



HAL
open science

Ecriture et image. Exemples et pistes de réflexion

Peter Stockinger

► **To cite this version:**

| Peter Stockinger. Ecriture et image. Exemples et pistes de réflexion. 2007. hal-03224168

HAL Id: hal-03224168

<https://hal.science/hal-03224168>

Preprint submitted on 11 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Écriture et image.

Exemples et pistes de réflexions

Peter Stockinger

Institut National des Langues et
Civilisations Orientales (Inalco)

Paris, Fondation Maison des Sciences de
l'Homme (FMSH), 2007

Sommaire

1/ INTRODUCTION	3
2/ L'IMAGE DANS L'ÉCRITURE, L'IMAGE COMME GRAPHIE : L'ENLUMINURE ET LA CALLIGRAPHIE	6
3/ L'IMAGE QUI TEND À REMPLACER L'ÉCRITURE : LE RÉBUS.....	9
5/ GRAPHISME ET ARTS GRAPHIQUES	11
4/ CALLIGRAMME, COLLAGE GRAPHIQUE, POÉSIE GRAPHIQUE, POÉSIE VISUELLE	13
5/ L'ÉCRITURE COMME SUPPORT DE L'IMAGE : DE LA LÉGENDE AU PHYLACTÈRE ET À LA BULLE DE LA BANDE DESSINÉE	19

1/ Introduction

Écriture et image : chacun des deux termes recouvre des notions complexes et variées sous-tendant la compréhension et les usages multiples du *signe visuel* qui constitue, avec le signe acoustique, l'un des deux principaux types de médias dont se sert l'homme pour exprimer, communiquer et échanger des idées, des informations, des connaissances et valeurs et des émotions.

La problématique de base à laquelle le signe visuel (et acoustique) est supposé répondre, est ubiquitaire, quotidienne, mais oh combien importante pour l'humanité et décisive dans son évolution culturelle.

Il s'agit de visualiser, de rendre visible une idée, un message, ... et de le communiquer à un destinataire de façon telle que celui-ci puisse « faire le chemin inverse » : à partir du support visuel (de la graphie, de l'image, ...) saisir l'idée, le message – par essence abstrait – et de le comprendre.

Il s'agit encore de quelque chose de plus important ici : en rendant communicable (et donc *public*) une idée, une sensation, quelque chose qui inquiète l'homme, quelque chose qu'il veut partager avec d'autres hommes, faire savoir en utilisant l'image, l'écriture et la voix, le son articulé – le signe visuel et acoustique devient un outil formidable et irremplaçable pour l'humanité dans sa quête infinie du savoir, de la pensée, de la réflexion.

Le signe visuel n'est en effet pas seulement un moyen de « transport » d'une idée, d'une pensée, d'une sensation, il ouvre en même temps à l'homme la voie aux nouvelles idées, aux nouveaux concepts.

Dans l'histoire de l'homme on voit apparaître, il y a quelques milliers d'années, la distinction entre deux grands types de signes visuels :

- d'une part les *signes graphiques* servant de support de transmission de messages
- et d'autre part les *signes figurés* de l'art servant très souvent à la représentation d'un monde ou de situations d'un monde.

Ces deux types du signe visuel se retrouvent d'une manière systématique dans toutes les cultures « à écriture », comme d'ailleurs l'usage systématique des deux types du signe acoustique :

- Les *sons* de la langue parlée
- Et les *tons* de la musique.

Au début de l'écriture, aux alentours de 5000 ans avant J.C., signe figuré et signe graphique sont encore plus ou moins intimement liés sous forme d'idéogrammes et de pictogrammes qui dessinaient le monde des êtres et des idées. Mais ensuite, le signe graphique et le signe figuré ont pris des chemins très différents. Le signe graphique s'est développé notamment vers les écritures syllabiques représentant des sons ou des systèmes alphabétiques représentant les traits d'un son. Le signe figuré, lui, s'est développé dans l'art et la technique de la représentation du monde conformément aux visions, aux valeurs, aux croyances qu'on en eût les cultures, les écoles, voire bien plus tard des individus à part appelés « artistes ».

Cette différenciation fonctionnelle de signe visuel est un véritable coup de génie de l'esprit humain car elle lui a permis de disposer progressivement d'outils, de techniques et de formes d'expression et de communication de plus en plus raffinés et adaptés à leur fonction spécifique. En même temps, elle a donné à l'homme la possibilité de tirer profit de la spécificité de l'un et de l'autre des deux grandes classes du signe visuel pour mieux s'en servir dans ses actes de création et de communication.

Dans ce petit exposé, je voudrais brièvement présenter et discuter quelques phénomènes assez saillants entre d'une part l'écriture et la typographie et d'autre part l'image et le dessin dans la construction d'un texte, d'une œuvre, bref : d'un message. Ces phénomènes peuvent être ramenés, d'une manière ou d'une autre, toujours à deux grands rapports entre image et graphie, image et texte :

Une **première question** concerne la matérialité du signe graphique et du signe figuré, de l'image ainsi que les possibles transformations de l'un dans l'autre et vice versa. Par exemple, de la transformation progressive ou radicale d'un caractère typographique afin pour qu'il puisse représenter un contenu plutôt réservé au signe figuré, à l'image ou au dessin. A l'inverse, un signe figuré, une image peut-il être utilisé pour représenter un contenu plutôt réservé à l'écriture, aux caractères typographiques. Le premier exemple – la représentation d'un contenu réservé à l'image par un caractère typographique nous renvoie directement à la calligraphie mais aussi à certains arts graphiques. Le deuxième exemple, celui qui concerne la représentation d'un contenu (essentiellement phonétique, syllabique, voire grammaticale) par le signe figuré, l'image ou le dessin, nous renvoie, entre autre, au genre du rébus. Mais, comme nous le verrons, l'histoire de la littérature et de l'art est pleine d'exemples montrant l'ingéniosité des créateurs, artistes, auteurs à transformer aussi bien l'écrit que l'image et à les utiliser d'une manière très non-conventionnelle, anti-conformiste pour en faire de véritables chefs d'œuvres artistiques. Citons ici seulement les calligrammes rendus populaires par le poète français Guillaume Apollinaire et les œuvres de la poésie concrète.

Une deuxième question concerne plus particulièrement la *fonction* (*sémantique, pragmatique, poétique, stylistique, ...*) que l'image et l'écriture – le texte – peuvent occuper dans la construction d'un *message*. Autrement dit :

Pour construire et communiquer un message (« de fiction », historique, didactique, scientifique, technique, ...), l'image et le texte sont utilisés à quelle fin, à quel but (il s'agit ici de comprendre, pour parler ainsi, la division de travail entre l'image et l'écriture textuelle dans la construction d'un message) ?

Cette deuxième question renvoie à toute une variété de phénomènes dont notamment la place et le rôle des miniatures dans les documents manuscrits, des dessins, peintures, et – plus tard – photos dans des documents imprimés. En effet, le rôle *de l'image dans le texte* peut se contenter d'une « simple » illustration (et encore !) mais aussi aboutir à la constitution d'un véritable discours visuel qui souvent accomplit la fonction d'un commentaire par rapport au discours textuel.

On le sait bien, toute l'industrie moderne de communication n'est guère pensable sans l'image dans le texte : les cartes et photos dans les guides touristiques, les dessins humoristiques et les données statistiques dans les journaux et revues, les dessins techniques et schématiques dans les manuels et les livres scolaires, les tableaux didactiques ou simplement divertissant dans les éditions populaires, scolaires ou enfantines de romans classiques ou autres chefs d'œuvres de la littérature du monde, etc.

Réciproquement, le texte, lui aussi, peut jouer des rôles divers dans la construction du message qui se base essentiellement sur l'image comme le montre la tradition des phylactères au Moyen Âge ou, plus proche de nous, les bulles dans les bandes dessinées.

Or, à chaque fois se pose la question de la place et de la fonction de l'image (le dessin, ...) et de l'écrit dans la construction du message – du message de nature utilitaire pour un touriste, du message didactique à destination d'un élève, du message de nature technique à destination d'un ingénieur, du message publicitaire à destination d'un client potentiel, etc.

Commençons donc à regarder rapidement le cas des enluminures et de la calligraphie ...

2/ L'image dans l'écriture, l'image comme graphie : l'enluminure et la calligraphie

L'écriture n'est pas seulement un moyen utilitaire d'expression et de véhicule d'idées ou de message. Elle est, elle peut être fortement marquée par une dimension symbolique, imaginaire qui s'exprime à travers, à l'aide de différentes « techniques » dont, notamment, par celle qui a recours à la présence de l'image, du signe figuré dans la graphie, dans le texte manuscrit ou imprimé.

Cette technique nous ramène à la première question présentée auparavant à savoir à la présence de l'image dans l'écriture et, réciproquement, de la présence de l'écriture dans l'image.

Quant à la présence de l'image, du signe figuré, dans l'écriture ou la graphie, c'est-à-dire dans le texte manuscrit ou imprimé, nous viennent à l'esprit, bien sûr, les *enluminures* du Moyen Âge (Européen) et la *calligraphie* (Européenne, chinoise, japonaise, arabo-musulmane, persane, etc.) – calligraphie qui a été parfois considérée comme une véritable *image écrite*.



base Enluminures
Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS
Ministère de la culture

(figure 1 : Exemple d'une enluminure de la 2^{ème} moitié du 13^{ème} siècle : Missel à l'usage de l'abbaye de Saint-Nicaise de Reims ; CNRS – IRHT¹)

¹ Cf. le site Enluminures de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes du CNRS et de la Direction du Livre et de la Lecture du Ministère de la Culture :

<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/index3.html>

L'enluminure est un dessin ou une peinture, illustrant un texte manuscrit, comme le montre la figure 1. Dans cet exemple, la lettre initiale « V » est enluminée, mis en exergue, sous forme d'une petite miniature montrant des moines en train d'accomplir le service eucharistique. L'âge d'or de *l'enluminure* en Europe a été celle d'avant la révolution de l'imprimerie en Europe.

En étant d'abord une réalisation ornementale géométrique, le terme « enluminure » a été réservé, originairement, à la décoration d'une lettre. Mais il couvrait progressivement l'ensemble illustré d'un texte manuscrit et, plus particulièrement, la *miniature* qui jouissait d'une grande popularité à la fin du Moyen Âge (par exemple, dans les livres d'heure). En effet, les représentations (lato sensu) des miniatures intégrées dans les textes manuscrits rendaient visibles, presque palpables, pour le lecteur, des situations exemplaires à teneur souvent *pédagogique* ou *didactique*.

Utilisation et intégration réfléchie du signe figuré, de l'image lato sensu, dans l'écriture constituaient ensemble une problématique si importante, si centrale pour la production « littéraire » du Moyen Âge qu'elle donna naissance à une première spécialisation du travail professionnel dans le métier de la rédaction – édition. En effet la rédaction (la copie) d'un texte manuscrit a régulièrement été confiée à deux professions différentes : au *scriptor* ou copiste (à celui qui s'occupe de l'écriture d'un manuscrit) et au *pictor*, à celui qui s'occupe de la décoration, de la calligraphie, voire de la partie miniature.

Ceci dit, même si l'enluminure en tant que production « livresque » a du céder sa place au livre imprimé et à sa formidable standardisation et industrialisation, suite à l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg dans le 15^{ème} siècle, l'art de l'enluminure au sens large est toujours vivant de nos jours.

Dans le cas où le terme de l'enluminure est réservé à la décoration (géométrique mais aussi iconique) des lettres, l'enluminure se rapproche et se confond avec la *calligraphie*. Dans l'histoire de la calligraphie on peut distinguer au moins deux visions différentes : la première – plutôt dominante dans l'Europe occidentale romaine et médiévale – voit dans la calligraphie un jeu ornemental, un « embellissement » du signe graphique, de l'écriture ; la seconde – plutôt dominante en Chine et au Japon semble être plutôt attachée à la transformation de l'écriture, du signe graphique en une image – c'est la calligraphie au sens d'une *image écrite*, selon l'expression d'Anne-Marie Christin du Centre d'Etude de l'Écriture et de l'Image de l'Université de Paris VII.

Notons aussi qu'en dehors de la calligraphie chinoise et, puis, japonaise, un exemple très parlant, très connu est celui qui ponctue l'histoire de l'écriture arabe (dont les origines lointaines remontent à l'écriture araméenne) – écriture arabe qui, sous l'impulsion de l'expansion de l'Islam prend un essor fantastique. Selon les spécialistes, l'écriture arabe possède une triple fonction : utilitaire, religieuse

et ornementale. C'est donc à partir du 8^{ème}/9^{ème} siècle que la calligraphie arabo-musulmane se développe autour de l'étude et de l'enseignement du Coran à travers notamment deux écritures différentes – le *kufique* (écriture angulaire) et le *cursif* aux caractères déliés. Ici, un des traits saillants est une écriture censée exprimer d'une manière indirecte ce qui n'est pas exprimable d'une manière directe (comme, par exemple, l'image de Dieu), d'exprimer ce qui est exprimé plutôt par des signes figurés (comme par exemple l'image d'un oiseau) ou encore d'utiliser une écriture pour une certaine élite (religieuse, philosophique, ...).

La réduction de l'écriture, de la graphie, à son rôle utilitaire principal de véhicule visuel d'un message n'a jamais été ni totale ni définitive. Pour cela on peut invoquer des raisons différentes :

- L'importance, la valeur culturelle d'un message véhiculé par l'écriture qui exige de cette dernière un « traitement » particulier, des soins graphico-visuels plus importants ;
- L'importance même de pouvoir accéder à cet outil si puissant, si révolutionnaire qu'est l'écriture et qui, comme Claude Lévi-Strauss ou Jack Goodie l'ont fait remarqué, procure à celui qui en possède un pouvoir sur les autres de sa communauté ;
- La volonté de jouer, tout simplement, avec les frontières qui séparent le signe figuré (l'image) du signe graphique (de l'écriture) visant de nouvelles formes d'expression comme c'est le cas, par exemple, dans les arts graphiques dont les clients les plus importants se trouvent, comme on le sait, dans les médias, la publicité, l'architecture et la mode.

3/ L'image qui tend à remplacer l'écriture : Le rébus

Enfant ou adulte – qui n'a pas déjà essayé de déchiffrer un rébus ou d'en faire lui-même ! Dans le rébus, le signe figuré (l'image) est utilisé pour exprimer un contenu phonétique à la place des signes graphiques (des lettres).

Voyons quelques exemples (figure 2) pris sur l'excellent site du Lycée François – Antoine et Consuelo Saint-Exupéry de San Salvador à El Salvador (<http://www.lfss.net/>)

	
<p>1/ Arrêtez de chasser les baleines !</p> <p>2/ Arrêt-ez – de – cha-sser – les – ba-leines</p> <p>3/ Arrête * haie * deux * chat * « c » * lait * « ba » * laine.</p>	<p>1/ Les pompiers tentent de stopper les feux tout autour de Sydney.</p> <p>2/ Les – pom-pi-ers – tentent – de – stopp-er – les – feux t-out – au-tour – de – Sy-d-ney.</p> <p>3/ Lait * pont* pie * « é » * tente * deux * stop * haie * dé * feux * « t » * houx * eau * tour * deux * scie * « d » * nez.</p>
<p>Source : http://www.lfss.net/cpc/jeux/rebus/rebus2.htm</p>	<p>Source : http://www.lfss.net/cpc/jeux/rebus/rebus8.htm</p>

(figure 2 : deux exemples d'un rébus produits sur le site d'un lycée français de San Salvador²)

Ici, l'image remplace donc partiellement, dans une optique imaginative et ludique, la fonction de l'écriture, du signe graphique au sens d'un support et d'un véhicule du message.

Tandis que dans le cas de la calligraphie, l'image ou le figuratif ornemental rajoute un « surplus de sens » à la dimension imaginaire, artistique, voire religieuse de l'écriture (du signe graphique) dans le cas du rébus, l'image tend à

² Cf. le site: <http://www.lfss.net/>

remplacer l'écriture – alphabétique, notamment – en représentant non pas des objets ou situations du monde mais des images, des figures acoustiques, c'est-à-dire des formes d'expression du discours oral – enfantin ou adulte :

- L'image acoustique [scha] est représentée par l'image visuelle d'un chat ;
- L'image acoustique [ne] est représentée par l'image visuelle d'un nez ;
- L'image acoustique [le] est représentée par l'image visuelle d'une bouteille de lait
- etc.

Le remplacement du signe graphique, de l'écriture (notamment alphabétique) par l'image, le signe figuré se voit aussi dans d'autres procédés, d'autres réalisations artistiques que l'on trouve notamment dans le *graphisme*, les *arts graphiques*.

5/ Graphisme et arts graphiques

Un exemple très parlant est celui des « écrillustrations » - néologisme créé par la condensation des deux mots « écritures » et « illustration ». Ici, les auteurs et créateurs tirent profit de la potentialité figurative d'un caractère – alphabétique ou non – potentialité figurative qui peut être exploitée à des fins très différents : didactique, politique, commercial ou purement ludique.

Mentionnons ici les superbes réalisations du graphiste Joël Guénoun autour du thème « Les mots ont des visages » dont certaines peuvent être consultées sur son site³.



(figure 3 : exemples « les mots ont des visages » publiés sur le site du graphiste et designer Joël Guénoun⁴)

La figure 3 montre quatre exemples très parlants que je voudrais rapidement discuter :

³ Cf. le site de Joël Guénoun : <http://www.joelguenoun.com/>

⁴ Cf. le site de Joël Guénoun : <http://www.joelguenoun.com/>

1/ Dans le mot « *Staline* », les caractères « l » et « i » sont utilisés pour faire allusion à la terreur stalinienne qui a coûté la vie à des centaines de milliers de personnes : la graphie spécifique du caractère « l » cache une potentialité figurative la rendant capable de représenter – au moins d’une manière allusive – la potence tandis que celle du caractère « i » peut servir à faire allusion à la posture d’un fusillé en position verticale car attaché à la potence mais dont la tête – inanimée – est renversée vers l’avant.

2/ Dans le mot « *Tchernobyl* », les deux caractères « T » et « o » servent à faire allusion d’une manière directe à l’accident catastrophique de la centrale nucléaire de Tchernobyl en 1986 et d’une manière indirecte à une « bombe » pouvant être déclencher par un détonateur à tout moment par un agent invisible – mais de toute évidence, par l’être humain : ce sont d’une part la graphie du caractère « T majuscule » et du caractère « o » et d’autre part la composition topographique verticale positionnant les deux caractères qui nous représentent l’image schématique d’un détonateur suggérant une interprétation « épisodique » au sens de « l’explosion (du réacteur) de la central nucléaire de Tchernobyl » et aussi une interprétation « noétique » ou « mythique » « Tchernobyl – exemple de la folie nucléaire ».

3/ Dans le mot « *Clé* » aussi bien la graphie des trois caractères – le « C », le « L » et le « e » que la composition topographique positionnant ces trois caractères, sont utilisées pour représenter l’image d’une clé schématique et stylisée – c’est un procédé connu et apprécié dans l’art et le design graphique.

4/ Enfin, dans le mot « *Gigognes* », c’est surtout la composition topographique « en profondeur » et cylindrique, exploitant la graphie spécifique du caractère « G », qui permet à l’auteur (à Joël Guénoun) de représenter, cette fois-ci non pas un objet concret (comme la clé) ni une situation historique (la terreur stalinienne) ni encore une vision cauchemardesque (la folie nucléaire) mais bel et bien la **notion**, le **concept** « gigognes ».

La potentialité figurative ou, au moins la potentialité d’être allusivement figurative des caractères (alphabétiques ou non) est, bien sûr, utilisée et exploitée par le graphisme ou encore les arts graphiques (le « design graphique », comme on dit en allusion à l’expression anglaise « graphical design »). Ce sont les créations de logos mais aussi les représentations graphiques des noms de marque qui nous montrent l’extrême richesse allusive, suggestive, etc. ou plus généralement (comme on dit en sémiotique) connotative du signe graphique, de l’écriture.

Des exemples connus ici sont les calligrammes du poète français Guillaume Apollinaire, les montages graphiques du dadaïste Kurt Schwitters, la poésie graphique d'Eugen Gomringer ou encore le roman hypergraphique d'Isidore Isou qui souhaite de réintroduire, dans le roman, la tradition calligraphique ensemble avec les arts graphiques, la photographie, le dessin, etc.

L'expression « calligramme » - une condensation des deux termes « calligraphie » et « idéogramme » - a été rendue populaire par Guillaume Apollinaire dans un de ses recueils de poèmes (« Calligrammes », recueil publié en 1918). L'idée est de contraindre la réalisation d'un poème par la topographie bidimensionnelle d'une représentation figurative. Dans la figure 4 on peut reconnaître la forme visuelle schématique d'une tête d'homme portant un chapeau. Les lignes graphiques permettant la reconnaissance de cette figure constituent le texte du poème : « *Reconnais toi. Cette adorable personne c'est toi. Sous le grand chapeau ...* ».

**schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen**

(figure 5 : exemple de poésie concrète – le poème « Schweigen » d'Eugen Gomringer)

La figure 5 montre un exemple d'une poésie concrète, « inventée » dans les années 50/60 par tout un courant de jeunes artistes en Europe, aux Etats-Unis et en Amérique du Sud. Dans cet exemple, on voit un poème composé d'un seul mot – du mot allemand « Schweigen » (silence). Mais ce mot est utilisé d'une manière tout à fait surprenante afin de mettre en valeur l'essentiel de ce poème en effet « minimaliste » d'un point de vue verbal, à savoir *l'espace blanc* au milieu du poème qui peut signifier plusieurs choses :

- Simple absence du mot « Schweigen » (interprétation épisodique) ;
- Le vide graphique **ET** verbal (interprétation littérale de « Schweigen », du « silence » au sens d'absence de parole et/ou d'écriture. Le vide conceptuel (interprétation « mythique » ou « noétique » de l'indicible, du « hors langage », de la limite du langage, ... ou encore du « recueillement mystique » connu dans pratiquement toutes les grandes religions du monde ...).

En effet, dans ce poème, le mot « Schweigen » (silence) n'est pas l'essentiel – il sert seulement comme une sorte de facilitateur aidant le lecteur à comprendre que l'essentiel du message de ce poème est *l'espace blanc* (donc l'absence de toute graphie et de toute image, c'est-à-dire en quelque sorte la suppression, la « Aufhebung », comme on dit en allemand, du poème lui-même). Or, que l'espace blanc (et ses différentes interprétations données ci-dessus) soit compris comme l'essentiel du message de ce poème, cela est souligné, renforcé par plusieurs biais, par plusieurs procédés très habilement mis en œuvre :

- Une *seule absence* du mot « Schweigen » s'oppose à 14 occurrences du mot « Schweigen » (silence) comme le « vrai » au « faux » ;
- La non-répétitivité (le « semelfactif ») de l'espace blanc s'oppose à la répétitivité du mot « Schweigen » (silence) comme le singulier s'oppose au commun ;
- Le milieu de la figure topographique s'oppose à toutes les autres positions confondues de la même figure comme le lieu marqué, le lieu mis en valeur au lieu non-marqué, au lieu pas mis en valeur.

Malgré sa forme graphique si épurée et son expression verbale si minimaliste réduite à un seul mot, ce poème est l'oeuvre d'un grand esprit créatif et réussit à faire passer son message avec une extrême économie verbale.

L'exemple suivant (figure ...) provient du même auteur, i.e. d'Eugen Gomringer, bolivien d'origine suisse, considéré comme un des pères fondateurs de la poésie concrète. Celui-ci montre un usage différent de ce libre jeu entre graphie et forme visuelle.

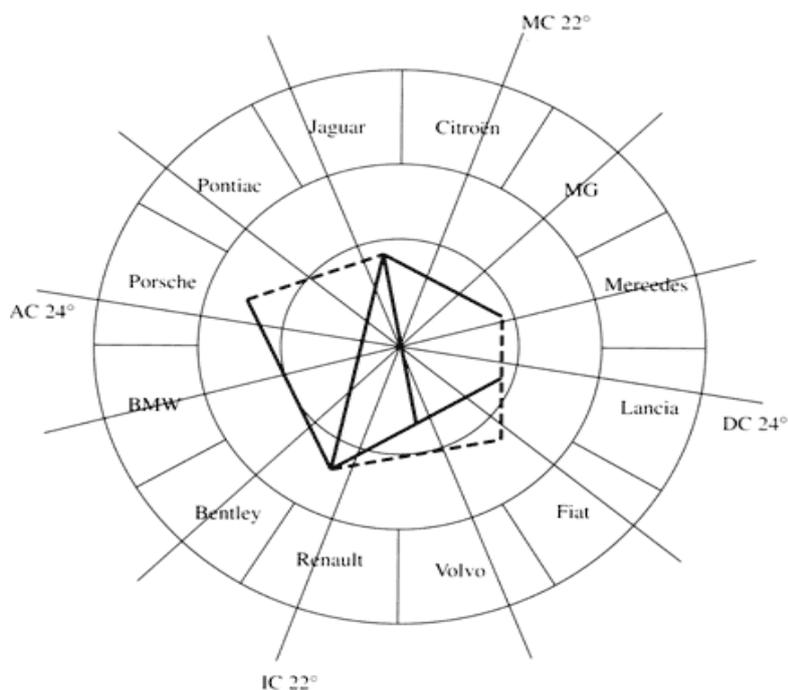
Dans cet exemple, on voit le schéma traditionnel utilisé dans l'astrologie occidentale pour positionner les différentes constellations stellaires. Habituellement, au centre de ce schéma traditionnel figure soit la terre soit l'homme – l'homme en tant que centre du monde et du cosmos.

Le poème « Astrologie » d'Eugen Gomringer garde le schéma traditionnel mais il y remplace les noms des constellations stellaires par les noms de marque de voiture (Lancia, Peugeot, Fiat, Volvo, Mercedes, etc.).

Au milieu du schéma, on voit encore le tracé abstrait symbolisant les rapports entre la terre et les constellations des astres mais au centre il n'y a plus ni terre ni homme – il y a quelque chose d'abstrait, un point qui constitue un centre imaginaire.

Cet exemple nous montre donc que la poésie concrète peut aussi produire des messages politiques lato sensu en subvertissant un matériel graphico-verbal utilisé traditionnellement à d'autres fins.

astrologie



(figure 6 : exemple de poésie concrète – le poème « Astrologie » d'Eugen Gomringer)

En énumérant simplement une petite douzaine de noms de marque de voiture l'auteur de ce poème réussit à atteindre plusieurs objectifs :

- désavouer, voire ridiculiser la vieille croyance en les astres et leur influence sur l'homme ;
- insinuer qu'une ancienne croyance superstitieuse (celle des astres) et remplacée par une nouvelle (celle des voitures) ;
- suggérer qu'une civilisation qui se dote d'une croyance dans la puissance des voitures est une civilisation ou la valeur suprême – l'homme – a disparu.

Voyons encore brièvement un autre exemple de poésie concrète (figure 7). Il s'agit du poème Coca Cola dont l'auteur est le brésilien Decio Pignatari. Le message politique et provocateur dans ce message est double :

- Boire du Coca Cola est boire du cloaque (interprétation « épisodique »).

- Un monde dans lequel on boit (peut boire) du Coca Cola, et donc du cloaque, ressemble au cloaque (interprétation « mythique » ou « noétique » pouvant être déclinée à volonté d'une manière plus ou moins politique – en accusant, par exemple, l'impérialisme américain ou, au contraire métaphysique – en accusant le monde moderne de tous les maux ...).

D'ailleurs, dans la traduction en anglais de ce poème, le terme « cloaque » est rendu par celui de « cesspool » qui signifie, en anglais, « *(a) filthy, disgusting, or morally corrupt place* ». En considérant cette traduction, c'est l'interprétation moralisante qui l'emporte :

- (la compagnie) Coca Cola est moralement corrompue en nous faisant boire quelque chose qui apparemment à quelque chose à voir avec la *coca* mais qui, en faite, est du cloaque (édulcoré, sucré, ...);
- La vraie coca (utilisés les gens en Amérique du Sud) n'a rien à voir avec ce cloaque;
- mais un monde (une civilisation, un Etat, ...) qui rend possible qu'on puisse boire ce genre de cloaque est un – *cesspool*, un lieu moralement corrompu ...

Le poème lui-même est construit, entre autre sur une opposition de nature parfaitement verbale entre une phrase initiale et une phrase finale :

- La phrase initiale est une exhortation invitant « tout le monde » à boire du coca cola »
- La phrase finale est une phrase déclarative condensée en un seul mot – « cloaque » (ou « cesspool ») repoussant l'invitation initiale en dévoilant la nature mensongère du breuvage.

Structuralement similaire à la structure caractéristique du genre narratif du mythe (André Jolles), les deux phrases se comportent comme une *réponse définitive* ou *finale* à une *question initialement posée* instaurant ainsi une certaine réalité. Ici, celle-ci est dysphorique dans ce sens que le breuvage de Coca Cola n'a rien à voir, par exemple, avec le vrai coca qui est consommé en Amérique du Sud, et qu'il prétend être quelque chose qu'il n'est pas ...

Cependant, au lieu d'assister à un dialogue entre deux voix ou encore à un récit discutant ou relatant comment ce monde moralement bas où on boit du Coca Cola a pu être démasqué, ce passage est entièrement réalisé, dans le poème de Pignatari, sous forme d'un jeu à la fois *phonético-graphique*, *topographique* et *chromatique* :



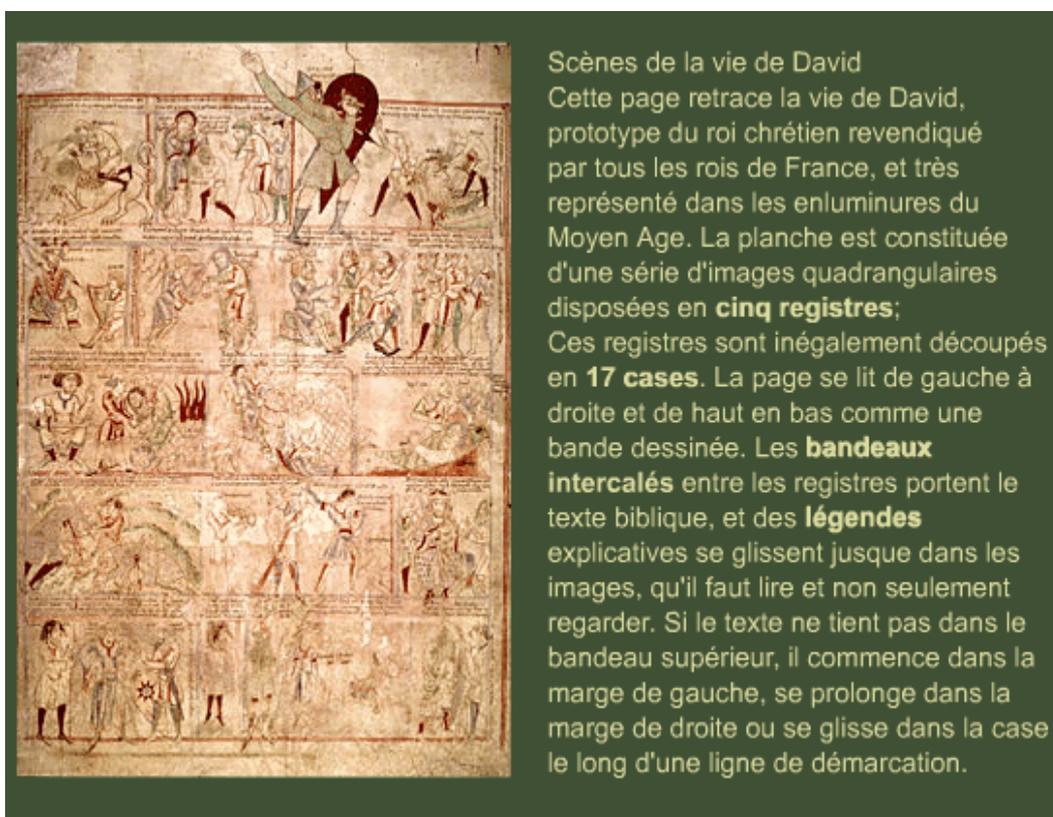
(figure 7 : exemple de poésie concrète – le poème « Beba Coca Cola » de Decio Pignatari)

Le chromatisme rouge du fond sur lequel le poème se réalise graphiquement par une typographie en blanc délimite tout simplement le monde mensonger ou boire de Coca Cola veut dire consommer du vrai « coca ».

Les procédés phonético-graphiques sont divers. Ils permettent de découper les trois mots de base « beba », « coca » et « cola » en leurs constituants syllabiques et de les recomposer afin pour qu'ils mettent en relief l'un des trois mots, à savoir, le mot « coca » (faisant allusion à la plante qui pousse en Amérique du Sud et qui est à la base de la cocaïne) soit forment de nouveaux mots afin de préparer le mot final « cloaca » (cloaque en portugais). Techniquement, il s'agit, surtout de permutation syllabique et d'allusion sonore (caco → coca). Une technique particulièrement importante, ici comme dans beaucoup d'autres réalisations de la poésie concrète, est la *litanie*, la répétition quasiment rituelle des mêmes mots ou des permutations phonétiques d'un mot donné (un peu comme dans les longues prières des moines et des fidèles).

5/ L'écriture comme support de l'image : de la légende au phylactère et à la bulle de la bande dessinée

Pour terminer notre petit exposé sur quelques formes d'exploitation de l'écriture, de la graphie à la place l'image, le dessin et, réciproquement, de l'image à la place du texte, voyons encore brièvement un dernier cas très intéressant et fortement à la mode dans le Moyen Âge Européen – c'est le cas des phylactères souvent considérés comme les précurseurs des bulles de nos bandes dessinées.



(figure 8 : une planche de la Bible de Etienne de Harding, Dijon 12^{ème} siècle⁵)

La bande dessinée est devenue, on le sait très populaire au courant du 20^{ème} siècle mais ses origines remontent loin dans le passé. Dans le cas de la bande dessinée typique ou prototypique il s'agit de raconter une histoire à l'aide d'image, de vignettes qui se suivent les unes les autres d'une manière linéaire (ce principe n'est pas toujours respecté, mais je ne peux pas en parler ici).

⁵ Pour plus d'informations, voire l'excellent site de l'exposition « la BD avant la BD » organisé par la BNF : <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/>

Les dialogues et monologues des acteurs impliqués dans l’histoire racontée par une bande dessinée sont, cependant, rendu par du texte apparaissant dans les fameuses bulles.

Des bulles à proprement parler, il faut distinguer le bruitage d’ambiance (les « ohhh », les « arrrr », les « bluffff »,) reproduit, en absence du son, sous forme d’un texte souvent proche d’une onomatopée. Ces bruits d’ambiance n’apparaissent dans les bulles que s’ils sont produits par les acteurs impliqués.

Enfin, il y a encore – un peu à la manière d’un texte de théâtre – une sorte de métatexte produit par le narrateur lui-même fournissant au destinataire de la bande dessinée un ensemble d’informations pour mieux comprendre le contexte et les enjeux de l’histoire racontée.

Or, ces différents ingrédients que nous venons d’énumérer : histoire racontée via des vignettes, bulles réservées pour rendre les dialogues, métatexte explicatifs à destination du lecteur, ont été déjà utilisés pour produire de véritables documents « multimédias » avant la lettre au Moyen Âge Européen.

La figure 8 montre la planche de la Bible d’Etienne de Harding (Dijon, 12^{ème} siècle) relatant la vie de David. Or, cette planche possède toutes les caractéristiques de la bande dessinée moderne. Comme on peut le lire dans le commentaire à droite (figure 8), les différentes stations de vie de David sont racontées par les vignettes qui se succèdent en 17 cases, disposées de haut en bas sur 5 registres. Intercalé entre deux registres, un bandeau reçoit le texte biblique expliquant par écrit ce que le lecteur peut voir dans les vignettes. En plus, la planche comporte également des légendes explicatives (des brefs métatextes) qui se trouvent dans l’image même, dans la case qui contient une image.

Il s’agit ici d’une oeuvre très sophistiquée qui anticipe parfaitement la bande dessinée moderne avec ces registres composant la planche, ses cases accueillant les vignettes et les légendes, le texte biblique placé dans les bandeaux, ... et qui, ensemble, constituent les éléments de la narration figurative de ce chef d’œuvre du Moyen Âge.

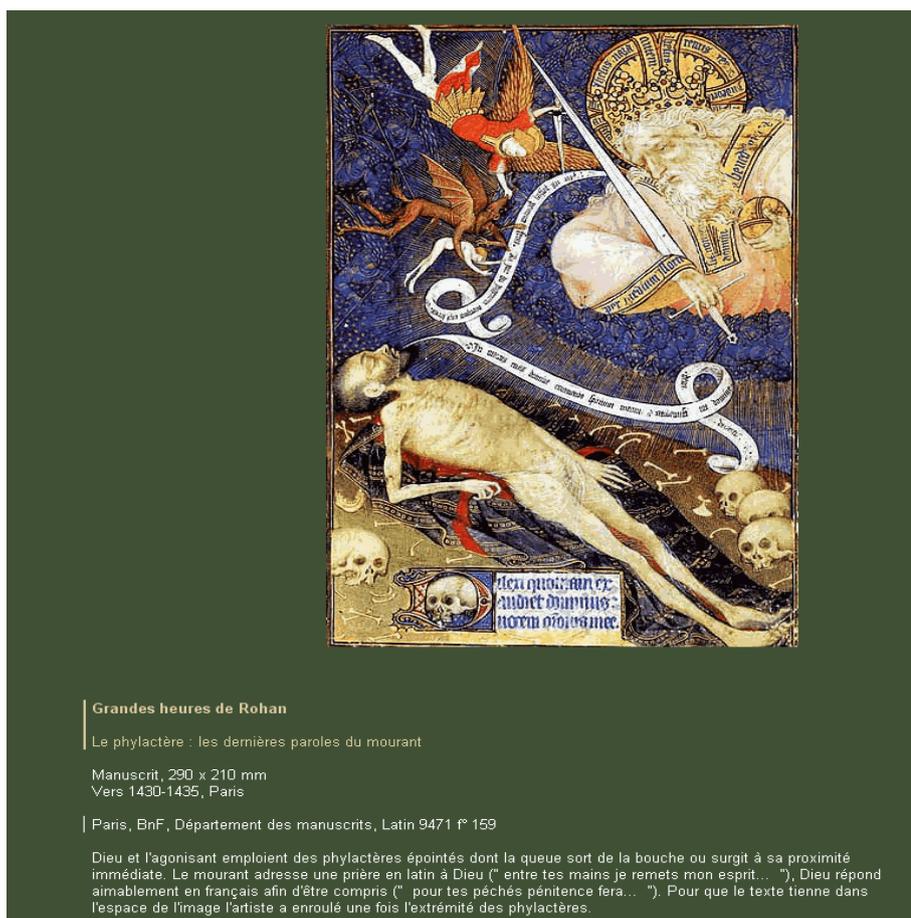
Par ailleurs, comme on peut le découvrir sur l’excellent site de la BnF⁶ consacré à cette oeuvre, la narration figurative s’appuie, en plus, sur des procédés très modernes de narration tels que *l’instantané* (i.e. le début saisissant du récit), les *transitions*, les *hors-cadres*, les *effets cinétiques* ou encore les *plongées*, etc. qui en font un véritable film à suspens avant la lettre.

Pour terminer, considérons encore le cas des phylactères. Ce sont des sortes de banderoles dans l’image – le tableau – rempli d’un petit texte. Ces banderoles

⁶ Cf. le site de la BnF, La BD avant la BD : <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>

servaient, le plus souvent, à identifier un personnage ou encore à « signer » une œuvre et moins à contribuer à la progression d'une narration.

Mais comme le Moyen Âge avait un fort penchant pour la narration figurative, i.e. la narration sous forme de « vignettes » se succédant les unes les autres, les phylactères ont été utilisés également comme des « bulles » réservées au monologue ou au dialogue et servant ainsi à la progression de l'histoire d'une manière tout à fait analogue aux bulles qui peuplent nos bandes dessinées modernes.



(figure 9 : les Grandes heures de Rohan ; 15^{ème} siècle – Paris, BNF⁷)

La figure 9 nous montre un dernier exemple saisissant : il s'agit d'un mourant qui adresse ses derniers mots de vivant à Dieu (« entre tes mains je remets mon esprit »). Dieu, en étant penché sur lui, lui adresse les mots de l'accueil bienveillant pendant que le diable qui se saisit d'une âme est rejeté par l'Archange. Un texte explicatif en bas de l'image décrit pour le lecteur le contexte de la situation. Cette scène stupéfiante exprimant une très forte émotion contient tous les ingrédients dont sont faits les œuvres modernes sans, peut-être réussir toujours à rendre aussi saisissante des situations singulières telle que celle-ci.

⁷ Cf. le de la BNF : http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1201_36.htm