Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1994)

Heft: 3-4

Artikel: Les leçons de l'idéogramme

Autor: Christin, Anne Marie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870555

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES LEÇONS DE L'IDÉOGRAMME

Au modèle verbal qui, jusqu'au milieu du XIXe siècle, a régenté les analyses comparées du texte et de l'image en Occident, on propose ici de substituer celui de l'écriture idéographique. L'idéogramme, qui interprète la parole avec les moyens de l'image, est parvenu en effet à dégager de l'hétérogénéité initiale des deux media un signe tout à fait particulier, dont le système est fondé sur les modalités fluctuantes de la lecture. De façon plus ou moins volontaire ou avouée, la poésie et la peinture contemporaines en sont directement issues.

La difficulté essentielle des études en «texte et image» tient au caractère hétérogène de l'objet auquel elles s'appliquent. Car il ne faut pas s'y tromper : que des textes et des images puissent s'associer sur un même support et constituer, à partir d'éléments hybrides, une unité cohérente, comme c'est le cas du livre illustré ou de l'affiche, ne signifie nullement que les virtualités créatrices liées à l'association des arts du verbe et du visible trouvent leur aboutissement dans le seul fait, matériel, de cette cohérence, et encore moins qu'elles s'y épuisent. Il existe bien d'autres modes de relations entre les deux arts, dont certains ne sont pas formalisés ni même, parfois, formalisables. Lorsque Delacroix, par exemple, note dans son *Journal* qu'il désire relire Dante ou Byron, ce n'est pas qu'il soit à la recherche de sujets qu'il pourrait traiter dans ses tableaux : il souhaite retrouver par ses lectures l'élan qui lui permettra de se lancer dans une œuvre nouvelle. Comment analyser une démarche à ce point paradoxale, où le texte alimente l'image par le besoin qu'il suscite chez son lecteur de le *quitter*, afin qu'il puisse se livrer à un art tout différent ? Il est loin d'être certain, d'autre part,

que les «œuvres mixtes» elles-mêmes visent l'homogénéité. Au contraire, c'est l'hétérogénéité de leurs composantes qu'elles cherchent, le plus fréquemment, à exploiter. L'image publicitaire moderne, comme le faisait déjà l'emblème, fonde son efficacité sur une sorte de *différence compatible* intuitivement ressentie entre visible et lisible, qu'elle rend seulement plus active en en concentrant les effets sur une même plage de papier — voire sur le même écran.

Les interprétations par lesquelles on a tenté de rendre compte en Occident d'un tel phénomène sont diverses et contradictoires. Elles peuvent se résumer cependant en deux grands courants : celui où le «ut pictura poesis» emprunté à un vers d'Horace a pris valeur d'impératif théorique, et qui s'est imposé du XVIe au XVIIIe siècle, et celui, apparu à la fin du XIXe siècle, que j'appellerai, reprenant une formule de Mallarmé (qui en est, à mon sens, le fondateur), le courant de l'«Œuvre pure». Cette diversité prouve assez bien que notre civilisation, si elle a su deviner l'importance des relations du texte et de l'image, ne s'est guère montrée capable, sinon de façon fort tardive, de les justifier et de les comprendre.

La thèse que je voudrais défendre ici part de ce constat. Elle s'appuie également sur deux postulats. Le premier est que, jusqu'à Mallarmé, précisément, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où la culture occidentale s'est ouverte aux civilisations d'Extrême-Orient, pour lesquelles les liens du texte et de l'image n'ont pas le caractère exceptionnel que nous leur avons conféré et aussi (mais cela va de pair) où la parole n'est pas chargée des pouvoirs idéologiques dont nous l'avons investie, une théorie du *texte-et-image* envisagé dans sa complexité effective était absolument impossible. Le seul horizon théorique qui fût alors concevable étant celui de la langue, laquelle se doit d'être homogène puisqu'elle traduit et maintient la structure d'un groupe donné, on ne pouvait y inclure un système d'expression mettant en jeu des éléments disparates. Le fait que cette langue se trouvait d'autre part transcrite en écriture alphabétique, c'est-à-dire reflétée linéairement dans ses seuls composants sonores (tel en était en tout cas le principe) confirmait très fortement, à la surface même du texte, la validité conceptuelle d'un tel point de vue. Mon deuxième postulat est que c'est en réalité dans l'image qu'il faut chercher les fondements théoriques nécessaires à l'analyse d'un mode d'expression hétérogène comme celui-ci. Parce que l'image est elle-même hétérogène, étant la combinaison aléatoire d'espaces et de figures, mais aussi parce qu'elle a prouvé sa capacité à intégrer la langue et à l'adapter à ses lois propres, à travers l'invention d'un signe visuel tout à fait nouveau et spécifique, dont le modèle ne saurait être verbal, l'idéogramme.

Il importe beaucoup, pour bien situer les enjeux du «texte-et-image», de remonter autant que faire se peut aux origines des deux modes de communication qui s'y trouvent associés. Le terme de «texte» que nous utilisons en français (l'anglais lui préfère «word», plus général) a tendance à faire supposer que cette association ne prend son sens que dans les cultures écrites. Et le fait est qu'elle s'y est affirmée par des objets inédits — manuscrits calligraphiés ou ornés de figures, livres illustrés, affiches... Mais on ne peut rendre compte de la nécessité de tels objets (à supposer aussi, ce qu'il faut également prouver, qu'il s'agisse d'une nécessité) non plus que de ce qu'ils inaugurent dans l'univers de l'écrit, sans établir au préalable les fonctions respectives que les sociétés orales attribuent aux deux domaines, initialement distincts l'un de l'autre, du verbe et du visible.

Il n'existe pas de civilisation dite «orale» sans image, ou du moins (car on sait bien que tous les peuples ne sont pas également artistes), sans qu'une communication visuelle y soit pensée parallèlement à celle de la parole. Au verbe sont réservés les récits qui doivent instruire le groupe sur sa genèse mythique, lui transmettre le nom des choses dont il a appris, d'une génération à l'autre, à faire usage, ceux de sa famille et de ses chefs, de ses dieux, de ses héros, de ses ennemis. La parole est le trésor du groupe, qui organise des réunions rituelles afin de le maintenir vivant en l'explorant et en l'animant sans cesse. L'image, elle, qu'il s'agisse de celle des rêves ou de celle que matérialisent l'ornementation des corps, les figures peintes ou tissées, ou encore les statues érigées en certains points-clés du territoire social, est visible au nom de l'invisible, c'est-à-dire de ce qui demeure inaccessible à la parole du groupe, de l'étranger avec lequel celui-ci est censé devoir, de gré ou de force, correspondre. Etrangers sont les membres du clan voisin, que l'on impressionnera par des parures avant d'échanger avec eux des dons, ou de les combattre. Etrangers plus encore sont les dieux, toujours attentifs et présents, mais que l'on ne peut rencontrer et qui ne parlent pas la langue des hommes. L'image ne possède pas d'origine au sens où tout ce qui est humain en connaît une, elle est le témoignage permanent — ou indéfiniment renouvelable — d'un au-delà qui ignore naissance et mort, qui ne dit jamais rien de soi mais s'impose aux hommes qu'il gouverne par certaines marques chiffrées. Geneviève Calame-Griaule a rapporté dans *Ethnologie et langage* le mythe à travers lequel les Dogon ont exprimé la complémentarité fonctionnelle du verbe et du visible dans une société sans écritures :

> Dieu en créant a pensé; avant de nommer les choses, il les a dessinées dans son intention créatrice [...]. La création telle qu'elle s'offre à l'homme, porte la marque de cette intention divine, qu'il s'efforce

> de déchiffrer et dont il reproduit à son tour les symboles. Mais cette opération suppose une prise de conscience par la créature humaine, pour qui le monde a été créé et sans laquelle (aux yeux des soudanais) il n'aurait pas de signification. C'est en nommant les choses que l'homme a affirmé son emprise sur elles. S'il n'y avait pas eu une conscience humaine pour la recevoir et la reproduire, la parole divine serait restée sans réponse, donc sans vie. [...] «Les représentations étaient comme des graines sèches, elles ont reçu leurs noms et sont devenues vivantes»[1].

L'image est l'affaire des dieux, le langage celle des hommes, ainsi s'équilibre le monde et se hiérarchise la création. Mais c'est aussi la raison pour laquelle, lorsqu'il se fait lui-même auteur d'images, l'homme ne saurait revendiquer d'en être le créateur. L'aspect positif, actif, de sa mission, ne peut être que de mimer — ou tout au moins d'essayer d'approcher par quelque démarche analogique — une initiative divine qui lui échappe par principe, cette origine toujours absente qui s'actualise dans le visible pour y annoncer le futur. Les premières figures peintes dans les grottes préhistoriques ne sont pas la représentation du monde quotidiennement accessible à l'homme ou par le biais de la mémoire familiale : à cela suffit sa parole. Elles cherchent à restituer une réalité insaisissable, de l'ordre de l'aura, la puissance surnaturelle à l'œuvre dans la création avant que celle-ci ne soit nommée. Tel est bien le paradoxes en inventant le symbole graphique, invention dont André Leroi-Gourhan a souligné qu'elle constituait l'expression la plus haute de l'intelligence humaine, puisque l'on n'en trouve pas de prémisses, à la différence de l'outil ou du langage, dans les sociétés animales, l'homme s'est *affirmé comme dépendant*. L'imagier est un intermédiaire, un médium. Il est *voyant* avant d'être — et pour être — un producteur. Leroi-Gourhan a confirmé cette spécificité, observant que «la vision tient la place prédominante dans les couples face-lecture et main-graphie[2]». Mais il n'a pas poursuivi son raisonnement jusqu'au terme que celui-ci exigeait. Si en effet l'expression de «mythographie» qu'il a inventée pour définir les peintures préhistoriques a permis de dégager ces peintures du modèle descriptif auquel on avait voulu les réduire, il les a soumises dans le même temps à un autre type de modèle et qui, comme le précédent, ressortit au domaine de l'oralité, celui de

---

1. Geneviève CALAME-GRIAULE, *La Parole chez les Dogon : ethnologie et langage*, Paris : Gallimard, 1965, p. 515-516.
2. André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole : technique et langage*, Paris : Albin Michel, 1964, p. 262.

la narration. Faiblesse malencontreuse d'une analyse qui aurait dû aboutir à des conclusions toutes différentes, c'est-à-dire purement *visuelles*. C'est en se fondant sur la répartition rythmique des figures sur les parois des grottes magdaléniennes que le paléontologue avait prouvé que ces figures n'étaient pas des représentations réalistes. L'interprétation qu'il donne de cette répartition lui est contradictoire : «Derrière l'assemblage symbolique des figures a forcément existé un contexte oral avec lequel l'assemblage symbolique était coordonné et dont il reproduit spatialement les valeurs[3]», dit-il. Mais pourquoi une «reproduction» surgirait-elle là où l'on vient de découvrir qu'il ne s'agissait pas de reproduire mais de *penser visuellement*? Et pourquoi se serait-on inspiré des mécanismes du discours alors que l'image est investie, dans toutes les sociétés humaines, de fonctions nettement distinctes de celles de la parole ? Le fait, souvent noté par les spécialistes, que le peintre de la préhistoire adaptait le thème de ses figures aux accidents de la paroi qui lui était proposée, en se laissant même parfois guider par les formes que ces accidents lui suggéraient, me semble la preuve incontestable que l'espace sur lequel il travaillait était appréhendé par lui avec la même attention spécifique — c'est-à-dire non-verbale — que celle dont témoignent ses figures. Si l'homme a crédité ses dieux (ou toute entité perçue par lui comme surnaturelle, qu'elle fût ou non individualisable) des figures qu'il ne faisait, bien entendu, qu'inventer lui-même, c'est parce qu'il s'était donné auparavant un support où les accueillir, un espace connu de telle sorte qu'il pouvait lui assurer (comme le faisait l'écran de ses rêves) une communication avec l'au-delà. L'apparition de la *pensée de l'écran* me semble un témoignage encore plus essentiel et prodigieux de l'intelligence humaine que celle du symbolisme graphique : c'est elle qui a rendu ce symbolisme possible. Avant qu'ait été prise par l'homme la décision d'isoler mentalement de l'espace une *surface continue*, où il était libre d'agir sans avoir d'autre contrainte que l'exploration même de cette continuité, le monde n'était pour lui qu'une réalité morcelée, foncièrement incontrôlable. Evénement déterminant s'il en est dans l'histoire de l'humanité que cette décision : elle a conduit, après celle de l'image, à l'invention de l'agriculture, à l'élaboration de l'habitat. Elle a mené, par le biais de la divination, à l'écriture puis à la géométrie. D'où cette idée a-t-elle pu venir à l'homme ? De l'observation du ciel étoilé, de celle des corps des animaux ou des autres hommes qui l'entouraient, de sa propre main, dont l'empreinte est si souvent visible sur les parois des grottes ? Il ne m'appartient pas

3. *Ibid.*, p. 273.

d'avancer des hypothèses sur ce sujet. Mais la maîtrise visuelle de l'espace est à coup sûr corrélative au désir qu'ont eu les hommes d'exprimer et de traduire l'*aura* — ou la valeur symbolique — des figures qu'ils souhaitaient s'approprier. Leurs contours ne pouvaient y suffire : ceux-ci ne proposaient guère que des unités allusives, dénuées d'imprégnation mémorielle. Mais leur répartition sur une surface, l'interrelation de leurs couleurs avec celles des autres figures et des intervalles qui les séparaient les unes des autres, les faisaient participer d'un *contexte*. Ce contexte ne pouvait avoir pour fonction de suggérer un récit, étant étranger par nature à toute implication verbale. Mais il guidait le regard ou plutôt la pensée du regard — vers cette vérité de l'au-delà en quoi résidait l'objectif originel et profond de la peinture. C'est pourquoi ces *tables des figures divines* que constituent les peintures pariétales sont aussi celles de l'imaginaire humain libéré. Abstrait du monde, bien qu'il y fût matériellement toujours inscrit et présent, cet espace était le domaine de l'homme par excellence, de l'homme qui se sublimait lui-même en lançant un défi aux forces créatrices de l'au-delà : «moi aussi je suis peintre». Qu'il y ait bien là, sinon déjà recherche concertée d'un sens, en tout cas l'intuition que, par la seule analyse visuelle d'une apparence, un message s'élaborait, obéissant à des lois structurelles particulières, puisqu'elles étaient indissociables de l'expérience active d'un regard, me semble confirmé par le fait que, sur ces premières parois peintes, autant la répartition des graphismes dans l'espace s'avère d'une cohérence remarquable, autant la nature des figures est diverse et hétérogène — abstraite, symbolique, réaliste... *L'effet de sens* est perçu comme relevant exclusivement du support ; les figures ne sont pas choisies au nom de leur valeur propre mais de celle que leur confère la surface où on les inscrit. On n'invente pas d'histoires à partir d'unités hétéroclites. En revanche, on peut faire des trouvailles imprévues en se demandant comment et pourquoi ces unités *tiennent ensemble*. N'est-ce pas d'une telle philosophie qu'est née la géomancie chinoise et, à sa suite, cette science, si étrangère à notre culture, qui a fait de l'apparence le révélateur des lois cosmiques ?[4]

Envisagée dans le cadre d'une histoire de l'humanité aux dimensions aussi vastes, l'apparition de la divination et celle de l'écriture semblent se confondre tant elles sont proches l'une de l'autre dans les civilisations, celles de la Mésopotamie et de la Chine, où elles se sont succédé. Du système des signes divins à celui qui permet de visualiser

---

4. Voir à ce sujet : François JULLIEN, *Procès ou Création, une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris : Seuil, 1989.

les signes de la parole humaine il n'y a en effet qu'un degré de complexité supplémentaire, une nouvelle appropriation opérée par l'homme à son profit de ce qu'il avait tout d'abord attribué aux dieux.

La divination par l'examen des entrailles d'animaux en Mésopotamie ou d'écailles de tortues en Chine a introduit dans la pensée de l'image deux éléments nouveaux : l'idée que certains supports étaient chargés d'une force symbolique d'une telle intensité que l'on pouvait trouver en eux des messages explicites de l'au-delà, et celle, qui découlait de la précédente, que ces messages étaient constitués de signes. Il s'agissait d'une procédure étrangère à celle du langage puisque l'homme n'en avait pas l'usage et qu'il était contraint d'avoir recours à des techniciens spécialisés pour en comprendre les messages, les devins. Mais l'intuition d'une telle sémiotique visuelle autorisait que l'on pût tenter de combiner au mode de communication réservé aux relations de l'homme avec les dieux celui qui le liait à ses semblables. Ainsi est né l'*idéogramme*. Le système dont ce nouveau signe était le pivot était fondé sur le même principe que la communication divinatoire, le locuteur absent étant considéré non pas comme faisant défaut au message mais comme ayant, à la manière des dieux, *placé ses marques* dans le texte visualisé — le texte écrit. L'innovation a seulement consisté à codifier les incertitudes inhérentes une interprétation de nature purement visuelle, à en restreindre le champ, de manière à prendre en compte l'autonomie du lecteur, qui était inévitable, mais aussi à le guider de la façon la plus étroite possible vers la compréhension d'un message qui, cette fois, devait être accessible sinon à tous (le souci de «publicité», comme l'ont montré Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne, n'apparaît qu'avec la culture grecque), en tout cas à une catégorie de «lettrés» plus large que celle des devins. Cette codification s'est manifestée au niveau du support lui-même, par le calibrage des figures signalant sans équivoque que celles-ci formaient désormais système ensemble — on le voit particulièrement bien dans l'écriture hiéroglyphique — ou par la forme de ce support, mais surtout par le fait que le signe écrit, dans les trois civilisations qui l'ont créé, se présente comme *un signe polyvalent*. Ce même signe peut connaître en effet trois valeurs différentes — mais seulement trois. Représentation d'un sens verbal dans son principe, il est virtuellement aussi celui de ses valeurs homophones — un *phonogramme*, ou encore son propre signifiant mais muet — un *déterminatif*, une *clé* en chinois, le contexte offert par le support permettant d'éclairer le lecteur sur la valeur choisie. Message toujours incertain, par conséquent, et qui ne prétend aucunement être le calque d'une parole (il se présente dans les documents les plus anciens sous forme de «télégrammes») mais qui compense par la richesse sémantique immé-

diatement disponible au regard l'absence des informations véhiculées oralement par l'intonation et les gestes du locuteur[5].

La civilisation occidentale, qui n'a jamais eu d'autre expérience que celle de l'alphabet, et par le simple hasard de son héritage latin (nous n'avons ni choisi un tel système ni cherché à l'adapter, comme l'ont fait par exemple les Japonais pour le système chinois) a envisagé seulement l'écriture sous l'angle de ses relations à la parole. C'était ignorer étrangement le bouleversement radical que celle-ci avait introduit, en fait, dans les structures traditionnelles de la communication humaine — ignorance qui permet de comprendre, d'ailleurs, pourquoi cette invention n'est pas universelle : une civilisation entière s'y engage à chaque fois. Selon une idée courante chez certains théoriciens, l'écriture ne viserait qu'à contraindre les sociétés qui ne la possèdent pas à se soumettre à l'impérialisme de la langue et de la culture de celles qui en sont pourvues : interprétation naïve, et tardive, liée à une intelligence du pouvoir mais non à celle de l'écrit en tant que tel. L'émergence de l'idéogramme impliquait bien autre chose, l'invention d'une *langue seconde*, d'une «langue écrite» — comme ce fut d'ailleurs le cas en Chine —, susceptible d'être actualisée dans plusieurs idiomes différents et d'unir les sociétés par un système verbal capable de transgresser leurs normes orales originelles sans toutefois leur porter atteinte, bref la mise à disposition des hommes d'un nouvel imaginaire social. Quant à l'image, l'écriture lui permettait de quitter le monde des dieux pour devenir chose pleinement humaine, mais de telle sorte que s'y trouvait reprise et prolongée cette mystérieuse *pensée de l'écran* qui avait fait de celui-ci à la fois un lieu de supputation stratégique et un passage entre le visible et l'invisible.

L'interdépendance étroite du texte et de l'image dans la peinture chinoise témoigne d'une manière d'autant plus frappante de cette substitution de l'homme aux dieux — ou, plus généralement, aux forces à l'œuvre dans l'univers — déterminée par l'apparition de l'écriture, que la surface où ils s'associent ne constitue pas seulement une abstraction d'art, un choix de culture, mais le symbole quintessencié de l'instance qui, pour les Chinois, qu'ils soient confucéens ou taoïstes, est le creuset de toute sagesse et de tout devenir : l'apparence. Si en effet, remplaçant le spectacle ample et stable des grottes archaïques, le support

---

5. Voir à ce sujet, que je ne peux développer longuement ici, mon livre à paraître chez Flammarion (coll. «Idées et recherches») en 1995: *L'Image écrite, ou la déraison graphique*. Voir également la section «Espaces de l'écrit» du *Grand Atlas des littératures*, Paris : Encylopedia Universalis, 1990, p. 124-85, et mon article «Ecriture», *Encyclopaedia universalis*, t. 8, Paris, 1993, p. 910-17.

de la peinture s'est fait, en Chine, surface intime de soie ou de papier, le jeu des mains qui en déroulent et en enroulent les images y ménageant à son gré des ouvertures indéfiniment variables, il n'a pas perdu de sa valeur : mais il l'a totalement réinventée. Il s'est imprégné de celle de l'écrit, dont il a emprunté d'ailleurs, outre son support, l'encre et le geste, devenu très tôt calligraphique, portant ainsi la pensée visuelle à un degré d'autonomie et d'efficacité créatrice tel que celle-ci ne l'avait jamais connu auparavant. On comprend que les lettrés chinois aient considéré la peinture comme leur art majeur, et qu'ils aient élu pour thème le paysage : nul autre mieux que celui-ci ne permettait d'exalter l'ordre philosophique du monde, et l'image en constituait le medium le plus approprié. Transposée par l'artiste sur une surface dont il était le maître absolu, l'apparence extérieure des choses s'offrait en effet d'emblée au regard muée en transcendance, proposant sans intermédiaire l'accès à cet invisible dont l'homme avait conçu lui-même les lois autant qu'il avait choisi de s'y conformer. C'est pourquoi le *vide*, dans cette peinture, joue un rôle fondamental. De même que, dans l'univers, il équilibre le *plein*, il attire le regard au centre des images, sorte de pause ou de carrefour entre la montagne et l'eau, le visible et l'invisible, dont l'énigme blanche entraîne l'esprit au-delà du monde sensible. C'est également dans ce blanc que se révèle la poésie la plus haute : commentant un poème, un philosophe du XVIIe siècle observe : «Le souffle qui anime l'encre atteint, en tous sens, à l'infini, et dans les blancs du texte, le sens est partout présent[6].»

Il y a loin de ce vide philosophique aux architectures sévèrement closes de la perspective albertienne, à cette surface du tableau où l'intervalle séparant les figures ne trouve de justification qu'à des fins purement narratives, celles de «l'histoire», sous le prétexte que la fonction des personnages est mieux compréhensible s'ils sont suffisamment isolés les uns des autres. La pensée visuelle occidentale ne s'est jamais vraiment détachée de son modèle euclidien, pour qui l'apparence n'est qu'un leurre, qui procède, comme la parole, par rayons traversant l'espace, rayons dont il importe avant tout qu'ils demeurent rectilignes, et qui se soucie des objets comme s'il s'agissait des mots consignés dans un dictionnaire. Modèle auquel la peinture s'est trouvée à tel point assujettie (contre l'intuition des peintres eux-mêmes, bien entendu) que lorsque, dans son *Laocoon,* Lessing a prétendu la délier des entraves du «ut pictura poesis» dont elle subissait la loi depuis deux siècles, il n'a su qu'éliminer en elle ses intervalles — ses vides —, puisqu'ils

6. Cité par François JULLIEN, *La Propension des choses : pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris : Seuil, 1992, p. 99.

étaient censés n'être utiles qu'au discours, donnant ainsi paradoxalement comme idéal à l'art né de la pensée de l'espace l'homogénéité opaque de la statuaire[7].

«Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret» : c'est un poète, Stéphane Mallarmé, qui devait parler le mieux de la peinture, en ce milieu du XIXe siècle où la spécificité enfin reconnue de l'art du paysage, le déchiffrement des hiéroglyphes, la découverte du Japon, et la liberté conquise par l'image dans l'imprimé sous ses formes aussi bien typographiques que graphiques, ouvraient à une communication que l'on doit déjà dire audiovisuelle des horizons jusqu'alors ignorés. La définition que Mallarmé donnait de la peinture concernait Berthe Morisot, mais elle s'appliquait mieux encore au maître de celle-ci, dont Mallarmé avait également écrit qu'il était «le premier qui ait tenté d'ouvrir à lui et à la peinture une voie nouvelle», Edouard Manet. Dans le débat qui oppose partisans de Manet et de Cézanne sur la question de savoir lequel d'entre eux a joué le rôle le plus décisif dans la mutation de l'art contemporain, Manet possède la particularité d'avoir révélé à Mallarmé la peinture, et de façon telle que celui-ci a conçu sur son modèle le renouvellement de la poésie. Contrairement à ce qu'ont pu avancer Michel Foucault et Roland Barthes, ce n'est pas en effet un «degré zéro de l'écriture» que Mallarmé a inauguré, mais une conception de l'art littéraire qui s'inspirait profondément et essentiellement de la peinture. «L'œuvre pure, dit-il en effet, implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase[8].» Ce n'étaient pas seulement les mots, et avec eux l'ensemble du matériau textuel qui, du *Coup de Dés* au *Voleur de Talan* de Reverdy, allaient réserver au blanc de la page une fonction verbale inédite dans la poésie occidentale que Mallarmé promouvait par cette phrase, mais la mutation la plus audacieuse à laquelle cette poésie pût se risquer, et qui consistait à substi-

---

7. J'ai eu l'occasion d'exposer ceci plus longuement dans mon article sur «Le texte et l'image» à paraître dans *European Review*, *Interdisciplinary Journal of the Academia Europaea*.

8. Stéphane MALLARMÉ, «Quelques médaillons et portraits en pieds: Berthe Morisot», *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, Paris : Gallimard («Poésie»), 1976, p. 166, et *Crise de vers*, *ibid.* p. 248-249.

tuer à son énonciation, à ce *je* auquel l'idéologie logocentriste avait identifié de tout temps son sujet, cette «contemplation active» — selon l'expression de Matisse — propre au regard du peintre, et qui déterminait de sa part une forme de création telle qu'elle devait donner aussi l'illusion au spectateur des tableaux que leur auteur s'en était retiré.

Si désormais poésie et peinture vont aller de pair, ce sera dans cette mouvance, qui implique en premier lieu, naturellement, le refus de toute narration. Eugène Fromentin s'y était risqué le premier, créant cette prose de description pure exaltant les valeurs du vide auxquelles sa vocation de peintre l'avait rendu attentif, et qui fait de son roman, *Dominique*, la conséquence sentimentale et étrangement résiduelle d'un paysage. Le principal souci des poètes et des peintres contemporains, et qui les unit d'une manière essentielle, est celui de relever le défi que leur impose le visible. Si le génie ne réside plus pour eux dans «le cœur» mais dans la technique ce n'est pas, contrairement à ce que supposaient Foucault et Barthes, qu'ils vénèrent cette technique en tant que telle, mais parce que celle-ci autorise la *conquête d'un sujet nouveau*, qui les révélera comme créateurs. Lorsque Francis Ponge écrit: «*La variété des choses est* [...] *ce qui me construit.* [...] leur variété [...] me permettrait d'exister dans le silence même», il dissocie en l'homme deux sujets, celui qui ressent et celui qui parle, le second n'intervenant que pour répondre à la chose unique, isolée, — un galet par exemple —, qui aura surpris et provoqué le premier. Car il y aura bien eu d'abord expérience humaine au sens fort et même bouleversant du terme: «c'est de l'homme inconnu jusqu'à présent de l'homme. Une qualité, une série de qualités, un compos de qualités inédit, informulé. [...] Il s'agit ici de l'homme de l'avenir.» Mais l'avenir sera pour Ponge la création — *sa* création —, qui fera «naître à la parole» cette chose.

> Si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos.
> Quelle création? *Le texte*[9].

Parlant d'un arbre qu'il désire peindre, Matisse s'exprime de la même manière:

> J'ai devant moi un objet qui exerce sur mon esprit une action, pas seulement comme arbre, mais aussi par rapport à toute sorte d'autres sentiments. [...] Je ne me débarrasserais pas de mon émotion en co-

---

9. Francis PONGE, «My creative method», *Méthodes*, Paris: Gallimard («Idées»), 1971, p. 12-13 et p. 26-28. En italique dans le texte.

> piant l'arbre avec exactitude, ou en dessinant les feuilles une à une dans le langage courant [...] Mais après m'être identifié à lui. Il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre[10].

Si le visible inspire le poète, le peintre conçoit son art comme une écriture. S'agit-il d'un simple renversement des privilèges, d'un échange de nostalgies ? Assurément non. Lorsque Matisse emploie le terme de signe, c'est à l'idéogramme — par pure intuition sans doute, à travers l'imprégnation obscure et, elle aussi, «informulée», d'une culture extrême-orientale dont il apprécie précisément que le vide y équilibre le signe et même le détermine — qu'il se réfère. Une sensibilité de peintre est nécessaire à l'intelligence de ce signe essentiellement scandaleux pour une culture formée à ne penser que sur le modèle de la langue. On le voit bien à la difficulté qu'a eue Peirce à l'analyser. Si celui-ci conçoit en effet — et le seul de tous les théoriciens du signe — le dynamisme de l'idéogramme, sa valeur initiale et libre d'«icône non logique[11]», il ignore ce qui constitue sa spécificité visuelle et, surtout, le fait que ce signe appartienne également à la catégorie ultime de sa sémiotique, celle du «légisigne», et cela pour une raison précise : le légisigne ne saurait être pour Peirce qu'un signe «à l'identité bien déterminée». Or ce qui fait l'originalité fondamentale de l'idéogramme est qu'il est un signe *flottant*, pour les raisons que j'ai exposées. Aux yeux de Matisse, au contraire, qu'un signe flotte est l'évidence même. Sur la feuille blanche, «l'attendrissante blancheur du papier», comme il dit, le signe, que définit avant tout selon lui «son importance par rapport à autrui», c'est-à-dire son effet plus que sa représentation, est indissociable non seulement du sentiment personnel de l'artiste mais du contexte actuel où il s'inscrit. Aussi le peintre retrouve-t-il spontanément en lui les trois valeurs qui fondent l'idéogramme primitif. Signe de langue — c'est-à-dire en l'occurrence d'un objet qui ne se trouve pas seulement désigné en tant que tel mais imprégné d'une charge mentale spécifique —, il l'est sous la forme de cette image-synthèse que la technique du papier découpé a portée dans l'œuvre de Matisse au comble de son efficacité et de sa pureté. L'arabesque, dont le peintre parle également comme d'un signe, qui «ne fait qu'une phrase de toutes les phrases», constitue, par sa double fonction à la fois abstraite et réaliste, l'équivalent d'un phonogramme. Mais sans doute est-ce la fonction de «clé» de l'idéogramme qui correspond le mieux aux intentions du peintre,

---

10. Henri MATISSE, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972, p. 171.
11. Charles S. PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, tr. G. Deledalle, Paris : Seuil, 1978, p. 150.

cette «indication au plus bref du caractère d'une chose» qui, dans les grandes compositions, permet à un artiste comme Delacroix, ou à lui-même, de faire l'économie du «portrait» d'une forme secondaire, celle d'une main par exemple, afin de préserver la dominante structurelle de l'ensemble. «Je ne peux jouer avec des signes qui ne changent jamais», avoue Matisse, pour expliquer sa réticence à aborder le jeu d'échecs : or tel est bien l'idéogramme, qui change sans cesse en restant cependant toujours identique. Le peintre dit aussi, à propos de ses papiers découpés, où cette intuition du signe lui paraît le mieux accomplie : «Je vais avec bonheur au-devant de ce qui s'annonce»: il semble qu'il ait eu raison[12].

Anne Marie CHRISTIN
Université de Paris 7

12. Henri MATISSE, *Ecrits...*, p. 248 et p. 251. L'électrographie permet actuellement d'utiliser l'image dans ses valeurs d'idéogramme. Voir à ce sujet le dernier chapitre de mon livre cité à la note 5, et «Pensée visuelle et narration, les revues-images de Philippe Clerc», à paraître dans *Post-modernisme, Cultural Studies, Translation*, San Diego State University Press, 1995.