle et de nous donner à lire, dans cette réflexion sur la plage, le récit de sa vocation d'écrivain.



Droits réservés.



Droits réservés.

« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »

Dans un entretien, Pauls explique qu'il comprit un jour que seule une mise en scène lui permettrait d'affronter un matériau personnel¹⁷. Et cette sorte de révélation, l'écrivain l'attribue à la lecture de *Roland Barthes par Roland Barthes* et en particulier à la phrase ouvrant la première section de l'autobiographie du critique, l'album photos : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ».

De fait, le traitement des souvenirs d'enfance fait glisser peu à peu *La Vie pieds nus* dans la fiction. Voyons-en deux exemples. Après avoir défini la condition « hypervisible » de la plage, l'impossibilité de se cacher, d'échapper au soleil qui fonde son « régime d'évidence », l'écrivain appuie son argument sur l'expérience, à la fois banale et angoissante, de l'enfant perdu sur la plage. C'est sans doute parce qu'il est très courant que le souvenir personnel de l'écrivain peut aisément prendre la forme d'une généralisation. Le « je » de l'essayiste devient « l'enfant », celui, mis à distance, des photographies, puis « tout enfant » dans lequel chacun peut se reconnaître ; le « je » sujet de la perception précise et détaillée du moment traumatisant, relatant toutes les étapes du drame infantile, fragmentées par un œil-caméra à la vision ingénue et parcellaire, se dilue néanmoins peu à peu dans un « nous » inclusif :

N'est-ce pas justement la nudité éclatante l'entourant – cette profusion de corps identiques en l'absence de vêtements – qui conduit l'enfant, tout enfant, à s'égarer sur la plage ? [...] Sur la plage, égaux grâce à la nudité généralisée, tous les corps finissent par se ressembler dans le regard d'un enfant, un enfant plein de confiance et de vulnérabilité, et sont même doublement identiques : toute main adulte que nous surprenons pendant près de notre tête peut être celle de notre père (poils sur l'avant-bras, montre, cigarette) ou de notre mère (ongles vernis, lunettes de soleil), et une main peut appartenir à n'importe qui. D'un coup, nous nous découvrons debout, légèrement hésitants, au milieu d'une épaisse forêt de jambes et de maillots de bain. [...] À un certain moment, quelque chose se met en mouvement dans le corps qui se trouve à côté de nous, ce corps adulte, et nous nous mettons à marcher lentement, comme bercés par le rythme d'une conversation dont ne nous parviennent que des bribes confuses [...], jusqu'à ce qu'après cinq ou dix minutes, il n'en faut guère plus, quelque chose nous alarme dans l'écho des conversations qui nous berçaient [...] et

¹⁷ « Alan Pauls y las escenas de *La vida descalzo* », entretien avec l'auteur, *Página 12*, 11 juillet 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3080-2006-07-11.html>.

c'est alors que nous décidons de lever les yeux et – coïncidence fatale qui semble figer sur place le monde entier – ces yeux d'adultes qui se posent sur nous étonnés nous glacent les sangs¹⁸.

L'autre exemple est l'évocation d'une scène d'intérieur, la seule du livre et la dernière. Introduite par une photographie de Pauls légèrement plus âgé que sur les précédentes, allongé dans un lit, le regard un peu perdu, cette ultime scène clôt l'essai en révélant la trame romanesque qui le soutenait. Dans ce bref chapitre, le « je » a en effet complètement disparu derrière « l'enfant », et l'essai semble avoir achevé sa mue en roman. Le fort écho proustien de toute la scène, par sa thématique (l'enfermement, le corps souffreteux, la rêverie sur le dehors et, finalement, la sublimation de la frustration dans la découverte de la lecture) et par son style (longues phrases faites de décrochages et de dérives successives, creusement de la perception, télescopage des temps) souligne cette transformation finale. En voici un fragment :

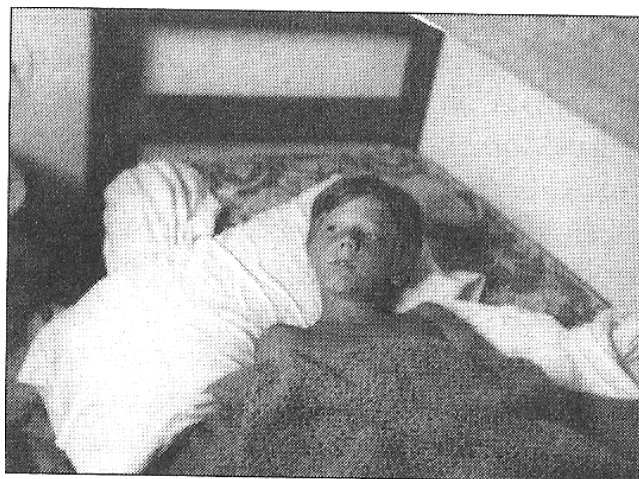
Dans la scène il y a un enfant. Il a dix ou onze ans. Il est en vacances au bord de la mer, un lieu qu'il associe à une forme parfaite de bonheur et où il déploie une inlassable activité, ce qui ne laisse pas de l'étonner lui-même. Un jour, il se réveille, déglutit, sent qu'il a mal à la gorge. Il a un peu de fièvre. On décide qu'il doit rester à la maison. [...] Il pense à tout ce qu'il ne vivra pas et tandis qu'il rapproche de lui le verre de jus de fruits, s'installe dans le lit et ouvre le livre, il comprend presque choqué qu'il n'est pas triste, que l'obscurité lui plaît, que les minces rayons lumineux du jour filtrant à travers les persiennes sont plus beaux que le jour lui-même, qu'il n'a besoin de rien ni de personne, qu'il peut glisser les pieds jusqu'au fond sans que le lit se défasse, que cette petite bosse qu'il découvre, tapie dans la poche de son pyjama, est le chewing-gum à la fraise qu'il

¹⁸ A. Pauls, *La Vie pieds nus*, op.cit., p. 36-38. « ¿No es justamente la desnudez manifiesta que lo rodea – esa profusión de cuerpos uniformados por la falta de ropa – lo que lleva al niño, a todo niño, a perderse en la playa? [...] Si en la playa, democratizados por la desnudez en masa, todos los cuerpos terminan siendo parecidos, a la altura del niño, que es la altura de la confianza y de la vulnerabilidad, todos son doblemente idénticos: cualquier mano adulta que sorprendamos colgando en el aire junto a nuestra cabeza puede ser la de nuestro padre (vello en el dorso, reloj, un cigarrillo) o nuestra madre (uñas pintadas, anteojos), y cualquiera, también, puede ser la mano de cualquiera. De golpe, nos descubrimos de pie, un poco vacilantes, en medio de un frondoso bosque de piernas y trajes de baño [...]. Y en cierto momento algo se activa en el cuerpo de al lado, el cuerpo adulto, y nos ponemos a caminar despacio, como mecidos por el ritmo de una conversación de la que sólo nos llegan unas esquirlas confusas [...] hasta que cinco o diez minutos más tarde, no hace falta mucho más, algo en los ecos de la conversación que nos arrullaba nos alarma [...] y es entonces cuando decidimos alzar la vista y – coincidencia fatal en la que el mundo entero parece quedar en suspenso – esos ojos adultos que se posan extrañados sobre nosotros nos hielan la sangre », *La vida descalzo*, op. cit., p. 40-42.

croyait avoir perdu, et que le livre qu'il vient d'ouvrir et dont le piège se renferme déjà sur lui, un piège qui ne se rouvrira plus, est – comme le prouveront les quatre heures de lecture ininterrompue qu'il passera avec lui, en lui – si loin de tout que la fièvre, sa gorge irritée et ses muscles endoloris lui feront l'effet d'un désagrément que subirait quelqu'un d'autre [...]. Il comprend que ce livre est un *autre* lieu qui incarne une forme parfaite de bonheur et que, comme l'a écrit quelqu'un qu'il relira vingt ans plus tard, quand il ne sera plus momentanément mais *chroniquement* malade et qu'il sera uniquement en mesure de faire la seule chose qu'il veut faire, c'est-à-dire s'user les yeux à lire, les jours de notre enfance où nous vécûmes le plus intensément sont ceux que nous pensions avoir laissé filer sans les vivre, ceux que nous passâmes en compagnie du livre pour lequel plus tard, une fois celui-ci complètement oublié, nous serions prêts à tout sacrifier¹⁹.

Ce chapitre commence comme un commentaire à la troisième personne de la dernière photographie, achevant ainsi de fictionnaliser la série d'images insérées tout au long de l'essai. L'image se fait ici le relais du romanesque, qui imprègne tout ce passage, à la fois conclusif, puisqu'il clôt l'expérience infantile de la plage, et liminaire puisque c'est une nouvelle étape qui s'ouvre, celle de la lecture.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115-117. « En la escena hay un chico. Tiene diez u once años. Está de vacaciones en la playa, un lugar que asocia con la forma más perfecta de la felicidad y donde despliega una actividad infatigable, ante la que él mismo no puede evitar sorprenderse. Un día se despierta, traga, siente alguna molestia en la garganta. Tiene unas líneas de fiebre. Deciden que se quede en casa. [...] Piensa en todo lo que no vivirá, y mientras arrima el vaso de jugo y se acomoda en la cama y abre el libro, se da cuenta casi con escándalo que no está triste, que la oscuridad le gusta, que las tenues rayas luminosas del día que se filtran por la persiana son más bellas que el día, que no necesita nada ni a nadie, que puede hundir los pies hasta el fondo sin que la cama se deshaga, que ese bultito que descubre agazapado en el bolsillo del pijama es el masticable de frutilla que creía haber perdido y que el libro que acaba de abrir y que ya cierra su trampa sobre él, una trampa que nunca más volverá a abrirse, es, como lo demostrarán las cuatro horas ininterrumpidas que pasará con él, en él, tan lejos de todo que la fiebre, la garganta enrojecida y el dolor de los músculos le parecerán contratiempos vividos por otro [...] Entiende que ese libro es el *otro* lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta, y que, como escribió alguien a quien él leerá recién veinte años más tarde, cuando ya no esté circunstancial sino *crónicamente* enfermo, tanto que sólo será capaz de hacer lo único que quiere hacer, quemarse los ojos leyendo, quizá no haya habido días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creímos dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con el libro por el que más tarde, una vez que lo hayamos olvidado, estaremos dispuestos a sacrificarlo todo », *La vida descalzo*, op. cit., p. 120-123.



Droits réservés.

Aussi le romanesque opère-t-il une véritable conversion de l'enfant à la lecture et à son double, l'écriture. Cette conversion s'appuie sur une illumination : l'enfant comprend que « l'autre scène » de la plage, ce ne sont pas les images mais le livre. La réflexion de l'essai trouve sa conclusion dans cette ouverture fictionnelle comme si cette dernière apportait la solution à une énigme discrètement poursuivie et longuement mûrie tout au long de l'ouvrage. La mue commande une série de mutations. Spatiales : la plage aux multiples images a disparu, c'est la chambre, autre lieu de l'enfance, qui assure la métamorphose, la chambre claire qui change l'image en livre. Temporelles, puisque l'ellipse suggérée par la photographie nous projette vers une enfance plus tardive, puis, au-delà, vers l'adulte dont la figure est fugitivement esquissée, l'adulte lecteur mais aussi le « je » de l'essayiste, même s'il s'est éclipsé dans ce final. La temporalité, d'abord écartée par l'organisation spatiale du discours sur soi fondée sur l'image, est ainsi réintroduite, par ce renversement final, en forme de pastiche amoureux.

Ouvrage en apparence mineur, *La Vie pieds nus* se révèle être un livre charnière dans l'œuvre d'Alan Pauls, le lieu d'une série de relais : de la plage à la chambre, de l'image au livre, de l'essai au roman. La nappe fictionnelle si puissamment construite par la phrase enveloppante de l'auteur, permet à l'écriture de s'aventurer sur le terrain de l'intime, là où le regard, formé à l'école de l'image, pourra s'épanouir.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980.
- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996.
- MACE, Marielle, « Filiation, appropriation : sur la subjectivité dans l'essai », *Elseneur*, n°22, *L'Autobiographie hors l'autobiographie*, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 209-224.
- MARIN, Louis, *L'Écriture de soi*, Paris, PUF, 1999.
- MEAUX, Daniel et VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- PAULS, Alan, *La vida descalzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- PAULS, Alan, *La Vie pieds nus*, Paris, Christian Bourgois, 2007, traduit par Vincent Raynaud.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
- SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.

L'Œil

cinématographique

Jean Epstein : la langue de la grande révolte

Yann CALVET

Université de Caen Basse-Normandie

LASLAR

Jean Epstein est avec Sergueï M. Eisenstein l'un des rares cinéastes qui nous ait laissé une œuvre écrite aussi passionnante que ses films, fruit à la fois de son expérience et de ses ambitions. Comme le note Pierre Leprohon, « le fait est significatif que cette œuvre s'inscrive en prélude et au terme de son œuvre filmique, qu'elle l'annonce et la prolonge, c'est-à-dire qu'elle n'en est pas seulement un corollaire, mais se développe parallèlement, non pour la commenter ou la définir, mais pour l'enrichir et la dépasser »¹.

Le théoricien de la première avant-garde française (dite « impressionniste » ou « narrative ») insiste en permanence, dans ses écrits, sur la révolution « idéologique » que l'invention du cinéma a été, est, et sera encore sur notre manière de penser le monde. Chez cet homme, l'invention des images animées nous apporte une représentation nouvelle de l'univers, qui ne peut que modifier plus ou moins notre manière de penser et donc avoir une influence sur l'évolution de notre culture et de notre civilisation. Pour Epstein, le cinéma a la potentialité de devenir un langage universel :

Et un jour, il y eut cette merveille : le ciné. Ni art (7°), ni muse (10°). Enfin un œil mécanique, un œil jouissant de déformations personnelles, et donc fabriquant de symboles, multiplicateur d'abstractions. Le ciné nomme, mais visuellement, les choses et, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule manière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui

¹ P. Leprohon, « Jean Epstein. L'Œuvre écrite », dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 11.

n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement. [...] Il n'est pas de mystique plus profonde².

Dans cette obscurité qu'on dit favorable aux phénomènes de télépathie, c'est-à-dire aux compréhensions les plus lointaines, aux correspondances les plus secrètes des esprits, la langue étonnante naquit, d'une nature qu'on ne lui prévoyait pas, assimilable par la vue et non par l'ouïe. Elle ne se lit pas, mais se voit, et ce « voir » est bien l'exercice le plus nuancé, le plus subtil, le plus attentif, le plus spécialisé de tous les exercices du regard³.

Une partie de la réflexion d'Epstein, comme le montrent ces deux citations, s'articule autour des rapports qu'entretiennent texte et image, et plus généralement culture du livre et culture de l'image.

Cette opposition texte/image, littérature/cinéma, nous pouvons l'inscrire dans une dynamique, propre d'ailleurs à la plupart des cinématographies d'avant-garde européennes de cette période. Les théoriciens et cinéastes français des années vingt veulent en effet, comme leurs homologues soviétiques, promouvoir un cinéma national qui saurait se démarquer des contraintes du cinéma dominant, c'est-à-dire de l'impérialisme américain, qui se caractérise par l'assujettissement au théâtre et au roman. En d'autres termes, il faudrait libérer le cinéma de l'obligation de raconter des histoires, en faire un art qui se soutiendrait de ses seules richesses formelles. C'est le principe en France du « cinéma pur ».

Cette démarche s'inscrit dans une querelle plus vaste, et dans un questionnement qui peut paraître aujourd'hui saugrenu et anachronique mais qui ne l'était pas au début des années vingt où le cinéma n'était considéré par les gens cultivés que comme un simple passe-temps fugace : le cinéma est-il ou n'est-il pas un art ? C'est la première question que se sont posés les théoriciens de l'avant-garde. Et s'il est un art, il doit trouver sa propre spécificité en dehors justement de l'influence des autres arts. Epstein reste dans un premier temps assez distant par rapport à cette idée d'un cinéma pur. Certes il critique l'influence du théâtre, mais il faut placer ce rejet dans une perspective esthétique générale, puisqu'il s'agit de faire évoluer le langage cinématographique en luttant notamment contre la frontalité primitive du point de vue de la caméra ; en revanche, il ne rejette pas l'influence littéraire.

² J. Epstein, « Nous Kabbalistes », publié dans *L'Esprit nouveau*, n°15, 1922. Dans J. Aumont (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, Editions de la Cinémathèque française, 1998, p. 121.

³ J. Epstein, « Langue d'or », première version parue dans *La Revue mondiale*, n° 23, 1^{er} décembre 1922. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 142.

En 1921, dans un texte intitulé « Le Cinéma et les Lettres Modernes : la poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence », Epstein écrit : « Le cinéma sature la littérature moderne. Réciproquement cet art mystérieux a admis beaucoup de littérature. [...] Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques »⁴. Il donne ensuite des exemples de cette superposition. Selon lui, cinéma et littérature se rejoignent par :

- une esthétique de la proximité : « La succession des détails qui remplacent le développement chez les auteurs modernes et les premiers gros plans dus à Griffith relèvent de cette esthétique de la proximité. Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe. On ne regarde pas la vie, on la pénètre »⁵.

- une esthétique de la suggestion : « On ne raconte plus, on indique. Cela laisse le plaisir d'une découverte et d'une construction. Plus personnellement et sans entraves, l'image s'organise »⁶.

- une esthétique de la succession : « Cinéma et lettres tout bouge »⁷.

- une esthétique de rapidité mentale : « Les films passés vite nous entraînent à penser vite. [...] Cette vitesse de pensée que le cinéma enregistre et mesure, et qui explique en partie l'esthétique de suggestion et de succession, se retrouve dans la littérature. En quelques secondes, il faut forcer la porte de dix métaphores, sinon la compréhension sombre »⁸.

- une esthétique de la sensualité.

- une esthétique de métaphores : « Le poème : une chevauchée de métaphores qui se cabrent. M. Abel Gance, le premier, eut l'idée de la métaphore visuelle »⁹.

- une esthétique momentanée : « Le film comme la littérature contemporaine accélère d'instables métamorphoses. De l'automne au printemps, l'esthétique change »¹⁰.

Jusqu'à la fin des années vingt (1928 exactement, avec l'adaptation de *La Chute de la maison Usher*), l'œuvre et les idées de Jean Epstein s'inscrivent assez directement dans une filiation idéaliste avec l'esprit romantique. Le sujet d'un de ses premiers films, *Mauprat* (1926), d'après George Sand, est selon Epstein lui-même le souvenir de sa première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. À propos de son film *Cœur fidèle* (1923), il écrit :

⁴ J. Epstein, « Le Cinéma et les Lettres Modernes », 1921. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

« Si j'avais à déterminer le genre de *Cœur fidèle*, je penserais au romantisme et au symbolisme et j'hésiterais longtemps avant de me décider »¹¹. Des films comme *L'Auberge rouge* (1923), *Les Aventures de Robert Macaire* (1925) et *La Chute de la maison Usher* (1928) sont aussi fortement empreints de cette sensibilité à la frontière du romantisme et du symbolisme. Dépassement du dualisme classique, formation d'une mentalité relativiste, le cinématographe est, pour Epstein, « une école d'irrationalisme, de romantisme »¹². Bien plus intuitive que déductive, la pensée visuelle est par nature extrêmement romantique : d'un côté, elle propose une réhabilitation de la nature humaine, de la nature tout court (le cinéma comme nouvelle pénétration de la nature extérieure) ; de l'autre, la découverte d'autres logiques « irrationnelles », rêve et sentiment comme expressions du psychisme qui accordent une primauté au dynamisme du domaine sentimental sur l'action analytique et régulatrice de la raison. On reconnaît ici la démarche d'Epstein, qui consiste, non seulement dans chacun de ses films mais aussi tout au long de sa carrière, à fondre ensemble le réel et le spirituel. Partant de la fiction ou bien de la réalité, les films d'Epstein relèvent de cette démarche qui consiste à dévoiler le rythme secret des êtres et des choses.

Cette position, assez difficile à cerner, est un héritage chez Epstein de l'influence de l'hermétisme d'une part, et de la théosophie d'autre part. La théosophie se caractérise en effet par un refus catégorique du spiritualisme absolu comme du matérialisme, et « chaque fois qu'il s'agit d'éviter le Charybde et le Scylla d'un spiritualisme évanescent et d'un matérialisme qui nie la réalité du spirituel, on peut soupçonner l'influence de Böhme »¹³. Celui que Hegel appelait « le premier philosophe allemand » aura d'ailleurs une influence majeure sur tous les Romantiques, qui, outre ce principe, lui emprunteront le thème de l'androgynie, la dialectique du jour et de la nuit... De Böhme au Romantisme, du Romantisme à Epstein, le trajet se fait sinueux mais l'idée reste essentielle.

Jean Epstein rejette ainsi l'idée d'un symbolisme figé forcément vecteur d'idéologie. Le cinéma redonne au symbolisme le mouvement que l'esprit doit accomplir, car, au cinéma, les formes sont dynamiques, sujettes à des transformations, à des modifications, à des transmutations. Il y a donc pour Epstein une correspondance entre le caractère dynamique de la pensée symbolique et le caractère dynamique du cinéma. Sur ce principe, Jean Epstein développe le « concept » de photogénie qui « n'admet pas l'état » et dans lequel

¹¹ J. Epstein, « Pour une avant-garde nouvelle », Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, le 14 décembre 1924. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 150.

¹² J. Epstein, « Le Cinéma et les au-delà de Descartes », publié dans *La Porte ouverte*, n°3, 1946. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 23.

¹³ A. Faivre, *Philosophie de la nature. Physique sacrée et théosophie, XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel : Idées, Albin Michel, 1996, p. 77.

tout est mouvement, déséquilibre, crise. La photogénie epsteinienne renvoie ainsi au caractère instable des choses qui toujours se dérobent à la définition. Le cinéma représente ainsi un monde dans sa mobilité générale et continue.

Le cinéma est, par excellence, l'appareil de détection et de représentation du mouvement, c'est-à-dire de la variance de toutes les relations dans l'espace et le temps, de la relativité de toute mesure, de l'instabilité de tous les repères, de la fluidité de l'univers. Profondément, la culture cinématographique sera donc ennemie de tous les systèmes qui supposent des étalons absolus, des valeurs fixes ; ennemie de toutes les conceptions encore actuellement en vigueur, qui se fondent sur l'expérience extra-cinématographique, cent fois millénaire, d'un monde stable et solide ; ennemie, par conséquent, aussi des formes trop rigides d'expression, ennemie du beau langage, des mots écrits ou parlés, concrétions de pensées vieilles, pétrifiées, comme mortes ; ennemie encore des rationalismes classiques, qui prétendent saisir dans une invariable règle la perpétuelle mobilité du sentiment. Culture, qui, assurément, est révolutionnaire et qui peut paraître barbare au premier abord, mais où l'on devine déjà d'extrêmes subtilités¹⁴.

La première grande révolution du cinématographe, sa raison d'être, sa faculté maîtresse, l'expression fondamentale de son génie, c'est donc d'abord pour Epstein la représentation du mouvement.

Mais cela est incontestable que les apparences mobiles des choses et des êtres, que l'évolution d'un geste, que la variation du jour, que les suites d'une métamorphose, que la continuité dans tout changement, que le développement de l'aspect d'un paysage, que le courant dans l'expression humaine, que le lien des floraisons aux vieillesse, bref que le mouvement, cet aspect intime du mystère des vies, échappe à toute autre description que cinématographique¹⁵.

L'aspect photogénique d'un objet ou d'un être résulte de ses variations dans l'espace-temps. Le cinéma montre qu'il n'y a rien d'immobile dans l'univers, que tout s'y meut et s'y transforme. Or selon Epstein, les éléments

¹⁴ J. Epstein, *Causes et fins*. Cet ouvrage rassemble des textes rédigés (et, pour la plupart, publiés) par diverses revues entre 1946 et 1949. Préparé pour la publication en volume par l'auteur lui-même peu avant sa mort, il a fait l'objet d'une édition posthume en 1955. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 18.

¹⁵ J. Epstein, « Bilan de fin du muet ». Conférence prononcée au groupement *L'Effort*. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 229.

fixes de l'univers (ou qui paraissent tels) sont ceux qui conditionnent le mythe divin, tandis que les éléments instables, qui se meuvent dans leur devenir en menaçant le repos, l'équilibre et l'ordre, sont ceux qui symbolisent le mythe démoniaque. D'où le titre d'un de ses textes les plus importants publié en 1947 : *Le Cinéma du Diable*. On retrouve dans ce titre une très forte parenté avec la pensée de William Blake, qui voulait faire entendre lui aussi cette « voix du Diable », libératrice d'énergie, d'un corps qui n'est pour lui qu'une partie de l'âme. Epstein retrouve dans la poésie du cinématographe le mariage entre le Ciel indéchiffrable et l'Enfer de la condition humaine.

À partir du début des années trente, les propos du théoricien se radicalisent. Cette période correspond évidemment à la démocratisation du parlant, donc à la disparition des avant-gardes et à une normalisation esthétique sur le modèle du classicisme hollywoodien. Pour Epstein, c'est d'ailleurs la rupture avec le cinéma commercial dominant, l'abandon des adaptations littéraires et l'ouverture de son cycle « breton » avec *Finis terrae* tourné en 1929 à Ouessant.

Epstein insiste dans plusieurs textes des années trente et quarante sur l'idée que l'imprimerie a été et continue d'être l'instrument spécifique de l'expansion de la culture classique, déductive et logique. L'avènement du cinématographe est, selon lui, au contraire, un moyen de désapprendre à penser à travers la rigidité des mots et de s'habituer à concevoir, à inventer, comme en rêve, au moyen d'images visuelles. Dans un chapitre du *Cinéma du Diable* (1947), il écrit par exemple :

En littérature, même les écrivains qui, de Rimbaud aux surréalistes, ont semblé ou prétendu s'affranchir de la contrainte raisonnable, ont, en fait, abouti seulement à compliquer et à dissimuler la structure logique de l'expression, de sorte qu'il faut mettre en œuvre toute une mathématique grammaticale, tout un algèbre syntaxique, pour résoudre les problèmes d'une poésie qui, pour être comprise et éprouvée, exige non seulement une sensibilité subtile mais encore une habileté technique comme celle d'un virtuose des mots croisés. Aux antipodes de toutes ces ambiguïtés, le film, par son incapacité d'abstraire, par la pauvreté de sa construction logique, par son impuissance à formuler des déductions, se trouve dispensé d'avoir à faire appel à de laborieuses digestions intellectuelles. Ainsi le film et le livre s'opposent. Le texte ne parle au sentiment qu'à travers le filtre de la raison. Les images

de l'écran ne font que glisser sur l'esprit de géométrie pour atteindre aussitôt l'esprit de finesse¹⁶.

À cette époque, nous retrouvons dans ses écrits de nombreuses références à la philosophie hermétique et particulièrement à la *Table d'Émeraude* et à Hermès Trismégiste¹⁷, à Paracelse¹⁸, à Raymond Lulle¹⁹, à la Kabbale et à l'alchimie. Dans sa réflexion sur le cinéma, Epstein reprend les principaux thèmes de l'ésotérisme occidental : mélange constant d'un discours scientifique et théologique, rôle de l'imagination, de l'analogie et des correspondances, nature vivante et capacité de transmutation. Le cinéma lui-même est considéré par Epstein comme étant fondamentalement un art ésotérique :

Sous le couvert de cette apparente soumission aux impératifs commerciaux, de cette impuissance ou négligence à se réaliser, de cette divulgation de faits divers et de leçons d'orientation professionnelle, le film, sans qu'on y ait bien pris garde jusqu'ici, trompe tous ses grands patrons et reste fidèle à son devoir : répandre l'enseignement ésotérique, qui sourd de la nature et de l'organisation foncières de n'importe quel discours cinématographique. Ainsi, les abandons et les compromis, qu'importe la recherche du plus grand succès public, se justifie, en fin de compte, sur le plan général, car ils permettent la diffusion la plus vaste de la fondamentale doctrine secrète et l'infiltration insidieuse de celle-ci dans le plus grand nombre d'esprits²⁰.

Ainsi, comme dans la pensée théosophique à laquelle il convient encore une fois de rattacher Epstein, la raison et le sentiment, c'est-à-dire la connaissance et la croyance, sont complémentaires. Il y a jonction entre la connaissance de raison et la connaissance d'amour par le cinéma qui permet de comprendre et de sentir simultanément. Le cinéma ainsi, d'instrument à enregistrer la réalité devient un instrument de révélation et de transfiguration. Par l'expérience visuelle qu'il propose, il permet d'échapper au déterminisme spatial et temporel. Cette échappée essentielle, recherche de l'unité perdue, prend chez Epstein un aspect initiatique. Le titre même de deux de ses écrits, « Le Cinématographe vu de l'Etna » et « Le Cinématographe vu de l'archipel »,

¹⁶ J. Epstein, *Le Cinéma du diable*, 1947. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 351.

¹⁷ Dans « L'Intelligence d'une machine », 1946. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 286.

¹⁸ Dans « Bonjour Cinéma », 1921, tome 1, p. 71, et « Alcool et Cinéma », tome 2, p. 225.

¹⁹ Dans « Bonjour Cinéma », 1921, tome 1, p. 93.

²⁰ J. Epstein, « Alcool et cinéma », 1948-51. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 178.

associe deux lieux éminemment initiatiques, la montagne et l'île, à l'idée de modification de la personnalité par une accentuation, une excroissance des capacités visuelles et du regard, qui sont fondamentalement celles du cinéma. Il ne choisit d'ailleurs pas pour rien d'écrire un texte sur le cinéma à partir d'un voyage sur l'Etna, le volcan associé depuis l'Antiquité à l'auto-immolation du légendaire philosophe grec Empédocle : « Par là, il souhaitait évidemment signifier son affiliation à un certain discours européen – la première poétique romantique, les méditations philosophiques sur le sublime et l'imagination artistique »²¹.

La transformation des apparences dans la variabilité de l'espace-temps cinématographique nous guérit ainsi selon Epstein de notre inattention, de notre aveuglement issu de l'habitude, et rend l'acuité de l'étonnement à notre regard et à notre esprit, « usés par la routine des aspects et des problèmes trop coutumiers ». L'objectif de la caméra devient un « œil de mouche », un miroir multi-facette qui propose une vision démultipliée de la réalité. Le cinématographe nous renvoie ainsi une image de nous-mêmes et provoque un doute sur la permanence du moi, sur notre identité, sur notre être : le moi devient une variable. Philosophie de la fluidité, où rien ni personne n'est ce qu'il est, mais devient ce qu'il devient. Le processus qui s'engage ainsi est un processus d'ouverture et de remise en cause, une forme d'opéraïo gnostique (et cinématographique) dans laquelle l'être serait mis à contribution. Recréation d'une personnalité seconde dont l'aspect trouble la conscience au point de l'amener à se demander : qui suis-je ?

Epstein rêve ainsi d'un cinéma qui serait l'instrument de l'étude du moi affectif et irrationnel, au-delà de la logique et de l'éthique, d'une nouvelle culture qui instaurerait la science de « l'infiniment humain et de l'infiniment sincère, plus merveilleuse et plus nécessaire peut-être que toutes les autres »²².

On pourrait aussi rapprocher sa description des pouvoirs du cinématographe de celle de certains phénomènes comme la « seconde vue » : rendre présent au regard un objet éloigné ; condenser la succession des sensations et des idées, condenser la succession des heures dans la permanence de l'instant ; temps mobile qui devient immuable éternité ; mémoire des faits particuliers remplacée par le souvenir des faits universels ; perception de l'harmonie du monde... Tels sont les motifs « divinatoires » dont Epstein se sert pour parler du cinéma, rejoint sur ce point par Robert Bresson, qui écrit dans les

²¹ S. Libman, « Sublime et désublimation dans la théorie de Jean Epstein : le cinématographe vu de l'Etna », dans J. Aumont (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, Editions de la Cinémathèque française, 1998, p. 129. Certains passages de ce texte nous font aussi singulièrement penser, sur le plan thématique en tout cas, au *Zanoni* de Bulwer-Lytton.

²² J. Epstein, *Le Cinéma du diable*, 1947. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 357.

années cinquante dans ses *Notes sur le cinématographe* : « DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler ? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout »²³.

L'art cinématographique est donc magie ; il est doué d'une efficacité supérieure au langage des mots, celle des images qui désignent davantage que ce qu'elles sont et que ce qu'elles paraissent, nous dévoilant derrière le foisonnement du réel un sens caché. Epstein à sa manière, et par le biais de sa réflexion sur le cinéma, renouvelle cette conception ancienne, dans laquelle la philosophie passe d'abord par le regard.

Chacun aura noté le paradoxe qui consiste pour Epstein à exprimer ses idées essentiellement à travers son œuvre écrite. Pour lui cependant, le monde est d'une part sentiment et d'autre part raison, comme une pièce de monnaie a un côté pile et un côté face, un envers et un endroit, « mais c'est l'union de l'envers avec l'endroit, qui, seule, constitue entièrement une chose et vous donne son aspect véritable, complet, réel. Les deux aperçus plans vous permettent, en les unissant, de constituer un volume, c'est-à-dire un aspect d'ordre supérieur »²⁴. La pertinence du regard de Jean Epstein est liée à cette union de l'écrit et de l'image, de la raison et du sentiment.

²³ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1975, p. 138.

²⁴ J. Epstein, « La Lyrosophie », 1922. Dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Cinéma Club/Seghers, 1975, p. 18.

Le Roman d'un tricheur : **Guitry au risque de l'image**

Vincent AMIEL
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

Lorsqu'on dit qu'un film raconte une histoire, raconte la vie de Serge Gainsbourg, ou de Keats, raconte les aventures de Tintin ou la Guerre des Boers, évidemment on commet un abus de langage... Un film ne raconte pas : il met en scène, il représente, mais il ne raconte pas. Il n'y a qu'une exception à ce constat, une seule, je crois, dans toute l'histoire du cinéma, histoire assez courte il est vrai, c'est *Le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry. C'est un film dans lequel l'histoire est racontée, d'un bout à l'autre, par un personnage interprété par l'auteur, qui, assis à la table d'un café, écrit ses mémoires. Et sa voix, caractéristique, tout au long du film, prend en charge la narration, soit que nous voyions le personnage nous parler à l'image (*mimesis*), soit qu'elle accompagne, en voix off, les illustrations de cette histoire (*diegesis*). Mais s'agit-il vraiment d'illustrations ? C'est précisément la fonction réciproque des images et des mots qui va ici nous intéresser, dans un rapport qui obligera sans doute à redéfinir cette idée d'« illustration ». Ainsi, une voix raconte, et les images du film accompagnent, dans une mesure qu'il nous reste à peser, cette voix. Procédé singulier, totalement original, qui associe des images « muettes » à un narrateur omniprésent. Guitry a déjà donné une œuvre de ce type avec *Ceux de chez nous*, qu'il accompagne d'une conférence publique dans les années 10 et 20, puis d'un commentaire intégré au film quand le cinéma parlant le lui permet. Plus radicalement encore, il adoptera une forme similaire avec *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, où les images sont celles d'un livre feuilleté, tandis qu'une voix en lit le texte.

Deux circonstances, l'une historique, et l'autre plus personnelle, ont sans doute joué dans le choix opéré par Guitry : quand il donne à son film cette forme si particulière, en 1936, le cinéma parlant vient de faire son apparition, il s'est imposé en France depuis 5 ou 6 ans, et les amateurs de cinéma aussi bien que ceux qui préfèrent le théâtre ont de quoi se gausser devant les médiocres

bavardages auxquels cette avancée technique a donné lieu. « Faire taire les images », et leur redonner le simple accompagnement qui était le leur pendant les décennies précédentes, à savoir la voix unique et modulée de ce que l'on appelait un bonimenteur ou un conférencier, ce personnage qui, à côté de l'écran, décrivait l'action ou prenait sporadiquement la voix d'un personnage, c'est sans doute l'un des buts de Guitry. En faisant taire les images, il leur assigne une place nouvelle. J'entends ici par « faire taire » le fait de leur enlever la parole après les en avoir en quelque sorte emplies...

Qu'en effet la photographie, et dans son sillage le cinéma, aient proposé des images non-parlantes, voilà qui était, au XIX^e siècle, dans la logique de leur apparition, sur fond de tradition picturale. Mais que le cinéma parlant, atteint de haute lutte, donné comme l'apogée du réalisme, se fasse supprimer la parole, voilà qui oblige à voir autrement. À exercer le regard d'une façon nouvelle. Littéralement, à considérer les images selon une autre perspective, dans leur rapport avec la voix, rapport varié et changeant, et non plus gouverné par une sorte d'organicité naturelle. Quand la parole manque aux personnages, et qu'une voix extérieure vient leur porter secours, quand l'expression d'une émotion, la signification d'une scène, manifestement réclament une explication qui vient de l'extérieur, c'est le principe même de l'image qui est interrogé. En un mot, son insuffisance. C'est à elle que nous nous attacherons ici.

Considérons par exemple l'épisode du terroriste russe : Guitry s'y moque de la mode de l'expressionnisme, et accumule les éclairages violents, les contre-jours, les ombres, les effets visuels spectaculaires. Et pourtant il use aussi d'un va-et-vient entre images et voix où sont opérés trois types de substitutions :

- d'une part les dialogues, qu'on devrait entendre, sont assumés par la voix off ; et ce sont eux qui donnent à cette séquence son élan et sa vérité. Quand la voix s'anime, prend un accent, se précipite, assume une fonction de bruitage, elle est le signe de la vie. Elle montre à quel point l'action, l'instant présent, dont déterminés par autre chose que l'image. Ce qui est pointé, implicitement, c'est l'insuffisance de l'image à rendre compte de l'existant particulier, dès que le vif de la parole est supprimé. Comme s'il y avait dans l'image un entre-deux qui la situait à égale distance de l'instant et de sa suspension, et qui rendait impossible son accession à l'éphémère. À deux reprises dans la suite du film, la voix assume encore des réflexions faites par le personnage en aparté, dans le mouvement de l'action, prenant ainsi en charge la spontanéité que l'image, toujours un peu appliquée, ne peut illustrer. Ainsi dans une scène de salle de bain, où l'action montrée et le dialogue entre les protagonistes sont comme interrompus par la voix du personnage masculin en off déclarant « Ah, elle veut d'abord que je lui passe son peignoir... » ; ces saillies rhétoriques sont propres à

Guitry, qui en use souvent sur scène pour personnaliser encore l'action en lui donnant une spontanéité supplémentaire. Comme si la voix éphémère mettait en relief le caractère trop générique de l'image, ou même de la représentation visuelle.

- deuxième substitution, celle qu'opère le texte dans l'image, lorsque l'article dans le journal révèle l'identité du visiteur fameux, dans un passage de relais entre voix et image dont on conviendra qu'il n'avait rien de nécessaire. Ici les mots écrits remplacent les mots prononcés, que ces derniers proviennent de dialogues ou d'une narration ; ils mettent alors l'accent sur une qualité de précision, une capacité à viser juste que l'image ne possède en définitive que rarement, et seulement lorsqu'elle s'astreint à troquer la figure pour le signe. Ce texte imprimé, qui fait partie de l'image, mais qui, ostensiblement, se substitue à la représentation, dans ce jeu de rôles auquel Guitry se complaît, ce texte expose en quelque sorte l'insuffisance des images qui suivent : ce que ne peuvent signifier qu'imparfaitement, voire aléatoirement, les images d'un homme en uniforme (celles que nous voyons ensuite, tirées des actualités cinématographiques de l'époque), avec la barbe taillée en pointe, accompagné d'une femme et d'un groupe d'hommes, le texte le dit assurément, en quelques mots : il s'agit du Tsar Nicolas II et de sa famille.

- troisième glissement, troisième relais incongru, celui qui s'effectue entre la narration et l'image. Lorsqu'il s'agit de raconter la fin de l'épisode, la voix déclare ainsi : « Au bas de la page, on pouvait lire ceci : ... ». Et l'action, muette, prend le pas sur le récit oral. On pourrait croire qu'une pleine capacité est redonnée ici à l'élément visuel, capable de raconter à son tour, de montrer et de signifier dans le seul déroulé qui est le sien. Mais ce serait trop beau : en un plan, à la fin de la séquence, les priorités sont rappelées et chacun remis à sa place : on voit le personnage s'appliquer à écrire maladroitement de la main gauche, et en une phrase le narrateur explique qu'il s'agit de la lettre anonyme qui a déclenché le dénouement auquel nous venons d'assister. Ainsi le plan qui clôt la séquence marque doublement la prééminence des mots, puisque ce sont eux, lorsqu'ils sont écrits, qui déclenchent l'action, et eux qui, lorsqu'ils sont prononcés, donnent l'explication. Ainsi encadrée par le verbe, l'action filmée, là encore, apparaît comme singulièrement insuffisante. Incapable d'un côté de donner le sentiment de vie, et à l'autre bout du spectre de donner à comprendre les enjeux de la représentation. Ni assez vibrante du moment présent, ni assez informée de ses tenants et aboutissants.

Guitry avait fait en sorte, dès le début du film, que l'on sache à quoi s'en tenir. Dès les premières images, il avait figuré ce que l'image peut avoir d'incomplet. Le personnage du narrateur, celui qui va insuffler à tout le film son rythme, sa vie, son sens, ce personnage qui existe à l'écran, interprété par l'auteur lui-même, évidemment, apparaît d'abord en « ombre chinoise ».

Comme une silhouette, une forme à remplir, un dessin à compléter. C'est sa première apparition, après un générique fameux, et elle ne montre qu'une absence. Ce contour sur un écran de papier, cette silhouette simpliste, on peut considérer que c'est la réponse d'un praticien, réponse sans doute très lucide, très consciente, aux nombreuses théories qui ont émaillé les premières décennies du cinéma. Et qui, de Delluc à Epstein, de Dziga Vertov à Kracauer, ont chanté la puissance du cinéma, son oeil insoupçonnable, son rôle inégalable de révélateur du monde. Guitry n'est pas un théoricien, on aurait même du mal, au regard des définitions de son temps comme de celles d'aujourd'hui, à le qualifier d'intellectuel. Et il aurait sans doute repoussé le qualificatif. Mais il est, à n'en pas douter, un théoricien en acte, un créateur dont les « formes pensent » pour reprendre un mot cher à Paul Valéry. Cette silhouette, ainsi, n'est pas innocente : elle est une image à remplir, une forme évidée, le signe d'un manque. Aux antipodes de ce que semblait proposer le cinéma, cette invention qui apportait la vie, la chair, la réalité vraie sur les écrans. Cette invention qui promettait tant... et que Guitry méprisait insolemment.

Mais oublions Guitry. Oublions les raisons qui le poussaient alors à opposer le théâtre au cinéma, le monde parisien de la scène aux arrivistes des studios. Elles tiennent au personnage du dramaturge mondain, à son environnement parisien, et elles s'estomperont peu à peu, comme j'ai eu l'occasion de le montrer par ailleurs. Ce qui importe aujourd'hui, c'est de considérer ce film comme l'une des rares illustrations en acte des facultés réciproques de l'image et du verbe, dans une combinaison consciente, où ni l'un ni l'autre ne sont autonomes. Parce qu'il renonce à la *mimesis* triomphante du moment-cinéma pour retrouver les qualités du texte narratif, et d'un texte qui, matériellement, force l'image, la pénètre, s'impose à elle. C'est un film qui, volontairement, ignore ce que nous appelons aujourd'hui l'écriture filmique, ou la mise en scène. Qui ignore ces moyens proprement cinématographiques grâce auxquels s'est constituée l'histoire de cet art (montage, hors-champ, durée du plan, mouvements de caméra), pour en rester à des questions d'images. Un en-deça du cinéma, qui lui appartient aussi, évidemment, comme un matériau primitif. C'est l'ironie de la situation : le cinéma que Guitry voulait toucher n'est pas vraiment en cause dans *Le Roman d'un tricheur* ; en revanche c'est bien d'image qu'il est question, dans son rapport au temps, à la pensée, à la représentation. On pense à l'anecdote de Mark Twain, citée par Mitchell dans *Iconologie* : « à Rome, des gens d'un naturel compatissant pleurent devant le célèbre *Béatrice Censi la veille de son exécution*. Cela montre ce dont un titre est capable. S'ils ne connaissaient pas le tableau, ils le regarderaient impassibles et

diraient : *Jeune fille avec le rhume des foins, Jeune fille avec sa tête dans un sac* »¹.

Et l'on comprend qu'en deçà du cinéma, c'est à une conception traditionnelle que le film renvoie, et à une distinction qui dépasse de très loin le cas de ce film, entre le fait de montrer et le fait de décrire. Toute l'œuvre de Guitry repose sur la supériorité de la première opération, la description, par rapport à la première, la monstration. Le verbe y est tout puissant, là où l'image est incapable d'emporter pleinement l'adhésion. Toute séduction y passe par les mots, parce qu'ils permettent la complicité, de même que toute vérité, parce qu'ils permettent la complexité. En fait, cet amateur de paradoxes n'aime rien tant que l'ironie, la distance, dont il juge l'image incapable. Peu importe ici qu'il ait ou non raison : ce qui est en revanche passionnant, c'est qu'il se situe historiquement à un point de renverse, et qu'il l'a compris. Un moment où l'image va tout emporter, et s'imposer socialement, culturellement. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, elle devient le lieu non de l'hypothèse mais de la vérité affirmée, non de la virtualité, mais du témoignage. Tous les usages sociaux, d'internet à la télévision, lui ont donné une place que bien évidemment ni Guitry ni personne ne pouvait soupçonner à l'époque. Les travaux menés sur le cinéma américain contemporain, par de jeunes chercheurs comme Aurélie Ledoux ou Baptiste Villenave, par exemple, montrent bien à quel point l'image a investi, par les effets de trompe-l'œil, de point de vue, des dimensions de l'énonciation qui marquent un champ de possibles inédit. Aujourd'hui, pour l'opinion commune, c'est l'image qui dit la vérité, mieux encore nulle vérité n'est possible sans image, alors que les mots, eux, renvoient à la source de leur énonciation, au sujet, au subjectif, au partial. On a beau savoir de quels artifices une image peut être composée, on a beau la savoir manipulable, elle conserve son autorité, surtout si elle est animée. Gageons que cela passera, bien sûr ; mais celui qui, au milieu des années 30, s'amusait à montrer que toute image était potentiellement un mensonge (je parle toujours de Guitry et de son *Roman d'un tricheur*, dans lequel se succèdent les déguisements et les leurres), celui qui montrait l'écriture, et faisait entendre le texte, forçant l'image à n'être plus qu'un jeu d'apparences, celui-ci était au cœur d'un débat qui le dépassait sans doute un peu, mais qui allait devenir crucial dans les années à venir.

¹ M. Twain, *La Vie sur le Mississippi*, Paris, Payot, 1992, tome 1, p. 277. Cité dans W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par M. Boydy et St. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 87.

L'image de cinéma telle que *Le Roman d'un tricheur* oblige à la considérer, ni suffisamment réaliste, ni suffisamment pérenne, ni vraiment du domaine de l'étant, ni vraiment du domaine de l'existant, n'est sans doute pas encore pleinement une image de cinéma, pour les raisons qu'on a dites ; c'est une image encore trop isolée, alors que toutes les images vont devenir composites, mais elle est une image du XX^e siècle, soumise à la pression de la réalité, à la pression du verbe, et dépendante en définitive du type de relation que le spectateur établit avec elle : c'est la question du point de vue et la question du cadre qui sont en jeu dans l'*ekphrasis* par exemple.

Le cinéma, après tout, est comme le libéralisme : il englobe tout et son contraire ; l'image reine et le texte triomphant, dont la voix du *Roman d'un tricheur* est le signe par excellence. Elle sort de l'image, mais elle n'a rien de visuel.

Quand l'œil de la caméra est celui d'un voyeur. De la vision empêchée au regard fasciné

Baptiste VILLENAVE
Université de Caen Basse-Normandie
LASLAR

Nombreux sont les films qui contraignent leur spectateur à partager, par le biais d'un plan subjectif plus ou moins long, la perception d'un personnage voyeur. Ce dernier épie un autre personnage à son insu, dans son intimité quotidienne, la plupart du temps dans des activités de déshabillage, de soins intimes ou au cours de rapports sexuels. C'est ce motif et ses modalités stylistiques que nous nous proposons de circonscrire, en particulier l'usage que font les cinéastes, dans ce genre de situations, de l'échelle des plans et des mouvements optiques. Nous verrons qu'ils hésitent entre deux types distincts de mise en scène, qui visent des effets différents : l'un pousse le spectateur à adopter la *vision* du personnage scopophile, l'autre son *regard*. Tandis que la notion de *vision* renvoie aux conditions physiologiques de la perception visuelle, celle de *regard* évoque un au-delà de la *vision*. On peut voir sans regarder ; en revanche, on ne peut regarder sans voir. Il y a dans le *regard* quelque chose comme une intentionnalité qui se déploie, bien souvent une forme d'attention. Pourquoi alors certains films choisissent-ils de nous faire coïncider avec le *regard* du voyeur plutôt qu'avec sa *vision* ? Pourquoi d'autres privilégient-ils la solution inverse ? Ces partis pris stylistiques obéissent-ils à une logique repérable ?

Dans le premier type de mise en scène, l'usage de plans subjectifs vise à nous placer dans une position, au sens topographique du terme, comparable voire similaire à celle d'un personnage scopophile. Notre point de vue partage alors avec le sien un certain nombre de caractéristiques, qui renvoient à la nature partielle, limitée, située, de toute perception humaine. Ainsi en va-t-il dans presque toutes les scènes où, comme le voyeur dont nous épousons la perspective, nous observons la victime à travers un trou de serrure, un orifice

percé dans une cloison ou une porte à claire-voie¹. Dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), dans ce qui constitue certainement la scène de voyeurisme la plus célèbre de l'histoire du cinéma, Norman Bates (Anthony Perkins), après avoir ôté d'un mur la reproduction du tableau *Suzanne et les vieillards* de Willem van Mieris², scrute Marion Crane (Janet Leigh), dans la pièce attenante, tandis qu'elle retire ses vêtements. Parce que le trou, creusé de manière artisanale, est tout petit, parce que ses contours sont irréguliers, toute une partie du champ, en périphérie, est dissimulée à notre vue comme à celle de Norman. Marion, qui déambule dans la salle de bain, est donc susceptible de disparaître du champ de vision à tout instant, puis, par intermittence, d'y réapparaître.

Cette impossibilité de *tout* voir et cette difficulté à *bien* voir sont portées à un degré encore supérieur dans *Klute* d'Alan J. Pakula (1971). Un plan subjectif nous y fait épouser, durant de longues secondes, la vision d'un personnage scopophile, comme en atteste la présence d'une de ses mains en amorce. Le pervers est posté en face de l'appartement de Bree Daniels (Jane Fonda), de l'autre côté de la rue. Sa position et la nôtre se superposent alors très exactement : le point de vue s'en trouve fortement limité. La distance qui nous sépare de Bree nous empêche de la détailler. Cette impossibilité se traduit par l'absence de tout gros plan, et plus largement par l'absence de toute variation des angles de vue et des valeurs de plan, à l'opposé de ce qui se passe ordinairement au cinéma dans le découpage d'une séquence. Tout rapprochement du foyer perceptif, donc tout grossissement de l'échelle de plan, est ici inenvisageable. En effet, il est impossible pour le voyeur, en raison de son incarnation, de se « téléporter », à la faveur d'un *cut*, d'un poste d'observation à un autre, comme c'est le cas du « témoin invisible » du découpage traditionnel, qui donne généralement au spectateur, à tout instant, un point de vue optimal, voire idéal, sur l'action. Au contraire ici, le voyeur, mais également le spectateur contraint d'en passer par sa médiation, sont condamnés, tout le temps que dure la scène, à n'y accéder qu'en plan d'ensemble. Cette échelle est inadaptée à son objet, qui se voit réduit à l'état de miniature. À cela s'ajoutent de multiples obstacles visuels, qui opacifient la vue en venant s'interposer entre le sujet et l'objet de la vision : le lacs d'un grillage, le mur de l'immeuble d'en face, les montants d'une fenêtre... Le voyeur aperçoit donc très mal sa victime. L'opacité est accentuée, pour nous autres spectateurs, par le voile laiteux qui recouvre l'image sur toute sa surface, voile obtenu par l'apposition de filtres devant

¹ C'est ce qui se passe dans *Blue Velvet* de David Lynch (1986).

² Pour de belles analyses sur l'importance de ce tableau dans *Psychose*, voir M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997, et surtout L. Vancheri, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013. L'épisode apocryphe de Suzanne au bain et des vieillards qui l'épient, tiré du livre de Daniel, constitue une source iconographique incontournable lorsqu'il est question de voyeurisme. Ici, la reproduction de l'œuvre de van Mieris relève de la mise en abyme, d'autant que sa monstration précède immédiatement la scène de la douche.

l'objectif, mais surtout par le jeu sur la mise au point. Cette dernière, parce qu'elle est faite sur Bree Daniels de l'autre côté de la rue, laisse hors de la zone de netteté non seulement la main du pervers au premier plan, dont les contours, de ce fait, se dédoublent, mais aussi le grillage qui se trouve juste devant la caméra, si près d'elle qu'il en résulte un effet de flou et de maillage. Ce plan, d'autant plus inquiétant qu'il est accompagné d'une musique étrange, métallique, presque dissonante, ainsi que d'un air entonné par une voix mystérieuse, donne au spectateur l'impression d'avoir affaire à un rôdeur fantomatique, ce qui le rend, dans son imaginaire, malveillant et dangereux. Le fait qu'il semble, à un moment du plan, comme saisir dans sa main celle qu'il épie, effet qui résulte de l'aplatissement de l'image, du rabattement de l'arrière-plan sur l'avant plan, n'est pas pour rien dans la genèse de ce sentiment.

Dans les configurations voyeuristes proposées par *Psychose* et surtout par *Klute*, il s'agit essentiellement de nous faire sentir les limites qu'imposent à sa vision l'ancrage spatial du personnage voyeur, son incarnation, ainsi que les faibles pouvoirs de ses organes sensoriels. Parce que ses yeux sont attachés à un corps en chair et en os dont ils ne peuvent se détacher pour explorer l'espace à leur guise, le pervers n'est jamais idéalement placé pour épier sa victime. Dans les deux films cités, cette situation est manifestement, pour le voyeur, source de jouissance. L'empêchement de la vision, du moins son opacité et son caractère intermittent, semblent renforcer le désir qu'il éprouve pour sa proie. En d'autres termes, tous ces obstacles alimentent son excitation.

Néanmoins, tous les voyeurs, dans la « vie » comme au cinéma, n'envisagent pas cette position comme génératrice d'excitation. Au contraire, beaucoup semblent considérer cette limitation de la perception, qui les renvoie à leur finitude existentielle, comme une donnée qu'il s'agit à tout prix de dépasser, tant elle suscite de frustration. Ce n'est donc pas un hasard si l'on rencontre, au cinéma, deux types de voyeurisme, de la même manière qu'il existe deux modalités recensées de cette perversion sexuelle. Gérard Bonnet, psychanalyste spécialiste de la question, en décrit le fonctionnement, en mettant l'accent sur la différence entre les « canaux » employés :

Les moyens utilisés par les voyeurs sont de deux ordres : trous dans les murs, les planchers, les cloisons, d'une part ; jumelles, lunettes, appareils de photos ou de prises de vue, d'autre part. Les premiers lui permettent de faire apparaître et disparaître les choses à son gré ; les autres, de les découvrir dans toutes les dimensions et sous toutes les coutures³.

³ G. Bonnet, *Les perversions sexuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 97-98.

Plusieurs possibilités s'offrent à ce second type de voyeur, qui ne s'accommode pas de sa vision partielle. Tout d'abord, il peut chercher à s'approcher le plus possible de sa victime, physiquement, mais court alors le risque de signaler sa présence et d'être vu. Ainsi, dans *Quatre nuits avec Anna*, de Jerzy Skolimowski (2008), le voyeur, Leon Okrasa (Artur Steranko), profite du sommeil de la jeune femme éponyme (Kinga Preis) pour pénétrer chez elle. Pourtant, il n'en vient jamais à la toucher, même au moment où un sein dénudé s'offre à lui. Cette attitude est typique du voyeur. En effet, comme l'explique Gérard Bonnet, le but de ce dernier se situe généralement dans la perception elle-même : « le voyeur trouve dans sa pratique l'essentiel de sa satisfaction. Ce n'est pas dans son esprit une manœuvre d'approche ou un préliminaire, mais un plaisir en soi »⁴. La perception n'a alors plus vocation à déboucher sur l'action, comme c'est ordinairement le cas, mais devient fin en soi. Aussi l'individu scopophile « n'ira[-t-il] pas plus loin ; on n'a rien à redouter des voyeurs »⁵.

Une seconde solution consiste, pour le voyeur frustré par le caractère limité de sa vision, à recourir à des prothèses technologiques qui pallient la faiblesse de ses yeux en leur conférant des pouvoirs d'agrandissement qu'ils ne possèdent pas à l'état naturel. Contrairement à la solution précédente, le pervers n'a plus besoin de se déplacer. Cette situation est très fréquente au cinéma : on la trouve mise en œuvre dans certaines scènes de *Quatre nuits avec Anna*, tout comme dans *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954).

Dans ce dernier film, le protagoniste Jeff (James Stewart), photographe reporter cloué dans un fauteuil roulant suite à un accident du travail, recourt à des jumelles puis à un téléobjectif pour épier ses voisins. Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est la manière dont le point de vue de Jeff se métamorphose avant même qu'il n'emploie ces dispositifs prothétiques. Dès les premières minutes du film, il semble en effet que son esprit, aiguillonné par le désir, du moins par la curiosité, parvienne à dépasser les limites que lui imposent son corps et ses yeux : bien que ce ne soit pas encore le cas, tout se passe comme s'il recourait à des jumelles, réduisant ainsi la distance qui le sépare, entre autres, de sa voisine exhibitionniste, Miss Torso (Georgine Darcy). La logique ici à l'œuvre est décrite par Alain Bergala, sans que son propos porte spécifiquement sur *Fenêtre sur cour* :

⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 98. Ce n'est qu'en apparence que *Le Voyeur* de Michael Powell (1960) remet en question cette idée, car, contrairement à ce que le titre suggère, ce n'est pas principalement un film sur le voyeurisme, mais sur le sadisme.

Au cinéma, l'intervalle entre celui qui regarde et ce qu'il regarde est souvent de double nature : l'intervalle objectif qui sépare les deux figures dans l'espace réel et l'intervalle subjectif où le désir de voir, la pulsion scopique, nie l'espace réel pour s'approcher « mentalement », quelle que soit la distance réelle, de son objet⁶.

C'est exactement ce qui se passe dans *Fenêtre sur cour* : en effet, Hitchcock prend soin, dès le premier plan du film, sur lequel défile le générique, de nous faire mesurer la distance qui sépare réellement la fenêtre de Jeff du bâtiment situé en vis-à-vis. Cette distance est objective dans la mesure où la perception n'est pas médiatisée par le *reporter*, qui, à cet instant précis, dort paisiblement, comme nous le constatons dans le plan suivant. Quelques minutes plus tard, une fois Jeff éveillé, tandis qu'il discute au téléphone avec son rédacteur en chef, deux raccords regards, qui nous donnent à voir son environnement « à travers » ses yeux, nous rapprochent graduellement, comme le feraient des raccords dans l'axe, de Miss Torso, qui danse langoureusement tout en vaquant à des tâches ménagères. En alternance, dans les contrechamps, des plans de réaction nous montrent Jeff de plus en plus absorbé par ce spectacle, ce que figure là aussi, métaphoriquement, le resserrement du cadre. Cette scène illustre parfaitement le second type de mise en scène possible du voyeurisme : celui-ci consiste à mettre à profit certains procédés cinématographiques qui ne correspondent à aucune perception humaine possible, mais miment l'effet résultant de l'utilisation de dispositifs prothétiques qui, tous, connotent la focalisation de l'attention : les jumelles, le téléobjectif, l'objectif à focale variable.

Si, dans *Fenêtre sur cour*, le resserrement du cadre figure l'effet de jumelles sans que le personnage voyeur en utilise, c'est l'effet du zoom que traduit pour sa part une scène de *M.A.S.H.* (1970), film qui met en scène, sur un ton de potache, le quotidien d'un hôpital de campagne américain durant la guerre de Corée. Robert Altman y emploie un travelling optique subjectif afin de suggérer le voyeurisme teinté d'humour *camp* des protagonistes. Suite à un pari sur le caractère naturel ou artificiel de la blondeur de Margaret « Hot Lips » O'Houlihan (Sally Kellerman), l'infirmière en chef, des membres de l'équipe médicale se sont réunis, comme au spectacle – l'un d'eux dispose même de jumelles –, pour observer celle-ci sous sa douche. À l'instant où le rideau de la tente abritant les sanitaires est soulevé par un dispositif de levier, un zoom avant bref mais rapide s'approche du corps nu de l'infirmière, qui, stupéfaite et humiliée, se jette aussitôt à terre pour ne pas être livrée aux regards concupiscents et, surtout, moqueurs.

⁶ A. Bergala, *Le Point de vue*, livret accompagnant le DVD pédagogique portant le même titre et produit par le SCÉRÉN-CNDP, p. 16.

Le zoom est également utilisé dans *Un été 42*. Ce film de Robert Mulligan, sorti comme *Klute* en 1971, dépeint les émois adolescents d'Hermie (Gary Grimes), garçon d'une quinzaine d'années qui, en vacances sur une île au large de la Nouvelle Angleterre, s'éveille à la sensualité en tombant sous le charme d'une femme de deux fois son âge, Dorothy (Jennifer O'Neill). Au début du film, l'adolescent et deux de ses camarades observent de loin, tapis derrière une dune, cette femme et son mari qui partagent un instant de complicité. Après un zoom avant qui isole le visage d'Hermie et nous le montre bouche bée, totalement fasciné par ce qu'il voit, un raccord regard nous livre le contrechamp : un long zoom avant, subjectif cette fois, rapproche virtuellement Hermie de celle dont il tombe manifestement amoureux, comme en témoigne, dans les plans qui suivent, le ralenti et la diffusion de la lumière, lesquels, couplés à la musique de Michel Legrand, nimbent la scène d'une tonalité romantique, contamination du réel par l'intériorité de l'adolescent.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, le voyeurisme s'accompagne en principe de la difficulté de bien voir, en raison de la distance qui sépare le personnage scopophile de sa proie, des obstacles visuels qui s'interposent entre eux, mais aussi de son incarnation et de ses limites sensorielles. Aussi peut-il paraître paradoxal d'employer le zoom pour retranscrire l'expérience d'un voyeur, lui qui rend possible une forme d'agrandissement. Il n'en est rien si l'on se rappelle que ce procédé, contrairement au travelling avant, n'est qu'un pseudo-mouvement, un mouvement optique sans déplacement physique de la caméra ni pénétration de l'espace. Comme le note Vincent Pinel, le zoom avant, lorsqu'il est subjectif, correspond « à la concentration du regard d'un homme immobile »⁷. Aussi traduit-il adéquatement à la fois la situation du personnage scopophile et son état d'esprit : d'une part, son statisme – caractéristique presque toujours attachée, comme le souligne Gérard Bonnet⁸, à la pratique du voyeur, de sorte que, lorsqu'il se déplace, c'est uniquement pour mieux voir, sa mobilité étant totalement subordonnée à sa perception ; d'autre part, la focalisation graduelle de son attention, qui accompagne l'intensification de son désir, et cela jusqu'à l'obsession. Parce qu'il résulte d'un déplacement régulier qui se produit à l'intérieur de l'objectif, celui de plusieurs groupes de lentilles les uns par rapport aux autres, le zoom permet en effet de mimer d'autres types de mouvements que les mouvements physiques : des mouvements intérieurs, qualitatifs. La variation rapide et constante de perspective qui découle de l'usage du travelling optique est particulièrement apte à figurer visuellement une brusque altération d'état d'esprit, un événement mental de l'ordre du bouleversement. Aussi est-elle tout à fait bienvenue dans cette séquence d'*Un été 42* : elle traduit l'idéalisation, la « cristallisation », au sens stendhalien du

⁷ V. Pinel, *Techniques du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 14.

⁸ G. Bonnet, *op. cit.*, p. 98.

terme. C'est que l'aplatissement de l'image en bout de course du zoom a tendance à magnifier les visages, comme l'avait compris le cinéma hollywoodien, qui recourait volontiers aux longues focales, dans les années 1920, pour renforcer le glamour des visages féminins filmés en gros plan⁹. Le téléobjectif adoucit en effet les contours en les floutant, aplanit les nez trop prononcés et les mentons trop fuyants.

En fin de compte, en resserrant le cadre, en usant du zoom avant ou du ralenti, procédés qui éloignent la représentation cinématographique d'une perception humaine possible et connotent de ce fait des mouvements intérieurs comme la focalisation de l'attention ou l'obsession, les extraits de *Fenêtre sur cour*, de *M.A.S.H.* et d'*Un été 42* amènent le spectateur à épouser le regard du voyeur, c'est-à-dire une vision informée et altérée par ses états psychiques et affectifs, par exemple par la fascination. Or, qu'est-ce que la fascination si ce n'est l'incapacité à détacher ses yeux d'un objet séduisant, à se désengager de l'attrait qu'il suscite, ainsi qu'une certaine déréalisation du monde alentour, paramètres idéalement traduits par le zoom avant, le raccord dans l'axe ou le resserrement du cadre ? La représentation ne se contente plus de reproduire, comme dans les extraits de *Psychose* et de *Klute*, les seules conditions physiologiques de la vision.

Il est troublant de constater que c'est le premier type de mise en scène qui est privilégié par les cinéastes chaque fois que le voyeurisme vire au pathologique, comme s'il s'agissait par là de prévenir et de parasiter l'éventuelle identification du spectateur au personnage scopophile. A l'opposé, le second type de mise en scène renvoie systématiquement à l'expérience d'individus dont la pratique n'a rien de « déviant » : dans *Un été 42*, nous sommes les témoins attendris de la fascination ressentie par un adolescent qui découvre l'amour ; dans *Fenêtre sur cour*, ce n'est littéralement que par accident que Jeff, homme d'action qui aime le « terrain », se fait voyeur : bien que la vue soit chez ce photographe le sens le plus aiguisé, sans doute ne se serait-il jamais livré à la scopophilie, qui implique passivité et statisme, s'il ne s'était cassé la jambe et ne s'était trouvé, pour cette raison, assigné à résidence ; dans *M.A.S.H.*, le voyeurisme est purement ludique ; enfin, Leon, dans *Quatre nuits avec Anna*, se révèle être un homme totalement inoffensif. En revanche, au cinéma, les voyeurs qui tirent une jouissance particulière de la limitation de leur perception semblent plus dangereux : il leur arrive de violenter leurs victimes. Au premier abord, cela semble contredire l'idée selon laquelle « on n'a rien à redouter des voyeurs », ce qui les caractérise étant principalement leur immobilisme et leur

⁹ À ce sujet, voir D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 246.

impuissance, eux-mêmes liés à la polarisation de toute leur énergie sur la vue, à leur investissement disproportionné de cette modalité sensorielle.

Il faut toutefois examiner les extraits qui exhibent le premier type de mise en scène au cas par cas. Dans la séquence de *Psychose* qui suit immédiatement celle commentée plus haut, ce n'est pas Norman qui assassine Marion sous sa douche à coups de couteau, mais bel et bien sa mère en lui. Comme nous l'apprenons à la fin du film, Norman souffre d'un dédoublement de la personnalité : ce n'est donc pas en tant que voyeur mais en tant que schizophrène qu'il tue la jeune femme, à un moment où la personnalité de sa mère prend le dessus sur la sienne propre¹⁰. Bien que Hitchcock rende Norman inquiétant – son environnement est peuplé d'oiseaux empaillés, ses traits sont étranges et un clair-obscur marqué fait, au début de la scène de voyeurisme, ressortir ses yeux très blancs dans l'obscurité profonde de la pièce –, il n'est pas véritablement menaçant en tant que personnage scopophile. De tous les films que nous avons évoqués, *Klute* semble finalement être le seul dans lequel nous ayons affaire à un voyeur atypique : peu à peu, il resserre son étreinte sur Bree Daniels, jusqu'à la séquestrer dans un bureau.

Cette exception ne peut qu'attirer notre attention sur ce qui fait la spécificité formelle de l'extrait de *Klute* : contrairement aux autres scènes étudiées, nous n'y voyons à aucun moment le visage du personnage scopophile. Le regardeur n'est jamais objectivé par un contrechamp. Aussi, pour faire comprendre au spectateur qu'il partage la perception d'un voyeur caché dans l'« en-deçà »¹¹, Pakula multiplie-t-il les indices. La présence d'une partie de corps en amorce, l'interposition d'un grillage au premier plan ou l'inadéquation de l'échelle de plan concourent ainsi à ce que Marc Vernet appelle une « composition voyeuriste » :

La *composition voyeuriste* [...] est typique de ces situations où l'on ne veut pas présenter à l'image celui qui regarde. [...] Il suffira [...] de décrocher la caméra du personnage visible auquel elle est d'ordinaire attachée pour la placer à quelque distance, derrière un *obstacle à la vue* non anthropomorphe pour rendre sensible la présence d'un personnage invisible. Cet obstacle à la vue en premier plan a pour forme privilégiée la grille, le feuillage ou un treillis quelconque qui, en offusquant l'objet de la visée, désigne hors-champ un sujet de la vue, la présence dissimulée d'un voyeur embusqué. [...] Deux éléments donc : distance de la caméra par rapport à l'objet visé,

¹⁰ La « mère en lui », possessive, jalouse de l'attirance que son fils éprouve à l'endroit de la jeune femme, se débarrasse de cet objet de désir en l'assassinant.

¹¹ Par ce terme, Marc Vernet désigne la portion du hors-champ qui se trouve du côté de la caméra. Voir M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 29-58.

et trame brouilleuse de vue, excitatrice et révélatrice d'un regard porté¹².

Ne pas montrer le visage du personnage scopophile : voilà un parti pris qui semble véritablement nous indiquer, bien davantage que le seul recours au premier type de mise en scène, que nous avons affaire à un voyeur dangereux, susceptible de passer à l'acte. Du moins ce procédé décourage-t-il, de fait, toute identification. En effet, comme cela a été souligné par plusieurs études¹³ portant sur la caméra subjective dans *La Dame du lac* (Robert Montgomery, 1947), l'identification à un personnage dont nous partageons la vision mais que nous ne voyons pas est extrêmement délicate. Dans *Klute*, la « composition voyeuriste », qui va de pair avec l'absence de tout contrechamp, fonctionne donc comme une mise en garde : elle restreint l'identification au voyeur, d'ores et déjà rendue malaisée par l'ambiguïté de la situation – nous sommes invités à épier l'intimité de quelqu'un, ce que nous ne souhaitons pas nécessairement.

Cette remarque en amène une dernière. Dans les deux types de mise en scène du voyeurisme, que nous épousions la *vision* ou le *regard* du personnage scopophile, nous sommes invités à ressentir, par empathie, son excitation, sa frustration, sa fascination ou son obsession : il y a là un geste provocateur de la part des cinéastes. C'est ici qu'entre en jeu la diversité des spectateurs et de leurs réactions, qui varient en fonction de leur horizon moral, social, culturel, de leur histoire personnelle ou de leur genre : quoique d'aucuns puissent éprouver, à l'instar des personnages, une certaine jouissance à pratiquer la scopophilie, l'identification reste bien souvent partielle, lorsqu'elle n'est pas totalement entravée. Rattrapé par la réprobation qui touche généralement aux plaisirs dont il fait l'expérience, le spectateur peut en effet voir sa participation gênée, troublée. Celle-ci est dès lors ambivalente, complexe et brouillée : le questionnement du spectateur provoque une prise de distance à l'égard de ses propres sentiments, distance incompatible avec l'investissement spontané que suppose toute identification.

¹² *Ibidem*, p. 34-35.

¹³ Pour une synthèse de leurs conclusions, voir Chr. Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 115-117.

L'Image à déchiffrer : le cas du *flash-back* mensonger dans les trompe-l'œil cinématographiques (*Usual Suspects* et *Le Grand Alibi*)

Aurélie LEDOUX
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
HAR

Nous nommons « trompe-l'œil cinématographiques » les films qui opèrent un renversement des apparences et révèlent au spectateur que ce qu'il prenait pour la réalité diégétique n'était qu'imaginaire ou fantasmatique, le produit du rêve ou de la folie d'un personnage. La prolifération de ce genre de film dans le cinéma contemporain pose la question de leur affinité avec notre époque. En effet, en ce qu'ils produisent des séquences que le spectateur est appelé à relire, ces films peuvent être considérés comme un jeu « moderne » et réflexif sur la nature trompeuse de l'image, une invitation à s'en méfier en révélant au regard la manière dont il interprétait ce qu'il croyait univoque. Conformément à la tradition du trompe-l'œil pictural, le jeu serait l'occasion d'une leçon, le ludique servant une réflexion sur les illusions des sens et conduisant ultimement à une pensée morale sur la vanité du monde sensible. Ce discours est souvent ouvertement revendiqué : la forme filmique converge avec le thème contestataire de certains films trompe-l'œil qui se donnent comme une critique du monde contemporain et de son matérialisme¹. Cependant cette apparence critique se révèle elle-même trompeuse : à l'examen, ces films constituent au contraire comme une célébration du pouvoir de l'image et sont une invitation moins à s'en méfier qu'à en jouir. Ce renversement de sens et de valeur ne peut bien sûr être démontré intégralement ici². Mais il est possible d'en rendre compte à travers l'étude d'un cas particulier, celui du *flash-back* mensonger, cas dont *Usual Suspects* de Bryan Singer (*The Usual Suspects*, 1994) est le modèle.

Si l'on excepte la première séquence, le film de Singer s'articule autour d'un récit, celui que produit l'interrogatoire de « Verbal » Kint par l'agent

¹ Cf. *Total Recall*, *Matrix* ou *Fight Club*, pour ne citer que ceux qui affichent un propos politique.

² Pour cela, nous renvoyons à notre ouvrage *L'Ombre d'un doute. Le Cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

David Kujan : organisé en plusieurs parties et répondant aux découvertes progressives de la police, le récit de Verbal est raconté en *flash-back* pour élucider l'assaut meurtrier d'un bateau. Ainsi, tout aurait commencé lorsque cinq malfrats – les cinq « *usual suspects* » – furent réunis pour une identification dans un commissariat. Ironie (apparente) du sort : c'est à l'issue de cette rencontre, due à un méfait qu'ils se défendent d'avoir commis, qu'ils décident de s'associer, avant de comprendre qu'ils étaient manipulés depuis le début par Keyser Söze, figure diabolique et toute-puissante du crime. Tel est du moins ce que raconte Verbal. Mais son récit est plein de pièges et le dénouement du film en révélera l'inanité au spectateur : ce personnage apparemment fragile et sympathique s'avère être le véritable Keyser Söze, ayant manipulé non seulement ses quatre acolytes mais encore l'inspecteur qui l'écoutait, et avec lui le spectateur.

« L'image trompe-l'œil » : la séquence d'ouverture

La séquence d'ouverture n'est pas un *flash-back* mais précède la déposition de Verbal Kint au poste de police. Elle est en ce sens objective et se caractérise par des plans de description (du bateau, du pont, du quai, *etc.*), dont le nombre et le choix pourraient paraître incongrus au spectateur s'il n'était sans cesse en train d'essayer de comprendre une image dont la lecture est rendue difficile par des cadrages serrés et des ellipses. On note ainsi le retour insistant d'un plan sur un amas de caisses et de cordages, plan qui clôt cette séquence par un raccord en fondu enchaîné sur Verbal faisant sa déposition.



Images 1 à 3 : « Fondu enchaîné sur Verbal Kint » (*Usual Suspects*). Droits réservés.

La compréhension de ce plan se fait en trois temps et cette image condense la construction en trompe-l'œil de *Usual Suspects* :

1. Lors de la première vision, ce plan n'est pas perçu comme un élément important. Bien qu'étrange en raison de sa durée et de sa pauvreté informative, il est assimilé aux autres plans descriptifs du bateau et du port. Cependant, un premier effet « subliminal » lui est attaché : le fondu enchaîné qui le raccorde à Verbal en train de parler à la police, ce qui prépare la deuxième lecture :
2. Au terme du récit de Verbal, le spectateur croit comprendre que ce plan était en fait *un contrechamp* : c'était le point de vue de Verbal sur le bateau. À la fin du film, la séquence d'ouverture est reprise et « explicitée » par le récit de Verbal à Kujan : certains plans sont alors répétés à l'identique mais complétés par le contrechamp qui intègre Verbal et le montre caché derrière les cordages. L'image finale, qui

paraissait « muette », prend alors une autre dimension : elle devient un point de vue. C'est là sa première relecture : un regard était caché dans l'image. On est alors au terme du récit de Verbal et l'inspecteur conclut que Keaton a mis en scène sa propre mort pour cacher à Verbal qu'il est Keyser Söze. Suite à cela, Verbal est libéré par la police.

3. Mais, à la fin du film, cette construction en champ-contrechamp s'avère elle-même illusoire : elle n'a jamais existé, puisque Verbal *est* Söze. Par conséquent cette image n'était pas un point de vue mais *l'invention d'un point de vue*. Le secret de *Usual Suspects*, c'est qu'il n'y avait rien derrière ces cordages que l'on montrait pourtant avec insistance. C'est l'inversion du procédé de la *Lettre volée* d'Edgar Allan Poe : non plus montrer pour mieux cacher, mais faire montre de cacher pour cacher qu'il n'y a rien à montrer.

Il y a donc deux révélations à la fin de *Usual Suspects*. La première est la découverte d'une manipulation, celle de Verbal manipulé par Keaton pour l'innocenter : Verbal ne l'aurait pas vu mourir ; caché et gêné pour voir derrière les cordages empilés, il aurait seulement vu un homme tirer. On retrouve dans cette version un procédé semblable à celui de *Vertigo*, le couple Keaton-Söze faisant écho au couple Judy-Madeleine : une manipulation se glisse dans le hors-champ, fabriquant un témoin pour innocenter le vrai coupable.

Puis cette solution est à son tour dénoncée. L'hypothèse de la manipulation est un leurre : ce n'est pas le point de vue qui était partiel et à ce titre porteur d'erreur, mais c'est le point de vue lui-même qui est faux et inventé. Le manipulateur s'était fait passer pour le manipulé. Pour continuer l'analogie avec *Vertigo*, c'est comme si Scottie, après avoir tué Judy, inventait et racontait l'histoire de Madeleine et de sa manipulation pour se disculper.

Le *flash-back* mensonger : le modèle du *Grand Alibi*

Cependant *Usual Suspects* n'accomplit rien qui, formellement, n'ait déjà été fait : il repose sur un grand *flash-back* mensonger dont le modèle fut donné par *Le Grand Alibi* d'Hitchcock (*Stage Fright*, 1950). La structure est parfaitement identique : comme dans *Usual Suspects*, le *flash-back* doit nous faire croire que le narrateur est manipulé jusqu'à ce que nous comprenions que son récit était mensonger et qu'il est le vrai coupable.

Dans le film d'Hitchcock, l'artifice est signifié dès la séquence d'ouverture par un rideau de théâtre qui se lève sur Londres. Jonathan Cooper (Richard Todd) et Eve Gill (Jane Wyman) sont à bord d'une voiture : commence alors le récit de Johnny/Todd, narration qui se transforme rapidement en *flash-back*.

Celui-ci est classiquement introduit par un fondu enchaîné et un fondu sonore, et relate trois épisodes :

- l'arrivée de Charlotte Inwood (Marlene Dietrich) chez Jonathan, la robe tachée de sang : elle fait le récit du meurtre de son mari.
- Jonathan se rend chez Charlotte pour lui chercher une robe immaculée, découvre le corps de son mari, et simule une infraction, jusqu'au moment où il est surpris par Nellie (Kay Walsh), l'habilleuse de Charlotte.
- retour chez Jonathan : Charlotte apparaît plus manipulatrice que jamais (elle avoue savoir que Nellie devait passer chez elle) et Jonathan fait montre d'un dévouement idiot. Charlotte part en laissant à Johnny le soin de se débarrasser de la robe tachée. En surimpression, celui-ci imagine le témoignage de Nellie et l'enquête qui s'ensuit. La police vient chez lui. Il s'enfuit et va trouver Eve au Conservatoire.

Hitchcock, officiellement du moins, se repentira de son procédé : « Vous savez, j'ai fait dans cette histoire une chose que je n'aurais jamais dû me permettre... un *flash-back* qui était un mensonge ». Truffaut acquiescera : « On vous l'a beaucoup reproché, les critiques français également »³. La question n'est pas ici de savoir si le *flash-back* mensonger du *Grand Alibi* fut un défaut ou un coup de génie, ou encore si Hitchcock était sincère lorsqu'il disait le considérer comme une de ses plus grandes erreurs de cinéaste, ou s'il ne faisait que déguiser ainsi la nécessité de ne pas galvauder ce procédé pour qu'il restât efficace. Il s'agit plus fondamentalement de comprendre pourquoi, en 1950, ce procédé pouvait effectivement être considéré comme un « abus » et créer une polémique, tandis qu'aujourd'hui sa réussite ne fait aucun doute⁴.

Le *flash-back* mensonger repose sur le fait que la parole est adressée, c'est-à-dire qu'elle a un destinataire intradiégétique qu'il s'agit de tromper. Ce point, bien sûr, constitue la ligne de défense d'Hitchcock :

Dans les films, nous acceptons très bien qu'un homme fasse un récit mensonger. Par ailleurs, nous acceptons très bien aussi, lorsqu'un personnage raconte une histoire passée, que celle-ci soit illustrée en *flash-back*, comme si elle se déroulait au présent. Dans ce cas, pourquoi ne pourrions-nous pas également raconter un mensonge à l'intérieur d'un *flash-back* ?⁵

³ Hitchcock / Truffaut, édition définitive, Paris, Gallimard, 1993, p. 158.

⁴ Cf. sur ce point les critiques à la sortie de *Usual Suspects* : « En 1993, le festival de Cannes révéla Quentin Tarantino avec son premier long métrage, *Reservoir Dogs*. On y avait apprécié sa structure de récit atypique, le paroxysme de certaines situations, une nouvelle manière de traiter la violence. En 1995, c'est le tour de Bryan Singer qui, avec *Usual Suspects*, parvient au même résultat qualitatif, par des voies cependant singulières qui ont surpris et fait l'admiration de plus d'un festivalier », M. Cieutat, « *Usual Suspects*, Mental Fiction », dans *Positif*, n° 415, sept. 1995, p. 36-37.

⁵ A. Hitchcock, dans Hitchcock / Truffaut, op. cit., p. 158.

Hitchcock pose ici en des termes cinématographiques ce qui sera mieux connu par la suite dans la critique littéraire sous le nom de « narrateur sujet à caution »⁶. Mais il est nécessaire de comprendre en quoi *Le Grand Alibi* dessine une *forme proprement cinématographique de mensonge narratif*.

Il faut pour cela faire un détour théorique. Si l'on reprend la nomenclature d'André Gaudreault, le « *narrateur fondamental* » désigne ce qu'Albert Laffay entendait par le « grand imagier » : il se distingue aussi bien de *l'auteur* (dont il est comme l'image intratextuelle) que du ou des *narrateurs délégués*, explicites et attestés. Cette distinction, bien que peu intuitive, ne pose guère de problème en littérature : l'auteur est par nature « hors texte » et il suffit, lorsqu'il y a des narrateurs explicites, de refuser de les confondre avec le narrateur fondamental, ou encore, lorsque le narrateur fondamental demeure implicite, de postuler cependant son existence en résistant à la tentation de lui donner le même nom que l'auteur⁷. Mais la difficulté de l'application de ces catégories au cinéma vient de ce qu'un film, contrairement à un texte, n'est pas « monomodal ». Il se construit sur deux modes de communication : dire et montrer, la narration et la monstration. D'où la décomposition par Gaudreault du « méga-narrateur » en *monstrateur filmique*⁸ (responsable du tournage) et en *narrateur filmique* (responsable du montage par où s'introduit d'après lui l'acte proprement narratif⁹). Le narrateur fondamental est le seul à ne pas être actorialisé, le seul racontant à ne pas être raconté.

Mais l'arrivée du parlant a eu pour effet la possibilité de « ré-installer » la voix d'un commentateur, véritable résurgence du bonimenteur du cinéma muet. Or ce procédé de *voice over* introduit une ambiguïté majeure :

Car, pour une fois, le récit filmique, pourtant si proche en apparence du récit scénique, allait pouvoir imiter [...] le récit scriptural, ou plutôt un genre de récit scriptural : celui qui *fait mine* d'être distillé, mot par mot, phrase par phrase, par un narrateur explicite et actorialisé, et donc délégué et second,

⁶ Traduction laborieuse de l'« *unreliable narrator* » défini par Wayne C. Booth en 1961 dans son ouvrage *The Rhetoric of Fiction*, cette expression désigne le procédé littéraire qui consiste à faire mener le récit par un narrateur auquel on ne peut pas faire confiance, soit qu'il mente et cache délibérément des éléments essentiels, soit qu'il ignore lui-même des faits ou que leur portée lui échappe. On pensera par exemple au *Meurtre de Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*) d'Agatha Christie, au *Tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*) d'Henry James ou à *Feu pâle* (*Pale Fire*) de Vladimir Nabokov.

⁷ Exemple de *L'Odyssée* : Homère est le nom de l'auteur seulement.

⁸ Et même plus précisément, celui-ci se décompose en monstrateur profilmique (ce qui relève de la mise en scène) et en monstrateur filmographique (ce qui relève de la mise en cadre).

⁹ Car, d'après A. Gaudreault, c'est le montage qui permet, au niveau de la temporalité, d'accéder à des dimensions inconnues du discours de la monstration. Cf. *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 101-106.

mais dont la force est justement de faire croire au narratologue du scriptural que c'est lui le *narrateur fondamental*¹⁰.

L'ambiguïté vient de ce que la *voice over* crée une confusion entre le narrateur délégué et le narrateur fondamental en ré-incarnant (faussement) la narration qui appartient au montage. C'est dans ce contexte que se pose le cas particulier et « narratologiquement » ambigu du *flash-back* mensonger. Le récit par un personnage crée l'impression d'une transmission, d'une délégation du pouvoir narratif, ce qui en un sens est vrai à condition de comprendre que ce narrateur délégué ne peut hériter que de la narration et non de la monstration qui ne peut jamais être le fait d'un personnage. Dès lors, un *flash-back* mensonger devrait choquer en ce qu'il est la violation d'un contrat narratif fondé sur la nature du *medium* cinématographique, puisque le narrateur délégué est responsable des seules paroles qu'il prononce et que la mise en image, la monstration, ne peut être de son fait. La monstration est comme le droit narratif inaliénable du méga-narrateur. Quand le narrateur délégué prend la parole, le méga-narrateur n'est donc pas pour autant censé se taire : que celui-ci fasse mine de l'abandonner au profit du narrateur délégué est alors semblable à une escroquerie et il nous faut conclure que, si le méga-narrateur relaie par la monstration la narration du narrateur délégué, il se fait *ipso facto* « complice » du jeu de ce dernier.

Dernier pas narratologique : un narrateur fondamental qui rentre dans le jeu d'un narrateur délégué correspond à ce que Gérard Genette appelle une *métalepse*, au sens où il y a intervention d'un narrateur à un niveau diégétique qui n'est pas le sien¹¹. Plus précisément, le narrateur fondamental intervient au niveau d'un récit second, récit d'un narrateur délégué, l'illusion reposant paradoxalement sur le fait que cette intervention consiste justement à s'effacer. Mais alors que Genette définit les « métalepses narratives »¹², il s'agit ici de métalepses purement filmiques, reposant sur la spécificité du médium cinématographique, et qui à ce titre pourraient être désignées comme des « *métalepses monstratives* ». Au cinéma, c'est l'image qui dit au spectateur si la *voice over* ment, et non l'inverse : dans le cas d'une divergence entre les deux, c'est la monstration qui toujours l'emporte, parce qu'elle relève implicitement du méga-narrateur. C'est la formulation narratologique de cette préséance du *voir* qui est au cœur de la problématique des trompe-l'œil cinématographiques.

Il est maintenant possible de revenir à la question centrale : pourquoi ce qui pouvait être vu comme une faute du temps de Hitchcock est-il désormais

¹⁰ A. Gaudreault, *op. cit.*, p. 153.

¹¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 243-246.

¹² *Id.*, p. 244.

considéré comme un coup de génie ? Cet effet de réception s'ancre dans une problématique de l'identification.

De quoi Keyser Söze est-il le nom ? La parabole de *Usual Suspects*

Il est remarquable qu'aucun des trompe-l'œil cinématographiques contemporains ne repose sur un procédé entièrement nouveau : au contraire, tous ont des modèles dans un cinéma antérieur, souvent même « classique ». Dès lors, leur apparente nouveauté – ou leur succès – doit être mise sur le compte d'un rapport différent au spectateur. Car, si le procédé formel n'a pas changé, c'est dans le contexte de lecture et un effet de réception qu'il convient de chercher les raisons de l'engouement que ces films suscitent. L'écart entre *Le Grand Alibi* et *Usual Suspects* est ainsi précieux en ce que ce dernier est comme la parabole de ce qui semble advenir dans le cinéma américain contemporain. La morale de *Usual Suspects* n'est pas étrangère à son procédé : le triomphe du narrateur-menteur est aussi la défaite du spectateur, ou plutôt l'abandon d'une de ses « places ».

Chez Hitchcock, le *flash-back* était déjà relativement long : il durait près d'un quart d'heure. Mais, dans *Usual Suspects*, ce procédé occupe la quasi totalité du film. Cette différence factuelle importe au sens parce qu'elle permet dans *Le Grand Alibi* un changement du point d'identification : bien vite, le récit laisse Jonathan de côté pour se concentrer sur Eve, réellement innocente. Francesco Casetti montre bien comment le parcours d'Eve dans *Le Grand Alibi* renverse la hiérarchie entre les rôles énonciatifs : « tandis qu'au début du film la fonction de guide revient au narrateur [...], à la fin, c'est le narrataire qui s'impose »¹³. Eve, d'abord auditrice passive du récit de Johnny, devient le moteur de l'enquête et finit par découvrir la vérité. C'est pourquoi Casetti souligne qu'il est possible de lire *Le Grand Alibi* comme la tentative de corriger le *flash-back* d'ouverture *non pas tant dans son contenu que dans sa structure profonde* : ce n'est pas seulement la vérité des faits (la véridicité) qui est rétablie, c'est aussi la parole (la légitimité) qui est redistribuée. Le travail du spectateur est ainsi mis en correspondance avec un travail d'enquêteur : le film de Hitchcock est d'abord l'histoire d'une découverte de la vérité, d'une lutte contre l'illusion. « C'est en somme celui qui tient lieu de spectateur qui, ici, est le plus fort »¹⁴. Dans *Le Grand Alibi*, Eve, en tant que narrataire, est le modèle, le représentant du spectateur dans le film, comme l'est l'agent Kujan dans *Usual Suspects*. Mais, si dans le film de Hitchcock l'identification bascule bien de Johnny vers Eve, dans *Usual Suspects*, l'identification du spectateur ne se fait pas avec le *narrataire*

¹³ F. Casetti, *D'un regard l'autre*, op. cit., p. 170. C'est nous qui soulignons.

¹⁴ F. Casetti, op. cit., p. 171.

du récit intradiégétique (l'agent Kujan, arrogant et grossier) mais demeure sur le *narrateur* (Verbal Kint, handicapé et traqué). Plus encore, ce modèle est caduc dans *Usual Suspects* parce que l'on assiste moins à la dissimulation qu'à la disparition de la vérité.



Image 4 : « Le tableau comme matière du récit » (*Usual Suspect*). Droits réservés.

C'est en effet le sens de la révélation finale : le nom de Kobayashi y est donné comme une clef parce qu'il signifie que le personnage de Kobayashi n'a pas existé et donc que la série des péripéties a été forgée de toutes pièces. Mais, si Verbal trouve le nom dans le bureau de l'officier de police, cela implique qu'il invente l'histoire à ce moment-là, et non que cette partie du récit serait véridique et aurait effectivement servi à manipuler ses complices¹⁵. L'élément qui permet de comprendre que Verbal ment est donc aussi un mensonge. Le paradoxe de ce dénouement est d'exiger que le spectateur, sans y penser, tienne ensemble deux affirmations inconciliables : « Kobayashi a permis à Verbal de manipuler les autres » et « Kobayashi n'a jamais existé ». La découverte qu'il y a eu manipulation contredit la compréhension de la manipulation. Kobayashi fonctionne donc comme la métonymie de tous les éléments du récit : il n'est qu'un mot, un souffle de voix, et, comme *Rosebud*¹⁶, il efface tout le récit qui vient d'être fait en niant sa validité.

¹⁵ De même *Redfoot* est le nom d'une criminelle affichée sur le tableau dans le bureau.

¹⁶ Le parallèle avec *Citizen Kane* paraît indiscutable, tant le plan sur la tasse qui se brise est similaire à celui sur la boule de verre qui tombe au début du film d'Orson Welles : on y trouve notamment la même dilatation du temps de chute par un montage en faux-raccord.



Image 5 : « Le dessous des tasses » (*Usual Suspects*). Droits réservés.

Là où *Le Grand Alibi* ne remettait pas en cause l'identification mais au contraire rétablissait l'identité entre narrataire, point de vue et vérité, *Usual Suspects* vient déloger le spectateur de sa place en lui signifiant qu'on lui mentait : l'identification se faisait avec un personnage *qui s'avère ne pas exister*. Car c'est là le point capital : Verbal mentait moins sur ce qu'il faisait que sur ce qu'il était. « Verbal Kint » est un mensonge et « Keyser Söze » n'est qu'un nom : le jeu du film consistait précisément à faire s'identifier le spectateur à un personnage inexistant. La fiction s'efface elle-même : elle nie en son dénouement tout ce qu'elle avait pu établir. Keyser Söze est donc fondamentalement une hypothèse fictionnelle, la condition de possibilité d'un récit qui se révèle en définitive mensonger. Si donc, contrairement au *Grand Alibi*, l'identification demeure dans *Usual Suspects* sur le manipulateur, c'est que le but a changé : il ne s'agit plus tant de créer un effet de suspense et une énigme policière que de duper. L'identification du spectateur se fait moins avec un point de vue éthique qu'avec un point de vue sensible : la fiction est « sans morale » parce qu'elle se révèle n'être le récit d'aucune histoire. La disparition du narratif se fait ici sous la forme de son annulation : elle est une opération dont le résultat équivaut à zéro.