



HAL
open science

Lettres, lignes, tracés

Hélène Campagnolle-Catel, Marianne Simon-Oikawa

► **To cite this version:**

Hélène Campagnolle-Catel, Marianne Simon-Oikawa (Dir.). Lettres, lignes, tracés. Centre d'étude de l'écriture et de l'image, 2, 2021, écriture et image, ISSN : 2780-4208. hal-03583975v1

HAL Id: hal-03583975

<https://hal.science/hal-03583975v1>

Submitted on 22 Feb 2022 (v1), last revised 20 Mar 2023 (v2)

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.

édito

Hélène Campaignolle et
Marianne Simon-Oikawa
p. 1

Introduction

Hélène Campaignolle et
Marianne Simon-Oikawa
p. 1

entre-vues

Zeitbuch / Livre du temps / الزمن كتاب
Myriam El Haïk
p. 7

articles

La notion de « ligne » dans l'œuvre
d'Anne-Marie Christin
Luc Bachelot
p. 8

Le mouvement de la ligne, entre nature,
perception et imagination créatrice sur la
broderie *Coup de fouet* de Hermann Obrist
(v. 1895)
Mildred Galland-Szymkowiak
p. 23

London Impressions d'Alice Meynell et
William Hyde (1898) : fabrique du livre et
connectivité
Sophie Aymes
p. 38

Langage et expérience sensible dans *Canto
dos jovens* de Mira Schendel (1965) et
Gesang der junglinge de Stockhausen
(1955) : remédiation et traduction créative
Ana Mannarino
p. 56

Fonctions et usages de la cartographie dans
les poèmes de Julien Blaine et de Bernard
Heidsieck : les exemples d'*astrologico-
nomie* (1968) et de *Vaduz* (1974)
Julia Raymond
p. 75

De l'écriture d'un seul tracé
(*pibishu*) de Wang Xianzhi (344-386),
précurseur de la cursive folle
Jiaxing Hu
p. 96

Le grand Inoue Yûichi (1916-1985). Une
œuvre de forme, une œuvre de sens, une
œuvre de son
Isabelle Charrier
p. 118

L'écriture figurée dans les estampes
populaires chinoises : entrelacs de mots, de
traits et de couleurs
Marie Laureillard
p. 137

L'Université de la Sorbonne de Liu Haisu :
lignes et touches dans l'œuvre d'un peintre
chinois en France
Pascale Elbaz
p. 154

cabinet de curiosités

Écritures en mouvement
Ségolène Le Men, Émilie Rigaud, Marie Ferré, Arantxa
Romero González, Albert DuPont, Nathalie Woog,
Catherine Denis
p. 172

archive

Autour de la revue *OX*. Georges Vercheval,
correspondance adressée à Philippe Clerc
Georges Vercheval, Philippe Clerc
p. 214

entretiens

Exposer le livre de photographies
Xavier Cannone et David Martens
p. 223

Tracé, inscription, copie : le geste à l'œuvre
Nicolas Aiello et Karine Bouchy
p. 257

Des « blancs » entre les mots.
Regards rétrospectifs sur
Space between Words
Paul Saenger, Violaine Anger
et Hélène Campaignolle
p. 292

comptes rendus

Francis Édeline,
*Entre la lettre et
l'image*
Par Jan Baetens
p. 316

Frédéric Acquaviva,
Isidore Isou
Par Jean Khalfa
p. 319

Violaine Anger, *Voir
le son – L'écriture, l'image et le son*
Par David Christoffel
p. 322

Else Jongeneel, *L'illustration en majesté.
L'édition Curmer de Paul et Virginie
et La Chaumière indienne*
Par Ségolène Le Men
p. 325

Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. De l'image à
l'écriture et Claude Simon : être peintre*
Par Melina Balcázar et Hélène Campaignolle
p. 330

perspectives

Mosaïque. En mémoire d'Yves Jeanneret.
David Martens, Jean Davallon, Joëlle Le Marec,
Julia Bonacorsi, Sarah Labelle, Camille Jutant,
Hécate Vergopoulos, Mathilde Labbé,
Marcella Scibiorska
p. 337

Histoire d'une rencontre :
retour sur l'architecte
Emmanuel Souchier
p. 375

contributeurs
p. II

lettres, lignes, tracés

écriture et image

<https://écriture-et-image.fr>

ISSN 2780-4208



édito

Pour son deuxième numéro, la revue *écriture et image* reprend le thème du cycle de conférences CEEI-THALIM intitulé « la lettre et la ligne », organisé à l'INHA de 2018 à 2020, en y associant la notion de « tracé ». Comme le veut la tradition du Centre d'étude de l'écriture et de l'image, ces trois termes sont abordés par un choix d'objets issus d'aires géographiques différentes (pour ce numéro Europe, Amérique du Sud et Asie), et pris sur un temps long (de l'Antiquité à nos jours). Il y est ainsi question de manuscrits, de livres imprimés, mais aussi de cartes géographiques, d'estampes, de peintures, de photographies, d'électrographies ou encore de broderies, de calligraphies, de lettres d'abécédaires et de typographies dans une hétérogénéité assumée, visant à mieux cerner les marges frontalières qui distinguent, et nouent entre elles, les trois notions qui constituent la focale de ce numéro.

L'introduction du numéro présente plus en détail la sélection de textes recueillis dans les rubriques « articles » et « cabinet de curiosités », que viennent, en écho, renforcer ou éclairer les autres sections du numéro : « archives », « entretiens » et « comptes rendus ». Le lecteur découvrira par ailleurs deux nouvelles rubriques, placées en ouverture et en clôture du numéro.

La première, conçue comme un lieu d'exposition, intitulée « entrevues », propose une *rencontre* avec un.e artiste, offrant un *regard*, à l'initiale du numéro, sur le thème de la livraison. La réflexion sur

l'écriture et l'image ne peut en effet s'engager qu'à partir de ce qui est donné à voir, dans une approche *immédiate*, un « instant visible »¹ comme le concevait Anne-Marie Christin. C'est ce que réalise l'œuvre vidéo *Zeitbuch / Livre du temps / الزمن كتاب* proposée par notre artiste invitée Myriam El Haïk.

La rubrique « perspectives », placée en clôture, a pour sa part, une vocation plus générale et réflexive, consistant à présenter des notes de travail ou de terrain, des études ou des travaux en cours. Pour son inauguration, elle a été confiée à David Martens, professeur à l'université de Leuven, qui a choisi de coordonner un hommage collectif à Yves Jeanneret, ancien membre du CEEI, disparu le 25 mai 2020 et dont les travaux, références du domaine des SIC mais aussi, plus largement, des disciplines de l'écrit, ont ces dernières années interrogé la notion de "trace" en relation avec celle de « tracé »². C'est cette trajectoire qui est restituée dans une mosaïque de témoignages offerts par ses anciens étudiants, amis et collaborateurs.

Hélène Campagnolle et Marianne Simon-Oikawa

¹ Voir la revue *immédiate* fondée par Anne-Marie Christin avec Philippe Clerc en 1974 et son premier numéro « l'instant visible » sur l'ancien site du *Centre d'étude de l'écriture et de l'image*.

² Voir les références indiquées dans l'introduction et le dossier « perspectives ».

Le défaut de ligne droite ...

Hélène Campagnolle, Marianne Simon-Oikawa

Pour ce numéro 2 de la revue, *écriture et image* s'ouvre sur une œuvre à voir, *Zeitbuch / Livre du temps / كتاب الزمن* dont on ne sait si elle s'agence en lignes, en colonnes, en signes continus ou séparés. Invitée à produire une création en lien avec la thématique proposée, Myriam El Haïk a choisi de présenter une vidéo montrant les pages d'un cahier d'écriture conçu à l'occasion de l'exposition *Les écrits* à Berlin en 2020 qui interroge nos conceptions, davantage qu'il ne les réassure. Le signe *joie* – motif inventé par l'artiste – est répété quasiment à l'identique sur les pages du carnet que ses mains tournent sous nos yeux. Interrogeant en un seul mouvement *lignes* d'écriture, *tracés* sous-jacents aux signes, et le sens admis de nos *lettres*, cet étrange *caractère* qui se dérobe aux conventions de la lecture occidentale ou arabe et même aux codes de l'écriture musicale n'appartient finalement à aucun autre système sémiotique que celui, idiosyncrasique, de l'artiste qui échappe, tel le diable, à la droite ligne...

La section « articles » investit la problématique du numéro à la fois en la confrontant à l'œuvre d'Anne-Marie Christin et en abordant des objets historiquement situés. Comme le souligne Luc Bachelot (*La notion de « ligne » dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin*), le thème de la ligne a peu été abordé par la chercheuse, contrairement à « l'écran » auquel était consacré le numéro inaugural de la revue. La forme sous-tend bien sûr « l'identité figurable » que constitue visuellement la *lettre* de l'alphabet incarnant le « signe phonétique », mais l'enjeu de la notion semble finalement moins se situer dans sa manifestation matérielle que dans sa portée conceptuelle sous-jacente. Il relie ainsi la ligne à un schéma dialectique perceptible dans *L'invention de la figure* : la ligne y devient le marqueur d'une séparation qui, certes exclut, mais ouvre aussi un champ nouveau, dont la *lettre* constitue un exemple paradoxal, en relation avec la *figure*...

Les textes qui suivent ouvrent sur la diversité des manifestations et interprétations possibles de la lettre, de la ligne, et du tracé, aussi bien dans des corpus occidentaux qu'extrême-orientaux, parfois de manière frontale, parfois de manière plus indirecte mais toujours de façon située. Il est d'abord question de la ligne dans deux corpus de la fin du XIX^e siècle : une broderie réalisée à Munich vers 1895, le *Coup de fouet* du sculpteur et designer suisse Hermann Obrist, magnifique exemple d'une ligne qui semble vouloir échapper à toute rectitude,

et un ouvrage luxueusement imprimé à Londres en 1898, *London Impressions* d'Alice Meynell et William Hyde. Mildred Galland et Sophie Aymes montrent, à travers une analyse détaillée de ces objets visuels, graphiques et tactiles, comment l'un et l'autre mettent en œuvre une perception complexe de la part de celui qui les regarde et les manipule, qu'il est possible d'éclairer par le geste qui les a fabriqués. Mildred Galland approche ainsi « la ligne brodée » du Jugendstil (Le mouvement de la ligne, entre nature, perception et imagination créatrice : sur la broderie « Coup de fouet » de Hermann Obrist) par une triple analyse, portant sur la « nature, la construction de l'objet et l'invention de l'artiste » : la chercheuse souligne plus particulièrement le phénomène de l'*empathie* sous-jacente à la réception de ligne, cette forme paradoxale qui suggère le mouvement tout en restant immobile. Elle replace en outre sa perception au cœur d'une expérience esthétique multiple que les réflexions de Lipps et de Wundt viennent éclairer. Dans « *London Impressions* d'Alice Meynell et William Hyde (1898) : fabrique du livre et connectivité », Sophie Aymes met en lumière l'écart technique qui sépare la *ligne* tracée dans l'eau-forte par l'artiste Hyde de sa reproduction héliographique, mais aussi la lettre de l'écrivain de son réemploi dans l'économie du livre de bibliophilie soumis à la logique de l'album. Lettres et lignes se conjuguent ici de façon complexe par une *remédiation* dont l'auteure déplie les étapes matérielles, invisibles au lecteur, mais qui conditionnent pourtant sa réception dans le contexte industriel de l'époque, en accord avec la visée éco-critique de l'article. Les parallèles entre lignes de gravure et les lignes de réseaux suggérées par les images de *London impressions* annoncent les numéros d'*Ox* dédiés aux lignes ferroviaires (rubrique « archives »).

Ce sont les années 1960 qui servent de toile de fond aux analyses d'Ana Mannarino sur Mira Schendel, et de Julia Raymond sur Julien Blaine et Bernard Heidsieck. Les deux autrices interrogent deux corpus (monotypes de Schendel pour la première, cartes géographiques associées aux poèmes des deux poètes performeurs pour la seconde), qui ouvrent une réflexion sur le son, qu'il s'agisse de musique, de voix enregistrées ou de performances sur scène. Les « Monotypes » de Mira Schendel (Langage et expérience sensible dans *Canto dos jovens* de Mira Schendel (1965) et *Gesang der jüngerlinge* de Stockhausen (1955) : remédiation et traduction créative) explorent la genèse des signes langagiers écrits, le lieu où la *lettre* cesse d'être un signe et redevient un fragment dessiné, voire un griffonnage, dans une trajectoire parallèle à celle de Stockhausen – interrogeant la frontière du son musical au bruit – dans *Gesang der jüngerlinge*. Ces œuvres plastiques et poétiques déplacent la linéarité normative de l'écriture pour revenir à une spatialité visuelle, héritière de la quête mallarméenne et annonciatrice des recherches d'un Brion Gysin (voir « cabinet de curiosités »). Même projet centrifuge détecté par Julia Raymond dans les

œuvres performées de Julien Blaine et Bernard Heidsieck (Fonctions et usages de la cartographie dans les poèmes de Julien Blaine et de Bernard Heidsieck: les exemples d'*astrologico-nomie* (1968) et de *Vaduz* (1974)) : les poètes sonores répondent aux plasticiens de la lettre par une volonté convergente de décroisonner la page et de dépasser la « forme figée du texte imprimé » en le désinféodant du « pouvoir de l'alphabet ». La manifestation orale des poésies de Blaine et d'Heidsieck s'accompagne, différemment, d'une spatialisation des signes, dans un retour vers ces modalités médiévales de « lecture à voix haute », celles-là mêmes qu'évoque Paul Saenger dans la section « entretiens » du numéro ; mais il s'agit aussi, pour les poètes contemporains de l'oralité, de retourner à une époque antérieure aux cartes modernes, où le tracé des lignes valait moins pour *frontières* que pour *parcours*.

C'est bien à un parcours multilinéaire qu'invitent les quatre articles suivants ouvrant l'espace de réflexion vers des corpus extrême-orientaux issus de la calligraphie, de la peinture et de l'estampe. Dans son étude sur les origines de l'écriture d'un seul tracé » (*yibishu*) de Wang Xianzhi, précurseur de la « cursive folle » (De l'écriture d'un seul tracé (*yibishu*) de Wang Xianzhi (344-386), précurseur de la cursive folle), Jiaying Hu suit pas à pas l'émergence de ce style calligraphique et la résistance qu'il a pu rencontrer chez les calligraphes contemporains et les historiographes ultérieurs. Il insiste aussi sur l'importance du tracé et son lien avec le rythme d'un corps : le geste graphique propre à « l'écriture d'un seul tracé », qui conserve mémoire de son élan, implique, selon lui, d'échapper à « l'idéologie d'un temps permanent » présente dans l'appréhension traditionnelle des caractères chinois. Quelques siècles plus tard mais au Japon, c'est encore la calligraphie qui traverse l'œuvre d'un artiste unique – Inoue Yûichi – dont Isabelle Charrier, dans son article intitulé Le grand Inoue Yûichi (1916-1985) : une œuvre de forme, une œuvre de sens, une œuvre de son, retraduit la trajectoire au cours du XX^e siècle. Entre discussions théoriques du début du siècle consacrées à la calligraphie, et découverte de l'abstraction aux lendemains de la guerre, l'œuvre, comme la vie, de ce calligraphe est traversée par une quête authentique de l'expressivité formelle, sémantique et sonore des signes. C'est de son côté à un objet négligé de l'histoire de l'estampe populaire chinoise que Marie Laureillard s'intéresse dans L'écriture figurée dans les estampes populaires chinoises : entrelacs de mots, de traits et de couleurs, nous invitant à regarder ces « caractères figurés » qui hébergent de petites scènes, quand ils ne sont pas composés à l'aide de motifs fastes censés apporter bonheur et prospérité tout au long de l'année : entre calligraphie, peinture et gravure, ces formes visuelles dont la beauté des dessins et les couleurs captive le regard, interrogent la chercheuse par l'hybridation qu'elles tressent entre écriture et image. Pascale Elbaz

(*L'Université de la Sorbonne* de Liu Haisu : lignes et touches dans l'œuvre d'un peintre chinois en France) propose pour finir cet ensemble une analyse détaillée d'un tableau du peintre Liu Haisu prenant pour sujet l'Université de la Sorbonne en 1931. Quels référents picturaux sont pertinents pour approcher une telle œuvre située à la confluence de l'héritage européen et asiatique ? C'est au lien différentiel entre ligne peinte et trait de pinceau chinois que la chercheuse s'intéresse, mais aussi au travail spécifique de la touche de cet artiste chinois qui choisira de signer son nom en caractères latins.

Le « cabinet de curiosités » de ce numéro prolonge la section des « articles » par six évocations brèves d'objets écrits ou iconiques qui offrent à contempler un travail original ou décalé sur la lettre, la ligne ou le tracé et où se signale toujours l'esquisse d'un mouvement, qu'il s'agisse de la danse d'un caractère ou d'une ligne, ou du tracé de la main quand elle esquisse les lettres, ou les caractères de la calligraphie. Le lecteur est ainsi invité, dans ces « écritures en mouvement » proposées au regard, à découvrir avec Ségolène Le Men les arcanes d'une lettre gothique de Noël Garnier, la fabrique de la police Coline racontée par sa créatrice Émilie Rigaud entre tâtonnements et trouvailles, l'interprétation par Marie Ferré d'un manuscrit inédit de John Crombie intitulé *Storpline* consacrée à l'histoire graphique étrange d'une « ligne brisée ». Il nous fait aussi entrer dans l'œuvre de créateurs modernes et contemporains par le biais de témoignages ou de regards de collectionneurs, d'artistes et de chercheurs : Arantxa Romero nous invite à mieux comprendre un carnet manuscrit inédit de Brion Gysin intitulé *La page est l'espace pictural* ; Albert Du-Pont, compagnon de route lettriste et collectionneur de l'œuvre d'Isidore Isou, dévoile trois œuvres hypergraphiques méconnues de sa collection où les lettres forment une danse jazz ; Nathalie Woog interroge enfin les principes qui sous-tendent les peintures calligraphiques de Catherine Denis.

L'archive choisie pour ce numéro, portant sur la correspondance de Georges Vercheval avec Philippe Clerc autour de la revue *Ox* (*Autour de la revue Ox. Georges Vercheval, correspondance adressée à Philippe Clerc*) porte sur une revue d'artiste dans laquelle dialoguent, en formations incertaines et décalées, nombreux avatars de l'écriture et de l'image. Fondée en 1991, la revue *Ox* a fait l'objet, au cours des années 1990, d'une donation régulière de l'artiste au Musée de la photographie de Charleroi, entraînant un dialogue ténu mais fructueux entre le conservateur-fondateur et l'artiste-éditeur. Les quatre lettres de Georges Vercheval adressées par Philippe Clerc sont mises en regard avec quatre numéros d'*Ox* qui interrogent, chacun à leur façon la notion de trace, et mettent en scène la forme visuelle des lettres, ou la présence des lignes inscrites dans le paysage occidental ou livresque. Philippe Clerc, qui utilise la pho-

tocopieuse pour travailler signes, objets et images¹, interroge en fin de dossier dans un regard rétrospectif, son rapport au document photographique, et à ces objets « photocopiés » dont il établit des *relevés par empreintes*.

C'est ainsi tout naturellement que la rubrique « entretiens » s'ouvre sur un dialogue avec Xavier Canonne, successeur de Georges Vercheval au Musée de la photographie à Charleroi : David Martens a rencontré le directeur du Musée en janvier 2020 dans le cadre d'une enquête plus large sur l'exposition du livre de photographie. Tous deux en profitent pour évoquer le parcours du conservateur, invité par Georges Vercheval à rejoindre le jeune Musée, la progressive constitution des collections de photographies au cours de sa carrière, et abordent librement la problématique des liens entre expositions de photographies et celles de livres. Suit un entretien de Karine Bouchy avec l'artiste Nicolas Aiello, dont les créations brouillent intentionnellement les frontières entre dessin et écriture. Enfin, Paul Saenger, conservateur à la Newberry library, spécialiste de la lecture, revient sur son livre *Spaces between words* en dialogue avec Violaine Anger et Hélène Campaignolle.

Dans la rubrique « comptes rendus », le lecteur trouvera cinq recensions : Jan Baetens présente l'ouvrage récent d'Édeline consacré aux messages hypercodes dans lesquels la lettre et l'image fusionnent (*Francis Édeline, Entre la lettre et l'image*), problématique qui entre en consonance avec plusieurs contributions du numéro (voir l'article de Marie Laureillard ou l'entretien de Karine Bouchy avec Nicolas Aiello), Jean Khalifa recense une somme récente consacrée à l'aventure messianique d'Isidore Isou portée par « l'exploration, la mise en scène et la prolifération sur la toile de toute marque perceptible comme un signe graphique » (*Frédéric Acquaviva, Isidore Isou*) ; David Christoffel déplie les voies originales de l'analyse de la partition investiguées par Violaine Anger dans son dernier ouvrage *Voir le son* ; Ségolène Le Men nous présente quant à elle le travail précieux de documentation et d'analyse produit par Else Jongeneel sur l'édition Curmer de *Paul et Virigine*, ce « livre par excellence de l'édition illustrée romantique, marquée par une profusion de vignettes qui en firent un « musée pour lire » (*Else Jongeneel, L'illustration en majesté*). La dernière recension évoque le récent travail d'excavation et de présentation des œuvres plastiques, photographiques et picturales de l'écrivain et artiste Claude Simon dans deux ouvrages de Mireille Calle-Gruber (*Claude Simon. De l'image à l'écriture et Claude Simon: être peintre*).

Le n° 2 *d'écriture et image* s'achève par la rubrique « perspectives », inaugurée dans ce numéro dans une configuration particulière : plutôt que de présen-

¹ Voir *Les revues-images de Philippe Clerc*, hors-série *d'écriture et image*, *Cahiers du CEEI*, Centre de l'Écriture et de l'Image, 2018.

ter des notes de travail ou des travaux en cours, elle prend la forme d'un hommage amical à un chercheur éminent, Yves Jeanneret, décédé en 2020, auquel la revue avait dédié l'an dernier le numéro sur « la pensée de l'écran ». Le dernier livre du chercheur, intitulé *La Fabrique de la trace* (2019) ainsi que d'autres travaux publiés en revue², soulignent la pertinence de cette présence dans notre numéro. Confié à David Martens, ami d'Yves Jeanneret, ce dossier est constitué d'une mosaïque de neuf témoignages de collègues, anciens étudiants et amis, suivie d'un lexique de quelques notions clés du chercheur, et accompagné d'un article d'Emmanuel Souchier (*Histoire d'une rencontre : retour sur l'architecte*), cosignataire avec Yves Jeanneret de nombreux travaux portant, notamment, sur les « écrits d'écran », dont il retrace pour nous la formation conceptuelle et resitue les enjeux à partir de la notion d'architecte.

Ce n'était pas, on le comprend, la visée de ce numéro *d'écriture et image* que de soumettre les trois notions proposées en titre à un « alignement » qui n'est pas le leur. C'est bien au contraire tout l'intérêt de cette somme de contributions que de ne donner aucune réponse définitive à l'articulation conceptuelle proposée mais d'évoquer et d'interroger de façon chorale et enchevêtrée des termes qui semblaient occuper, en langue, un partage évident. L'attention portée aux objets matériels constitue l'unité paradoxale de cette livraison, plus attentive aux frontières souples que transgressent les artefacts qu'aux cloisonnements conceptuels que la langue se charge de fixer pour eux par commodité pour l'échange communicationnel.

² Voir Yves Jeanneret : « Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé » (dans *L'Homme trace : Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Béatrice Galinon-Méléneq dir., Paris, Éd. CNRS, 2011, p. 59-86) ; « Faire trace : un dispositif de représentation du social », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n° 59 (« De la trace à la connaissance à l'ère du Web »), 2013/1, p. 41-63 ; et, pour finir, son ouvrage intitulé *La Fabrique de la trace*, Londres, ISTE, 2019.

Myriam El Haïk

Présente « **Zeitbuch / Livre du temps / الزمن كتاب** »,
conçu en 2020 exposé à Berlin en 2021 dans le cadre de l'exposition « Les écrits ».

Au fil des pages, le motif appelé "joie" est répété à intervalles réguliers. Traces d'une pulsation musicale qui, inlassablement, égrène le temps, alternant battement et silence, plein et vide, mémoire et oubli, encre du signe et papier blanc.



[Voir la vidéo](#)

Encre de Chine sur papier. 15 pages dessinées, 10 x 15 cm. 2021.

© Vidéo et création : Myriam El Haïk. 2021.

La notion de ligne dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin

Luc Bachelot

Introduction

À plus d'un titre les définitions courantes de la ligne sont déroutantes, d'abord par leur nombre et ensuite par la diversité et l'hétérogénéité des domaines auxquels elles renvoient : du plus concret dans son acception la plus ancienne (dans l'Antiquité du latin *linea* : cordeau) au plus abstrait dans le domaine de la pratique (cf. l'expression « une ligne de conduite ») ou encore dans des sciences, y compris en mathématique où la ligne est considérée comme une suite de points n'ayant ni longueur, ni largeur, ni épaisseur¹. Étrange est d'ailleurs l'adoption par cette discipline, domaine par excellence de l'abstraction fondée sur des « idéalités mathématiques » et des opérations logiques étrangères à toute matérialité, d'une notion si polysémique et, dès son origine, ancrée dans le concret. La « ligne » se présente donc comme la figure la plus simple, la plus banale que l'on puisse imaginer et produire (c'est probablement le premier tracé que fait un jeune enfant), tout en étant utilisée pour désigner aussi les phénomènes et les mécanismes les plus complexes.

Cette double caractéristique semblait particulièrement intéressante à analyser dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin qui ouvre, à partir de l'analyse de manifestations très concrètes (la parole, l'écriture, les images, etc.), aux problématiques générales et théoriques de la technique, de l'histoire, de l'anthropologie, de la philosophie, et finalement à la connaissance en général. Pourtant la notion de ligne n'est guère explicitement mentionnée en tant qu'objet d'étude spécifique dans ses travaux. Nous pourrions voir néanmoins qu'elle y est bien à l'œuvre et peut-être même tout au long de son parcours scientifique. C'est le dernier ouvrage qu'elle a publié, *L'Invention de la figure*², paru en 2011, qui sera ici utilisé parce qu'il reprend pour partie des articles précédemment parus, parfois transformés et augmentés, et que cette reprise renvoie elle-même à d'autres monographies ou ouvrages collectifs dont elle a assuré la direction.

¹ Dans cette matière, c'est le terme de droite ou courbe qui est plus couramment utilisé pour désigner ce que le langage commun appelle « ligne ». Toutefois c'est bien à une même réalité que se réfèrent les deux termes.

² Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2011.

Présente donc, mais pas immédiatement visible, une ligne blanche sur fond blanc, pourrait-on dire, tracée dans une perspective qui ne manque pas d'ambition³. Il importe donc de s'interroger sur les raisons de cette invisibilité première, ce qui permettra peut-être de comprendre mieux les caractéristiques essentielles de la ligne⁴.

1- Les définitions de la ligne

Commençons par un inventaire à la Prévert :

La ligne perçue dans le monde empirique : la ligne de l'horizon, la ligne d'une crête, etc.

La ligne appréhendée par les constructeurs, les architectes, depuis l'aube de l'humanité.

La ligne telle qu'elle apparaît dans les productions graphiques de l'humanité, comme les lignes de points présentes dès le paléolithique, relevées par les préhistoriens.

La ligne dessinant des contours, produite par tous les praticiens, artisans, artistes, et autres producteurs d'images. Vient spontanément à l'esprit le récit légendaire de Pline l'Ancien dans *Histoire naturelle* racontant comment une jeune femme, Diboutade, aurait inventé l'art du dessin en traçant sur le mur de sa chambre une ligne qui suivait le contour de l'ombre du visage de son fiancé qui y était projetée.

³ « Les résultats de cette enquête, dit A.-M. Christin (*ibid.* p. 18), intéressent plusieurs domaines de recherche. Celui de l'anthropologie de l'écriture [...] Celui de l'histoire graphique du texte occidental et des différentes mises en image [...] ils ne manqueront pas d'intérêt pour les historiens de l'art [...] en leur proposant un mode d'approche associant aux grandes aventures de la création iconique, celle de l'écriture [...]. Il s'agira seulement ici, et de façon très modeste, de tenter "d'ouvrir les yeux", pour reprendre une autre belle formule, ici celle Mallarmé » ; patronage prestigieux pour cette dernière formule (tenter « d'ouvrir les yeux ») qui dit en toute simplicité l'ambition de l'entreprise, rendre enfin la vue à une humanité jusque-là aveugle, autant dire ignorante.

⁴ Nous pouvons voir, en effet, dans le travail d'Anne-Marie Christin que la ligne est *d'une part* contraignante (notamment dans notre culture alphabétique en imposant une lecture à sens unique, indispensable au rendu de la chaîne des phonèmes transcrits par les caractères au détriment de tous les parcours visuels que permettent les autres systèmes d'écriture proches de l'image) et *d'autre part* une incitation à dépasser les limites qu'elle-même a imposées. La ligne est donc, pour elle, essentiellement ambivalente. La même dialectique sera repérée en examinant les fonctions de la ligne dans n'importe quel domaine. Elle limite (ou délimite) en circonscrivant la forme d'un objet par exemple, mais elle sert aussi à indiquer une direction, à proposer d'aller au-delà des limites à l'intérieur desquelles on se situe *hic et nunc*, à abandonner sa position, changer de place, etc. La tentative sera ici de montrer que la démarche d'Anne-Marie Christin peut être vue comme un bon révélateur des caractéristiques, mais pas toujours mises au jour, de la ligne : expression graphique la plus simple et symbole de fonctions très complexes que l'on a du mal à concevoir quand on se contente de les énoncer de façon théorique.

La ligne, enfin, objet des interprétations les plus élaborées par les penseurs de tous types (clercs, poètes, philosophes, mathématiciens...), de la Mésopotamie, l'Égypte, la Grèce ancienne d'où émergent dans l'historiographie les figures monumentales de Pythagore, Euclide, Aristote, puis dans la Rome antique, au Moyen-Âge, au moment de la Renaissance avec les élaborations théoriques et pléthoriques qui ont accompagné la mise en place de la perspective, enfin les avancées des sciences modernes et contemporaines qui ont bouleversé les connaissances relatives à la ligne.

Tout cela, évoqué pêle-mêle et trop rapidement, se traduit, dès le premier clic sur un moteur de recherche, par trente-trois définitions (pas moins !) pour « la ligne » et cent cinq pour les termes dérivés ou apparentés étymologiques.

2- Les deux fonctions de la ligne

Il n'est pourtant pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de cet inventaire pour voir progressivement se dégager deux fonctions essentielles de la ligne. La *première* consiste à partager et la *deuxième* à indiquer une direction. La ligne se présente alors comme un vecteur.

Si ces deux fonctions de séparation et de direction sont repérables dans l'inventaire proposé plus haut, elles s'y répartissent selon deux régimes de dénotation qu'il convient de distinguer : d'abord, celui du renvoi à la réalité empirique la plus évidente : le trait que l'on voit, le tracé sur une feuille de papier par exemple, mais également ailleurs et quels que soient le support et la technique qui ont permis de le produire ; ensuite, selon un régime à première vue métaphorique, pour évoquer toutes sortes de situations ou d'actions qui ne sont pas directement accessibles aux organes des sens : en rendent compte des expressions comme « la ligne de conduite », « ne pas dépasser la ligne », façon de dire qu'il ne faut pas transgresser une règle, « s'aligner, au contraire, sur telle ou telle idéologie ou comportement, etc. ».

Dans le même ordre d'idée, on peut rappeler que si la ligne distingue, elle met aussi en contact. Le partage et le contact se voient donc simultanément mais également comme la marque d'un geste ou d'une action, d'une intention qui fait spontanément apparaître la possibilité d'un premier état antérieur à la trace et dans le même temps d'un second qui lui est postérieur. Il y a, en effet, un avant et un après de la trace, de son inscription et de son intention, c'est-à-dire l'évocation d'une temporalité. Une temporalité offerte à la perception par une marque spatiale et une spatialité qui ne se saisit vraiment que dans le vécu d'une expérience de l'avant et de l'après. La ligne symbole d'un système espace-temps insécable semble bien davantage qu'une simple conjecture.

La ligne comme séparation

Une ligne sépare de deux façons : d'abord, et dès le premier geste, elle sépare en deux parties une surface, potentiellement donc toute surface, tout ensemble, y compris l'ensemble de tous les ensembles, c'est-à-dire le monde. Marque du geste de la séparation, du partage, de la distinction, elle devient alors le modèle de toutes les scissions, dans le champ de la réalité empirique comme dans celui du symbolique. Dans ce dernier, elle se présente comme l'opérateur de toutes les oppositions binaires qui structurent notre pensée, nos façons de voir et de concevoir le monde : la matière et l'esprit, la présence et l'absence, le clair et l'obscur, etc. et cela depuis la philosophie grecque.

En se refermant sur elle-même pour se conformer à la forme d'un objet quelconque, la ligne sépare d'une autre façon. L'objet impose alors à la ligne qui le détoure sa signification propre. Cela s'oppose donc à la manifestation sans contenu de la seule ligne, comme tracé, tracé libre, étranger à toute représentation. Dans le second cas, la ligne participe à la constitution du monde en permettant de définir des objets et assigner une place particulière à chacun.

La ligne comme orientation

La deuxième fonction de la ligne est d'indiquer un sens, une orientation. C'est un vecteur (segment de droite orienté pour les mathématiques) dont la fonction se donne aussi à entendre de façon paradigmatique dans des expressions courantes comme « la ligne de mire », avoir tel ou tel objectif « en ligne de mire », « ligne directrice », etc.

Mais cette fonction « vectorielle » de la ligne ne doit pas être considérée comme simplement métaphorique. On s'exposerait à une compréhension superficielle et limitée de la notion de ligne si on l'appréciait ainsi, c'est-à-dire comme simple outil didactique ou moyen commode de faire comprendre rapidement ce qui exigerait de longs développements, qu'il s'agisse d'objets ou d'actions. L'usage métaphorique du vocable « ligne » n'est métaphorique qu'en apparence, il renvoie à l'une des caractéristiques fondamentales de la ligne. À savoir qu'elle est une « visée » qui, par définition, est à l'origine de toute action et donc dirigée vers tout objet, au sens large : objet d'une croyance, par exemple, en la liberté, au paradis, aux fins de l'homme, du monde, etc. Cela indique donc, en droit, l'existence possible d'un ailleurs, d'un au-delà mais aussi d'un futur. C'est l'expression d'une téléologie (par définition d'un espace et d'un temps mêlés) ! Il est inutile ici d'égrener les noms des penseurs dont la démarche se développe, qu'ils le déclarent ou non, selon une téléologie, une linéarité. Ils sont fort nombreux, sans doute majoritaires, mais d'autres ont mis, ou mettent en œuvre, des démarches qui s'écartent du modèle de la ligne et qui

représentent, surtout aux périodes modernes et contemporaines, un courant puissant.

Ainsi doit-on prendre en égale considération la définition de la ligne comme tracé, très concret, visible, qui distingue, qui sépare et participe à tout processus d'individuation *et* celle qui rassemble une réalité plurielle en l'objet unique d'une visée, mais à ne vouloir délaissier aucune de ces deux fonctions de la ligne, on se trouve confronté à une véritable antinomie que l'on ne peut ignorer.

Il ressort de cet examen rapide que la ligne, qu'elle soit perçue passivement (quand on s'avise qu'en séparant, elle trace des limites et définit des contours) ou au contraire qu'elle sollicite une démarche dynamique, toute tendue vers objet unifié (un objectif), quand elle est vecteur, relève, quelle que soit son incontestable visibilité dans le domaine empirique, d'une véritable abstraction.

3- Dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin

Dans ses travaux, la problématique de la ligne est bien repérable dès que l'on confronte le contenu des quelques pages d'introduction intitulées « Présentation » et des trois premiers chapitres de *L'Invention de la figure*⁵ à la présentation, aussi rapide qu'elle soit, des caractéristiques et des fonctions de la ligne que nous venons de faire.

On constate, en effet, dès les premières pages du chapitre introductif, que la notion de « ligne », travaille, comme en sous-texte, l'analyse proposée. En effet, alors que le titre de l'ouvrage évoque la « figure » (en tant que représentation matérielle ou intellectuelle d'un élément de la réalité), plus précisément *L'Invention de la figure*, cette invention devrait d'emblée s'inscrire dans une filiation, dans une « lignée », celle de l'écriture. Remarquons déjà que, pour Anne-Marie Christin, la détermination de l'apparition de la figure dans l'histoire se fait par la mise en œuvre de la notion de ligne en tant que marqueur de la dimension temporelle et qu'ensuite, à un tout autre niveau et plus essentiel, l'invention de cette figure donc ne serait pas étrangère aux opérations de déchiffrement d'un texte, à sa lecture qui, dans la culture occidentale, est bien soumise à une linéarité. L'exemple de figure choisi est celui de *L'homme à la médaille* de Botticelli.

⁵ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, *op. cit.* Présentation (p. 9-20) ; 1- De la figure au signe d'écriture (p. 23-47) ; 2- Énigme du parcours (p. 51-63) ; 3- La lettre et le réel (p. 73-96).



Fig. 1: Sandro Botticelli, [Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio], L'Homme à la médaille, env. 1475, tempera et stuc sur bois, 54,5 x 44 cm, Galerie des Offices, Florence.

Car nous ne devons pas renoncer à passer par l'écriture, dit Anne-Marie Christin, pour aborder les images : l'enjeu de ce livre sera précisément de montrer qu'il est indispensable d'intégrer l'existence du phénomène écrit dans l'analyse picturale, à quelque civilisation qu'elle appartienne, écrite ou non⁶.

Évoquer une filiation entre l'écriture et l'image laisse à penser que la figure serait le produit de l'écriture. Encore faudrait-il se souvenir, précise-t-elle, que toutes les cultures n'ont pas élaboré les mêmes conceptions de l'écriture.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

Mais il convient pour cela de prendre en compte auparavant leur spécificité [il s'agit de celle des différentes cultures] à chacune, et d'adopter en conséquence une définition générale de l'écriture différente de celle sur laquelle reposent ensemble actuellement impératif académique et utopie anthropologique⁷.

La ligne en tant que dispositif essentiel de l'écriture alphabétique est bien au centre de la démonstration proposée, fût-ce pour être critiquée. Cette conception dominante de l'écriture alphabétique est un héritage de la tradition grecque alphabétique qui structure toujours nos façons de penser, comme nos institutions. Il faudrait donc s'en écarter car elle élimine

... d'une structure [celle du dispositif de l'écriture] *dont le principe est de combiner ensemble communication visuelle et verbale*, son pôle visuel, au bénéfice de son versant langagier⁸.

À cette écriture qui limite et ampute les possibilités interprétatives, la chercheuse oppose les systèmes idéographiques qui, au contraire, les prennent largement en compte ; les idéogrammes gardant des pictogrammes (participant du monde des images) dont ils sont issus la particularité de se concevoir et de se marquer en fonction de l'espace où ils doivent s'inscrire.

Le parcours du regard

Dans la « Présentation » sont annoncés les thèmes qui feront l'objet, au fil des différents chapitres, de rappels visant donc à redonner au visuel, à l'espace, toute la place que la tradition alphabétique avait fini par éliminer. Il s'agit du parcours du regard cumulant et combinant pas à pas les éléments rencontrés pour en faire une construction en voie d'élaboration constante ; travail de l'imagination combinatoire et anticipatrice.

Néanmoins, la ligne nécessaire aux caractères alphabétiques pour qu'ils fonctionnent ensemble comme système de communication, qu'Anne-Marie Christin n'a pourtant jamais cessé de considérer comme des plus contraignantes, peut être, malgré tout, le lieu de réapparition de l'image.

Ce même alphabet aux vertus abstraites ne pouvait manquer de provoquer à son tour l'apparition de nouvelles images et de susciter une nouvelle approche du visible, à partir du moment où il devait faire inévitablement l'expérience du support qui ne lui était rien, s'il voulait se rendre lisible. *En visualisant, en un dessin, ce qui semblait le non visualisable absolu – un son de la langue – elle a doté en effet le signe phonétique d'une identité figurable sans exemple jusqu'alors dans l'histoire*⁹.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* Nous soulignons.

⁹ *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

C'est là un point important de sa démarche et des plus intéressants, car il pointe l'ambiguïté fondamentale de tous les dispositifs, conçus spécifiquement pour répondre à un besoin précis mais qui, dans le principe même de leur organisation, aménagent aussi la possibilité du dépassement, de la subversion de la fonction qu'ils étaient originellement et principalement censés remplir. Se perçoit donc un schéma dialectique qui correspond bien aux caractéristiques que l'on a reconnues à la ligne, et qui devient ainsi le symbole de ce fonctionnement puisque tout en séparant et excluant elle permet d'ouvrir un champ nouveau.

Ainsi Anne-Marie Christin fait-elle de ce signe alphabétique qu'est la lettre le point de départ d'une nouvelle aventure du regard qui devient, annonce-t-elle, l'objet principal de son ouvrage. Pour justifier cette opération de réhabilitation, il conviendrait, selon elle, d'analyser ce qui lierait intimement la lettre et l'image, qu'elle appelle respectivement « figure-élément » et « figure-signe »¹⁰.

L'appellation de *figure-élément* est un emprunt au vocabulaire utilisé par Platon dans le *Théétète* pour désigner précisément les caractères alphabétiques qu'il appelle *stoïcheia* ; mot qui signifie exactement « éléments » et qui renvoie donc à des objets neutres, absolument indéterminés. À l'inverse, les *figures-signes*, sont signes parce qu'elles font apparaître spontanément le visible.

Tel est le cas du personnage principal du tableau de Botticelli *L'Homme à la médaille* et du médaillon en terre cuite incrusté dans le panneau de bois peint qu'il tient entre ses mains. L'un et l'autre ne prennent sens qu'à l'issue du *parcours* que doit accomplir l'œil du spectateur. Celui qui va de l'œil du visage représenté de profil sur le médaillon que tient l'homme, au regard de ce dernier qui fixe celui du spectateur. Il y a donc un parcours triangulaire qui donne tout son sens à l'image. C'est ce parcours qui constitue ce qu'Anne-Marie Christin appelle « une figure-signe¹¹ ».

D'une façon plus générale, au-delà donc de la description de ce tableau, elle se propose de déterminer ce qui relie la lettre (le caractère alphabétique) à cette « figure-signe » (ou « signe réalité » ou encore « signe-image »).

¹⁰ *ibid.*, p. 18.

¹¹ Ici, il convient évidemment de ne pas confondre cette « figure-signe », ce « signe-réalité » et même « signe-image » pourrait-on dire, construit par le parcours d'un regard et le « signe » tel que l'a défini Saussure et à sa suite toute la tradition sémiologique et structuraliste : à savoir cette entité à deux faces associant de façon arbitraire et conventionnelle un *signifiant* (SA) et un *signifié* (SÉ), tous deux étant totalement indépendants du support sur lequel s'inscrit ce signe. Anne-Marie Christin note : « Ignorant ou feignant d'ignorer les implications sémantiques du graphisme, Saussure affirme d'ailleurs : "Que j'écrive les lettres en blanc ou en noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau cela est sans importance pour leur signification" », (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1915, Paris, Payot, 1969, p. 166.), cité par Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, *op. cit.*, p. 99, note 2.

L'étude des plus anciens systèmes d'écriture connus (ceux de Mésopotamie et d'Égypte) a rendu (bien qu'abusivement) familière l'idée selon laquelle ces signes abstraits sont l'aboutissement d'un long processus de schématisation d'une image plus ou moins naturaliste. On serait progressivement passé d'une image susceptible d'être, comme n'importe quelle image, interprétée de multiples façons, à une forme schématique à laquelle on faisait arbitrairement correspondre un phonème. Notation qui progressivement a fermé l'angle d'ouverture à cette première figure ou image, fermeture spatiale d'abord pour la réduire graphiquement à l'ordonnement imposé par une simple ligne et interprétative ensuite en ne lui assignant d'autres fonctions que celle de la distinction rigoureuse des caractères abstraits, symboles des sons.

Il faudrait donc partir, selon Anne-Marie Christin, d'une description précise des fonctions essentielles de l'image, pour saisir ce à quoi a abouti en Grèce ancienne – pour le pire mais peut-être aussi pour le meilleur – le processus de schématisation dont elle aurait été l'objet.

C'est ainsi que l'enchaînement linéaire des lettres imposé par la lecture phonétique [...] a été perçu par eux [les anciens Grecs] comme une incitation à rendre hommage à l'espace textuel d'une manière originale : en exaltant cette figure de la ligne qui n'existait dans aucun autre système que le leur, et en en explorant l'imaginaire¹².

Avec ou sans parole, le don fulgurant de la présence

Il convient donc de déterminer aussi précisément que possible comment et dans quelles conditions se conçoit une image. Cette image première est celle qui se sera toujours manifestée à la conscience avant même qu'elle ne fût inscrite sur un support. Il s'agit de l'image mentale, celle du rêve, par exemple, qu'elle évoque à plusieurs reprises en se référant à *L'interprétation des rêves* de Freud¹³. Cette image, on en fait constamment l'expérience, est essentiellement labile et éphémère, elle est effaçable immédiatement, mais peut également resurgir à tout moment. Et, en effet, cette réapparition spontanée qu'Anne-Marie Christin appelle « le don fulgurant de la présence » est évidemment une surprise, un enchantement, une révélation qu'il faudrait apprivoiser, maîtriser, afin de pouvoir le réitérer. D'où une tentative de captation de ce moment inouï au moyen d'un tracé. Ainsi donc serait née l'image graphique. Mais le principal intérêt de cette dernière, du moins à son origine, est qu'elle hérite naturellement du pouvoir magique de son modèle (*i. e.* de la construction imaginaire de la réalité ; l'« intuition » dans la terminologie philosophique) de disparaître et de réapparaître.

¹² A.-M. Christin, *L'invention de la figure, op. cit.*, p. 74.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

La figure « non encore inscrite » – ni à plus forte raison, encore désignée ou, encore nommée ou désignée comme telle – a pour caractéristique principale d'être éphémère. Cette figure possède à la fois la vertu protéiforme des images qui nous viennent en rêve et leur fulgurant don de la présence. [...] Car un « tracé » n'est pas une « trace ». [...] Il combine l'éphémère du geste à celui de la figure à des fins de révélations ou de célébrations réciproques, susceptibles de se multiplier elles-mêmes à l'infini. L'expérience la plus étonnante qu'offre un tracé est qu'il puisse être effacé et recréé aussitôt à neuf¹⁴.

C'est également un thème qu'a abondamment développé Jacques Derrida sous l'appellation « itérabilité » de l'écriture¹⁵. Puis elle poursuit :

Il ne serait d'ailleurs pas absurde de supposer, au contraire des idées reçues, que c'est le tracé de figures sur du sable, ou sur un support similaire, qui a donné pour la première fois à l'homme l'intuition de ce qu'allait être, beaucoup plus tard, l'écriture. Sur le sable, le geste ne fait pas seulement que s'emparer des figures : il est en concordance immédiate et sensible avec le rythme de la parole, qu'il lui est possible de prolonger ou de mimer, à l'intérieur même de son graphisme¹⁶.

Une fois que ce souffle de la parole vive circulait dans les rets du dessin, de la ligne refermée sur elle-même, on se trouvait nécessairement face à une bifurcation, à deux directions possibles. Celle qui privilégiait la composante visuelle de l'écriture et celle qui s'attachait d'abord à garantir de la façon la plus stable possible la transcription du son. La première voie fut celle que choisirent les cultures extrême-orientales et qui se manifesta si prodigieusement dans la calligraphie chinoise. La deuxième fut celle qu'empruntèrent les cultures alphabétiques. En privilégiant petit à petit la restitution phonologique, ces dernières réduisaient d'autant l'ouverture offerte par le visuel. La mise en place de ce processus annonçait inéluctablement ce qui sera plus tard la « catastrophe » (au sens étymologique du terme de fin, dénouement) de l'image, à savoir sa réduction à la ténuité de la ligne, structure d'accueil des plus étriquées de la pensée imageante.

Anne-Marie Christin retrace donc les principales étapes de ce processus de la mise en ligne de l'image¹⁷. Dans un premier temps, c'est-à-dire entre la période grecque ancienne et le xv^e siècle de notre ère, on tentait malgré tout de rendre justice à l'image dont on se rendait bien compte qu'elle apportait dans le mode

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ C'est également un thème qu'a abondamment développé Jacques Derrida sous l'appellation « itérabilité » de l'écriture. « L'itérabilité suppose une restance minimale (comme une idéalisation minimale quoique limitée) pour que l'identité du même soit repérable et identifiable *dans, à travers*, et même *en vue de* l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique à la fois identité et différence », Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 105.

¹⁶ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24-28.

de relation à la réalité empirique une dimension que la restitution graphique, et strictement conventionnelle du discours par les lettres, ne pouvait pas fournir.

Cette tentative de maintenir, de soutenir, le rôle du visuel, trouva son expression, dans une formule lapidaire d'Horace qui eut un immense succès : « *Ut pictura poesis* », au-delà même de ce que son auteur pouvait imaginer, puisqu'on fit dire à cette formule une chose et son contraire. En effet, pour le poète latin, elle visait à rappeler, écrit Anne-Marie Christin, que l'image devait être « un exemple » pour la littérature. Mais l'ambiguïté de la formulation permettait, dans un deuxième temps, de procéder à une inversion complète de son interprétation ; ce qui fut fait à partir du xv^e siècle. Et l'on considéra dès lors que c'est la narration (*poesis*) qui devait devenir le modèle de l'image.

Puis il y eut, au xx^e siècle, la linguistique qui accorda à la verbalisation le premier rôle dans la conception de l'écriture. Bien sûr les sémioticiens, dans la lignée de la linguistique structurale, reconnurent le rôle de l'image dans la genèse de l'écriture, tel que l'avaient montré les travaux de déchiffrement des systèmes d'écriture accordant une place essentielle à l'idéogramme (les hiéroglyphes égyptiens et les écritures mésopotamiennes). Mais selon eux, il ne pouvait s'agir que d'une étape préliminaire, de formation de ce qui devrait, plus tard, devenir une écriture aboutie, c'est-à-dire l'alphabet. Et de fait, ils s'attachèrent à démontrer que l'on fut rapidement obligé de faire appel à une notation des phonèmes qui ne soit pas perturbée par la présence d'un référent porteur de sa propre identité ; d'où la nécessité d'utiliser un signe aussi abstrait que possible.

Cette reprise à très grands traits de l'histoire évoquée par Anne-Marie Christin vise simplement à rappeler que l'écriture, pour qu'elle remplisse pleinement sa fonction de communication, dut être soumise à cet « alignement phonétique » ; lequel avait pour conséquence de réduire quasiment à néant le rôle du support, de son espace, de son utilisation possible dans plusieurs dimensions.

Mais « l'image-signe » ne devient donc signe que de sa proximité avec les autres figures ; proximité sans cesse reconfigurée en fonction des parcours différents et déterminée par de multiples facteurs, sur lesquels l'œil est lancé : la disponibilité de celui qui regarde, son énergie, ses attentes, ses désirs, ses souvenirs, bref, tout ce qui fait son histoire personnelle. Et pour illustrer son propos, Anne-Marie Christin emprunte à Matisse une déclaration publiée par le peintre dans *Écrits et propos sur l'art* (1972) : « l'objet n'est pas tellement intéressant par lui-même. C'est le milieu qui crée l'objet¹⁸ ». Ce « milieu » n'est autre évidemment que l'espace du support, avec tous les objets qu'il accueille.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

En se référant à l'émergence d'une signification surgie de la confrontation des figures présentes sur un même support, on pourrait tout aussi bien faire valoir, reconnaît Anne-Marie Christin, qu'un tel mécanisme est aussi à l'œuvre dans l'énoncé linguistique qui ne prend véritablement sens que de l'enchaînement des signes qui le compose. Le signe linguistique fonctionne de ce point de vue comme « l'image-signe », mais il appartient à la « tribu », dit-elle, c'est-à-dire à la communauté qui, par consensus, a attribué à chacun des signes linguistiques et à leur enchaînement une signification particulière. Leur interprétation est donc contrainte par ce consensus. « La figure-signe », en revanche, autorise toutes les interprétations personnelles, ce qui n'empêcherait nullement une transmission compréhensible par tous, dans la mesure où ces interprétations diverses sont le fruit d'une démarche (au sens étymologique du terme), autrement dit d'un parcours, commun à tout homme. Pour être différents, les cheminements seraient tôt ou tard appelés à converger tout en permettant la reconnaissance de la diversité du monde.

La figure, elle, dit Anne-Marie Christin, garde toujours un lien avec le réel ; elle est l'indice d'une reconnaissance possible de ce réel par qui-conque en contempera ultérieurement le tracé¹⁹.

À examiner les exemples que donne Anne-Marie Christin, on entrevoit que cette « reconnaissance personnelle du réel » est due à la possibilité du parcours qu'offre une surface, un écran, qui devient alors un lieu d'exploration où les trajets ne sont pas préalablement établis, et encore moins obligatoires.

Ce que l'on peut relever dans les propos d'Anne-Marie Christin, c'est l'idée selon laquelle cette ouverture de l'image à l'interprétation est à rapprocher de l'expérience que nous faisons du réel, de la façon dont nous interagissons avec lui ; elle en est en quelque sorte la réitération. Fût-ce sans autre mouvement de notre corps, notre œil parcourt l'image, indique à notre esprit un sens, qui façonne un univers, comme nous le faisons en nous déplaçant.

Pour Anne-Marie Christin, le parcours essentiel à la construction de la réalité pouvait être drastiquement freiné, empêché presque, par l'adoption de l'écriture alphabétique car le support sur lequel elle s'inscrivait n'avait, nous l'avons déjà signalé²⁰, aucune incidence sur l'élaboration et le contenu du message.

L'invention de l'alphabet grec au VIII^e siècle avant notre ère, précise-t-elle par ailleurs, constitue l'étape ultime de l'écriture. Mais elle y introduit également une rupture fondamentale : devenu un *élément distinctif distinctif de la langue* – une « lettre » –, le signe écrit y a perdu la flexibilité fonctionnelle qu'il devait à ses liens d'interdépendance millénaire avec

¹⁹ *Ibid.* p. 33. Nous soulignons.

²⁰ *Supra*, note 11.

son support, et qui n'avait encore jamais été remise en cause, même par son prédécesseur immédiat, l'alphabet sémitique²¹.

L'interdépendance entre l'écriture et son support étant rompue par la nature même du système alphabétique, le parcours indispensable à la constitution du réel ne se justifiait plus. Sans support, il n'y a, en effet, plus de parcours possible. Il fallait donc que l'écriture retrouve, d'une façon ou d'une autre, un ancrage dans le réel. Les Grecs anciens s'y employèrent par la production, entre autres, de textes boustrophédons qui montraient bien que l'écriture, comme le parcours de la charrue sur un champ, restait en prise directe avec la réalité physique du monde. L'exemple du boustrophédon est révélateur, dit Anne-Marie Christin :

Il montre que le support de l'écrit, sans doute parce qu'il n'était pas impliqué dans l'élaboration du texte en tant que tel mais restait toujours nécessaire à sa lecture, a été investi par les Grecs d'une valeur essentielle et parallèle, que l'on pourrait nommer une *valeur de réalité*. La référence au sillon et à la terre labourée que suggère son tracé permettait d'associer au texte un univers sans rapport avec lui, mais qui était également empreint pour son lecteur de souvenir et d'expériences concrètes et familières²².

L'importance que l'on doit accorder au parcours et à l'espace où il s'effectuait traditionnellement interroge toujours et bien au-delà de la problématique de l'écriture, dans tous les domaines de la connaissance et notamment dans les sciences physiques. Celles-ci donnaient désormais accès à des portions d'un monde infiniment grand (avec l'astronomie) ou infiniment petit (avec la physique atomique) qui ne ressemblait à rien de ce qui était connu jusqu'alors. Cette situation favorisa l'émergence du courant phénoménologique qui ne cessa de s'interroger sur les mécanismes de la perception de l'espace. C'est sans doute dans son sillage que s'est développée la pensée d'Anne-Marie Christin, soucieuse de remettre valeur le rôle de l'appréhension de l'espace.

La démarche évoque également la pensée de Gilles Deleuze qui explique dans *Critique et clinique*²³ que « les cartes de trajets sont essentielles à l'activité psychique » car, explique-t-il, c'est au gré des déplacements, des rencontres avec les êtres et les lieux dans lesquels ils évoluent que se constituent nos subjectivités. Anne-Marie Christin quant à elle cite Paul Klee et les rhétoriciens des arts de la mémoire qui décrivent un parcours, un trajet (étymologiquement un jet à travers l'espace, entre deux points) qui se concrétise par une *ligne*. Notons que dans la citation qu'elle fait de la *Théorie de l'art moderne*²⁴ de Paul Klee,

²¹ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

²⁴ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 58-59.

apparaît dans un court paragraphe le terme de ligne (ou linéarité) à sept reprises. Mais ici, il ne s'agit plus bien sûr de la ligne selon laquelle doivent impérativement se succéder les caractères alphabétiques, mais de la ligne, sinueuse suivant le dynamisme d'un parcours jamais prédéterminé. À l'appui du rôle constitutif à tous égards du parcours ou du trajet, la liste des références peut se suivre de façon continue depuis *l'Odyssée* jusqu'au développement des sciences physiques contemporaines qui établit que la cohérence et la stabilité matérielle du monde tiennent aux déplacements incessants des particules atomiques.

La reconquête de l'espace

Après avoir décrit les modalités selon lesquelles « l'image-signe » donne accès à la réalité et comment l'adoption des systèmes alphabétiques s'en étaient peu à peu éloignée, Anne-Marie Christin met en évidence qu'il y eut dans le même temps une tentative de reconquête de cette réalité. Elle évoque donc les différents types de parcours adoptés par les artistes, les producteurs d'images de toutes sortes, peintres, sculpteurs, dessinateurs, etc., mais également ceux qui les commentent ou en proposent un équivalent à travers la poésie : car pour elle, le parcours du visible a été grandement stimulé par le lisible. « le visible, dit-elle, semble émerger de la sphère du lisible²⁵ ». Elle cite à cette occasion Ponge, Mallarmé et Fromentin.

Ainsi montre-t-elle comment, dans la tradition occidentale alphabétique, la lettre a justement autorisé, en certaines occasions et dès le début de son histoire, le retour à une réalité pleine qu'elle avait pourtant très largement mise à mal au cours de son histoire. Elle fait alors appel aux exemples de la culture grecque²⁶. Par exemple, dans certaines images décorant des coupes à figures, des inscriptions entrent dans la composition et permettent d'évoquer une extension de l'espace et même de le dilater en suggérant la dynamique d'un mouvement. Elle analyse aussi comment l'espace est traité sur la scène du théâtre en Grèce.

Et le plus intéressant dans ces pratiques, déclare-t-elle, c'est qu'elles ont pris un essor considérable au moment précisément où l'écriture alphabétique avait quasiment chassé du mécanisme de la signification le support, l'espace. Celui-ci avait été si réduit qu'il fallait bien qu'il se développât ailleurs que sur le document écrit et cet ailleurs était le théâtre, les vases servant de fond aux décors peints, etc. On pourrait dire que, grâce à la lettre, on mit en valeur un nouveau lieu d'apparition du sens. Comme si la ligne, celle de l'alphabet, ne pouvait ja-

²⁵ *ibid.*, p. 52.

²⁶ *ibid.*, p. 74-84.

mais totalement priver le regard de son rôle d'ancrage dans le monde et suggérerait son propre dépassement pour faire place à un autre lieu de l'apparaître : celui de la scène, ou celui de la paroi d'un vase.

Conclusion

Anne-Marie Christin, particulièrement sensible aux régimes diversifiés de l'apparaître, ne pouvait s'engager dans les voies simplificatrices vers lesquelles pousse un usage dominant du terme de ligne, associé au mécanisme de la causalité stricte selon laquelle une cause produit toujours les mêmes effets. Rien n'est plus éloigné de la complexité qu'elle s'est efforcée d'analyser dans l'histoire de l'écriture, de la figure ou de la langue.

Sa démarche emprunte finalement à la phénoménologie l'attachement au vécu d'une conscience ouverte à l'émergence spontanée et inattendue d'une sensation, d'un effet, face à des objets qui les attendent et donc les appellent ou les suscitent hors toute ligne directrice.

La première phrase de l'ouvrage, dont la place dit bien quelque chose de la force avec laquelle l'idée qu'elle véhicule s'impose à Anne-Marie Christin comme prioritaire, énonce :

Qui n'a jamais rêvé de revivre l'instant magique où la première forme animée a quitté le monde du réel – ou celui de notre imaginaire – pour s'inscrire dans une image²⁷ ?

Un peu plus loin, elle poursuit :

Aucune figure ne pourra jamais être désignée comme « première », car aucune n'a d'origine véritable : ce que l'on peut seulement dire de chacune d'elles est qu'elle existe, dans le moment précis où on la voit²⁸.

Cette saisie instantanée appelle dans de nombreux passages de l'œuvre d'Anne-Marie Christin la notion de « révélation²⁹ ». Or cette dernière suppose fonctionnellement la ligne qui traverse, le passage, le parcours, l'itinéraire, autant de fonctions que nous avons proposé de ranger sous le terme de « vecteur » qui dit bien ce dont il s'agit. La révélation suppose aussi fonctionnellement la ligne comme manifestation du partage, de la séparation entre deux domaines différents, hétérogènes entre eux, mais néanmoins destinés à être liés.

²⁷ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, *op. cit.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

Le mouvement de la ligne, entre nature, perception et imagination créatrice : sur la broderie *Coup de fouet* de Hermann Obrist (v. 1895)

Mildred Galland-Szymkowiak

*Pour Jean-Loup Bourget, en souvenir
d'une conversation sur l'Art Nouveau*

Cet article est consacré au mouvement de la ligne dans un objet singulier, qui à vrai dire ne se montre pas à nous comme un objet, comme une chose que nous pourrions tenir à distance : il nous absorbe plutôt, et nous plonge dans une vie intense où nous flottons quelque part entre subjectivité et objectualité.



Fig. 1: Hermann Obrist (conception) et Berthe Ruchet (réalisation), [Großer Wandbehang mit Seidenstickerei], Grande tenture murale avec broderie au fil de soie, dit Peitschenhieb (coup de fouet), vers 1895, fil de soie doré sur tissu de laine vert-bleu-gris, broderie au point plat et au point de tige, photo de l'original, 1195 x 1835 cm, Münchner Stadtmuseum Munich, © LWL-Landesmuseum.

On peut néanmoins tenter de le décrire objectivement. Il s'agit d'une tenture murale de laine, dont la couleur est un mélange de bleu, de vert et de gris ; une tenture de grande taille : 1,195 x 1,835 m – d'où un certain effet de fascination immersive. La broderie au fil de soie doré, brillant, capture le regard et produit des effets de volume. Différents motifs végétaux nous apparaissent le long d'une ligne sinueuse au rythme rapide, de sorte que nous pensons d'abord reconnaître l'« agrandissement colossal¹ » d'une plante. Examinant le motif, nous discernons des racines dans l'angle inférieur droit, en haut à gauche des jeunes pousses, des feuilles sur les côtés à droite et à gauche, dans l'angle inférieur gauche une fleur ressemblant à un cyclamen. « Tenture avec cyclamen » (*Wandbehang mit Alpenveilchen*), c'est ainsi qu'est souvent désignée cette broderie conçue par Hermann Obrist (1862-1927), artiste suisse, établi à Munich à partir de 1894, sculpteur et décorateur, et exécutée par Berthe Ruchet (1855-1932) vers 1895².



Fig. 2 : Hermann Obrist (conception) et Berthe Ruchet (réalisation), reproduction photographique de la broderie dans la revue Pan, 1-V (1895-1896), page 327, extrait de la version numérisée de la revue, numérisation par l'Université de Heidelberg (Universitätsbibliothek Heidelberg), document en ligne et en libre accès : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0239>.

¹ Wilhelm Bode, dans Georg Fuchs et W. Bode, « Hermann Obrist », *Pan*, 1895-1896, 1^e année, cahier V, p. 318-327, ici p. 326. Les traductions de l'allemand sont toutes de l'auteur de l'article. Hermann Obrist avait fondé à Florence en 1892 avec Berthe Ruchet, la dame de compagnie de sa mère, un atelier de broderie, qu'il déménagea à Munich à l'automne 1894. L'atelier dut être fermé en 1900 en raison de problèmes de santé de B. Ruchet. Pour la biographie de Hermann Obrist, voir : Dagmar Rinker, « Obrist, Hermann », dans *Neue Deutsche Biographie*, 19, Berlin, Nauwach-Pagel, 1999, p. 406-407 (en ligne : <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00016337/image_420> ; Petra Klara Gamke-Breitschopf, « Obrist, Hermann » dans Allgemeines Künstlerlexikon Online (<https://www.degruyter.com/database/akl/html>) ; Catalogue de l'Exposition du Kunstmuseum de Berne, 1967 : *Hermann Obrist (1862 Kilchberg-1927 München). Louis Soutter (1871 Morges-1942 Ballaigues). Jean Bloé Niestlé (1884 Neuenburg-1942 Antony sur Seine). Kurt Selligmann (1900 Basel-1962 Sugar Loaf N. Y.)*, éd. par Hans Christoph von Tavel, Bern, Kunstmuseum Bern, 1967.



Fig. 3 : Hermann Obrist et Berthe Ruchet, [Großer Wandbehang mit Seidenstickerei], Grande tenture murale avec broderie au fil de soie, vers 1895, rénovée (rebrodée) sur un tissu de couleur différente, 1195 x 1835 cm, Münchner Stadtmuseum, document en ligne : <<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/grosser-wandbehang-mit-seidenstickerei-peitschenhieb-10035267.html>> © CC BY SA 4.0.

La piste végétale en elle-même toutefois ne nous mènera pas très loin. Dans l'angle opposé à ce qui semble être un cyclamen, c'est plutôt une graminée que nous identifions en haut à droite, et les feuilles en haut et au milieu ont une forme effilée qui ne ressemble pas vraiment à celle des feuilles d'un cyclamen. Il peut certes arriver que la forme des feuilles d'une même plante diffère selon leur position sur la plante ; mais l'allure générale ici se rapproche de celle d'une plante volubile (dont la tige s'enroule autour d'un support), ce qui ne correspond pourtant à aucune des fleurs présentes ici³. Enfin, la sorte de pique qui garnit la fleur de cyclamen est une invention, qui semble surtout destinée à accentuer la diagonale ascendante, énergisante, de l'ensemble de la ligne. On lit dans un carnet de Hermann Obrist cette injonction à l'intention de lui-même : « *much more varied miscellaneous botany, don't systematize one botanical specimen*⁴ ». Du fait de cette pluralité intrinsèque, la « plante » n'est pas simplement là, elle se transforme devant nous, dans son développement qui

³ Merci à Marie-Pierre Kaffel pour ces précisions botaniques.

⁴ *Nachlass Hermann Obrist*, SGS München (Staatliche Graphische Sammlung), Inv. Nr. 48812 Z, cité par Annika Waenerberg, « Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache », dans *Hermann Obrist Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, Eva Afuhs et Andreas Strobl (dir.), Musée Bellerive, Zürich/Staatliche Graphische Sammlung München, Zürich, Scheidegger & Spiess, n° 35, 2009, p. 44-73, p. 53. Traduction : « Une botanique diverse, beaucoup plus variée, ne pas systématiser un seul spécimen botanique ».

s'impose de droite à gauche entre sa racine griffue, vaguement inquiétante, et son extrémité aérienne, plus enjouée.

L'examen de ce qui nous apparaît a requis de nous que nous sortions d'une absorption première dans le mouvement de la ligne, avec lequel notre état intérieur s'était spontanément mis en coïncidence. C'est le mouvement qui emporte et pose la ligne et la plante en une même ondulation. La vivacité de ce mouvement fut remarquée par le critique Georg Fuchs qui publia en 1896 dans la revue *Pan*, avec Wilhelm Bode, un article élogieux sur les broderies d'Obrist :

Ce mouvement débridé nous apparaît semblable aux torsions brusques et puissantes de la corde lors d'un coup de fouet. Tantôt il nous fait penser à l'image d'un élément soudain, puissant : un éclair – tantôt au paraphe provocant d'un grand homme, d'un conquérant, d'un esprit qui offre, à partir de nouveaux documents, de nouvelles lois⁵.

Fuchs avait découvert les broderies dans l'atelier de l'artiste. Leur exposition au Littauer Salon (Odeonsplatz à Munich)⁶ en 1896 marqua le début d'une influence centrale d'Obrist sur de nombreux développements de la vie artistique munichoise, à tel point qu'on peut le considérer comme l'un des acteurs principaux du *Jugendstil*. La broderie présentée ici, surnommée, à cause du commentaire de Fuchs, *Peitschenhieb* (« coup de fouet »), constituera l'une des pièces essentielles d'une entreprise de renouvellement des formes plastiques à partir de l'artisanat et des arts appliqués, démarche ancrée à la fois dans l'étude des formes naturelles et dans la libre imagination créatrice.

Mais qu'est-ce que ce *mouvement* qui nous happe dans cette broderie géante ? Il se détermine dans un aller-retour entre le pur sentir (fascination exercée par la brillance de la soie) et la réalité figurée (qu'est-ce donc que cette plante ?), entre l'immersion dynamique et la réflexion sur ce qui est présenté. Nous proposerons ici plusieurs manières de comprendre ce « mouvement », en éclairant l'expérience esthétique du spectateur essentiellement par les écrits théoriques de Hermann Obrist, par son autobiographie, et de manière complémentaire par d'autres théories de l'époque. Nous suivrons ici trois lignes d'interprétation qui se trouvent correspondre aux trois forces décelées par le critique Georg Fuchs

⁵ G. Fuchs, « Hermann Obrist », *Pan*, 1-V (1895-1896), p. 318-327, ici p. 324.

⁶ Dans son autobiographie, Obrist se rappelle ainsi ce tournant : « Ceux qui sont encore vivants se souviendront du succès énorme de cette exposition, et de la manière dont même la presse se rangea du côté de l'artiste. Elle ne ménagea pas ses éloges et expliqua que c'était la naissance du nouvel art appliqué. D'un seul coup, il était un homme célèbre. » (H. Obrist, *Ein glückliches Leben*, dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, Eva Afuhs et Andreas Strobl (dir.), Museum Bellerive Zürich / Staatliche Graphische Sammlung München, Scheidegger & Piess, 2009, p. 97-143, ici p. 133). Bien que par ailleurs H. Obrist et des critiques comme Fuchs fassent l'éloge de la technique de broderie et du talent de Berthe Ruchet, on notera que cette dernière n'est pas mentionnée dans cette brève sculpture de soi de l'artiste en génie.

en 1896 comme actives dans la genèse des broderies d'Obrist : « la nature, la construction de l'objet et l'invention de l'artiste⁷ ».

1. Ce mouvement apparaît tout d'abord au spectateur comme *mouvement d'une vie végétale*. Nous avons souligné déjà comment cette « plante » donne une impression d'unité en dépit de la diversité des éléments végétaux renvoyant à différentes plantes réelles. Ceux-ci sont unifiés par le mouvement de la ligne, qui paraît les assembler en une unique plante nulle part existante. Aussi bien cette broderie ne nous présente-t-elle pas une plante, mais plutôt le mouvement vital qui génère le végétal : ce n'est pas l'apparence d'un unique végétal qui est représentée, mais les lois de la dynamique vitale de toute plante, croissance à partir de racines, déploiement en feuilles et fleurs – pour ainsi dire la loi d'engendrement des plantes à partir d'une *Urpflanze*, d'une plante originaire dont les métamorphoses donneraient toutes les autres. Ce qui intéresse l'art ici, ce ne sont pas tant les formes végétales prises pour elles-mêmes que la saisie de la vie et de la productivité qui les unit. Annika Waenerberg a rapproché la relation entre intérêts naturalistes et intérêts artistiques chez Goethe d'une part, et chez Obrist de l'autre⁸. Ce dernier passa d'ailleurs une partie de son enfance dans une maison située à Weimar derrière le *Gartenhaus* de Goethe. Comme lui, il herborisa avec passion et, dès l'adolescence, collectionna en masse des minéraux, des végétaux, des restes animaux bien avant de s'intéresser à l'art et à l'artisanat. En outre, Obrist commença des études en sciences naturelles (et en médecine) à Heidelberg et Berlin en 1885-1886. L'importance de cette culture scientifique a été soulignée dans la littérature secondaire, mais déjà aussi par Obrist lui-même : pour lui, l'art ne doit pas se contenter d'une vue subjective de la nature mais s'appuyer sur la connaissance de ses lois.

Au-delà des connaissances scientifiques proprement dites, la littérature secondaire a souligné l'influence, sur un certain nombre d'artistes du début du XX^e siècle, de la diffusion des planches morpho-zoologiques de Ernst Haeckel⁹, qui revendique dans son *Histoire naturelle de la création* (1868)¹⁰ la triple obédience de Darwin, de Goethe, et de Lamarck. Une influence directe de Haeckel sur Obrist est attestée¹¹. Ainsi l'une des sources d'inspiration du mouvement de

⁷ G. Fuchs, « Hermann Obrist », art. cit., p. 320.

⁸ A. Waenerberg, art. cit.

⁹ Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien, 1899-1904.

¹⁰ E. Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin, 1868.

¹¹ Sur l'influence directe de Haeckel sur Obrist, voir : Siegfried Wichmann, *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*, Herrsching, Schuler, 1984 ; Christoph Kockerbeck, *Ernst Haeckels Kunstformen der Natur und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft im Wilhelminischen Zeitalter*, Francfort-sur-le-Main, P. Lang, 1986 ; Rosemarie Mann,

la broderie *Coup de fouet* pourrait être celui d'une algue représentée par Haeckel¹², dans ces planches où l'évocation graphique de la *vie* des créatures représentées, en elles-mêmes mais aussi le long d'une évolution censée commencer avec les micro-organismes marins, était au moins aussi importante que l'exactitude de leurs formes. Dans la légende d'une planche que nous reproduisons, Haeckel désigne la *caulerpa denticulata* comme une *Urpflanze*.

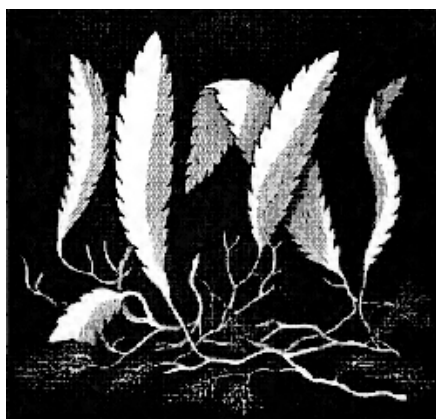


Fig. 4 : Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868, Berlin, Reimer, 8^e édition revue et augmentée 1889, p. 438 : « *Caulerpa denticulata*, une [algue] siphonnée en taille réelle », domaine public, image extraite de l'ouvrage numérisé sur archive.org.

Comment Obrist s'approprié-t-il ces sources ? Dans le compte rendu d'un exposé qu'il tint en 1903 sur la question : « Un enrichissement des arts plastiques par les sciences naturelles est-il possible ? », nous lisons :

L'artiste a jusqu'ici contemplé la nature trop unilatéralement, en étant trop orienté vers sa teneur affective (*Stimmungsgehalt*). Il faut aussi enseigner à la pénétrer par l'esprit. C'est de la *vie* des plantes et des animaux, dans *leurs* combats, leurs victoires et leurs disparitions que nous devons tirer des stimulations, ainsi que des lois de leurs fonctions structuratives, tout aussi diverses que merveilleuses¹³.

Ainsi ce qui est central pour Obrist, c'est le nouage entre, d'une part, la *vie* qui unit l'ensemble des formes végétales et animales, d'autre part, les *forces* qui dans leurs rapports mutuels, leurs articulations, déploient et articulent cette vie en formes particulières, enfin, l'idée que la création artistique peut et doit

« Ernst Haeckel, Zoologie und Jugendstil », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 13 (1990), p. 1-11, sur Obrist p. 4-7.

¹² De l'avis de R. Mann (art. cit., p. 4), la *caulerpa macrodisca* souvent reproduite par Haeckel aurait servi de modèle à la broderie au cyclamen (elle n'en donne pas de reproduction). Nous reproduisons ici la *Caulerpa denticulata* figurant dans l'édition de la *Natürliche Schöpfungsgeschichte* de 1889 (p. 488). Traduction du commentaire apposé par Haeckel : « La plante originaire (*Urpflanze*), entièrement ramifiée, qui semble consister en une tige rampante avec des touffes de fibres racinaires et un feuillage denté, n'est en réalité qu'une unique cellule. »

¹³ « Ist eine Bereicherung der bildenden Kunst durch die Naturwissenschaft möglich? », 28.2.1903, dans « Mitteilungen und Nachrichten », *Allgemeine Zeitung*, Munich, n° 61, 2 mars 1903 ; cité par A. Waenerberg, « Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache », dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, art. cit., p. 45.

se ressaisir de ces rapports de forces qui *structurent* toute construction spatiale – de la broderie au design et à l'architecture, en passant par le dessin et la sculpture. Le tempo rapide et fluide du « coup de fouet » exprime une vie se déployant dans le dépassement de chaque condensation singulière en telle forme existante. L'art ne reprend pas simplement des impressions de mouvement, mais bien des structurations, des rapports architectoniques (« fonctions structurives ») qui résultent de forces également à l'œuvre dans la nature. Si la nature est une nouvelle source pour l'apprenti-artiste tel que Obrist veut l'éduquer¹⁴, c'est, précise-t-il, pour autant qu'une fleur, une moule, une racine ne sont pas simplement là de manière « associative ou intellectuelle », mais constituent des « entités organisées, pleines de conformité à des lois, pleines de structures, pleines d'expressions de forces, pleines de mouvements constructifs, plastiques d'une richesse inouïe et d'une diversité stupéfiante¹⁵ ».

L'idée du mouvement comme expression des forces structurantes s'étend à l'ensemble des créations plastiques d'Obrist, qui s'est lui-même occasionnellement défini comme « architecte-sculpteur », et voulait dans ses œuvres plastiques différencier tactilement les parties selon leur « fonction structurive » dans le tout, comme il le fait par exemple dans les sept parties d'une urne funéraire¹⁶. Pour lui, une sculpture en ce sens ne fonctionne pas autrement que des édifices architecturaux, dans la mesure où, comme ceux-ci, elle fait sentir le rapport des forces qui la constituent. Ainsi Obrist apprécie les formes spatiales du gothique et du rococo pour autant qu'elles sont « éminemment artistiques, car leurs conformations (*Formgebungen*) vivent et nous donnent des sentiments de vie¹⁷ », en nous rendant visibles « les forces fonctionnelles de ce qui porte, s'appuie, est chargé, porte, soutient, soulève » et ce, aussi bien dans une table que dans une cathédrale. Le sentiment de vie et de mouvement a donc un contenu cognitif, il « rend visible et manifeste le caractère des choses¹⁸ » en faisant sentir leur articulation spatiale. Que rend visible alors la broderie démesurée au cyclamen ?

¹⁴ Obrist fonde en 1902 avec Wilhelm von Debschitz à Munich l'école d'arts appliqués *Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst*. En 1913, l'école sera la plus grande de son genre en Allemagne, avec 230 étudiants (Zeynep Çelik Alexander, « Jugendstil Visions: Occultism, Gender and Modern Design Pedagogy », *Journal of Design History*, 22-23, 2009, p. 203-226, ici p. 206).

¹⁵ H. Obrist, « Die Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst », *Dekorative Kunst*, 12 (1904), p. 228-232, ici p. 229.

¹⁶ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41619/ev-modell-einer-urne-in-form-eines-kapitells;jsessionid=A9E389F46C5E8E957705612EED75EBE9?ctx=b5cb2361-8221-4916-b027-19c91e931484&idx=16>>

¹⁷ H. Obrist, « Zweckmässig oder Phantasievoll » [1901], dans *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst: Essays*, Leipzig, Diederichs, 1903, p. 117-130, ici p. 127.

¹⁸ H. Obrist, « Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst », 1901, *op. cit.*, p. 131-168, ici p. 152.

2. La centralité des forces, de leurs rapports constructifs-plastiques et de leur épreuve dans l'affect comme mobilité vécue nous renvoie à une deuxième interprétation possible du mouvement. La ligne que nous voyons, en elle-même, ne bouge pas. C'est nous qui sommes envahis par une impression de mobilité, un mouvement ; pourtant nous le ressentons à *même* la ligne, celle-ci ne nous renvoie pas à un mouvement, ne le désigne pas mais *est* pour nous mouvement. Comment comprendre le mouvement de notre broderie dans son rapport non plus à un modèle végétal, mais au sujet qui regarde ?

Attentifs, nous nous consacrons à la perception de cette ligne : les parties s'ajoutent les unes aux autres, se rassemblent en un tout, notre œil et notre esprit suivent les courbes particulières, harmonieuses mais changeant rapidement de direction, les tiennent ensemble dans leurs différenciations – et c'est dans cette perception complexe, désorientante peut-être, que naît immédiatement le sentiment de mouvement. C'est précisément dans l'activité de constitution perceptive de l'objet spatial que le psychologue et philosophe Theodor Lipps, professeur à l'Université de Munich entre 1894 et 1912, voit le socle de l'expérience esthétique des lignes. Dès 1891 (dans l'extrait suivant), puis plus en détail en 1897 dans sa *Raumästhetik (Esthétique de l'espace)*, Lipps décrit cette expérience dans laquelle les lignes nous apparaissent non pas comme la trace laissée par un mouvement mais bien comme le déploiement actuel de forces :

L'expérience a fait que nous ne pouvons voir une ligne sans penser une force active en elle, un mouvement agissant, sans la saisir comme expression d'un genre de vitalité ou d'excitabilité intérieure. Si l'on se fonde sur l'expérience, la droite n'est pas simplement là, mais elle s'étire, elle tend d'un point de départ à un point final. La ligne courbe se plie et se blottit, le rectangle, posé, se rassemble vers l'intérieur et gagne ainsi la capacité de se dresser librement [...], le cercle se presse vers son centre [...]¹⁹.

Nous ne sommes pas libres, poursuit-il, de nous détacher de ces impressions de forces et de mouvement. La perception est *d'emblée* pour nous attribution de mouvement. Les propriétés « esthétiques » des formes – la légèreté de la colonne ionique comparée au sérieux de la colonne dorique, etc. – sont des pro-

¹⁹ Theodor Lipps, « Ästhetische Faktoren der Raumschauung », dans *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Artur König (dir.), Hambourg, Leopold Voss, 1891, p. 219-307, ici p. 222-223. Des extraits de Lipps sur l'esthétique spatiale sont traduits dans le *Cahier* de traductions de Theodor Lipps, Natalie Depraz et Mildred Galland-Szymkowiak (dir.), complément au numéro double Theodor Lipps de la *Revue de métaphysique et de morale*, 2017/4 et 2018/1, document en ligne et en libre accès : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01613805v2>>, p. 34-65.

priétés directement liées à notre perception, inévitable et involontaire même si le plus souvent inconsciente, des formes comme mouvements de forces²⁰.

À ce titre, le *Coup de fouet* d'Obrist, tout comme les ramifications étranges autour de l'escalier intérieur de l'atelier Elvira²¹, œuvre de son élève August Endell, sont par excellence passibles de la « mécanique esthétique » que Lipps invente à titre de partie d'une esthétique psychologique de l'espace²². Cette « mécanique » définit comme un savoir systématique, fondé sur une étude des vécus de conscience, et une enquête sur les lois en fonction desquelles les forces entrent mutuellement en rapport dans les formes spatiales et les structurent intérieurement (ce qui n'est pas sans lien avec notre point précédent). Lipps explique la perception dynamique des formes à partir de l'activité psychique de la perception. Le Moi qui synthétise les diverses impressions sensorielles en une unique ligne perçue ne peut s'empêcher de voir dans la ligne l'activité même par laquelle il la constitue comme telle. Ou, plus précisément, de l'y sentir (*fühlen*). Il sent donc dans la ligne perçue sa propre activité : c'est le niveau élémentaire de ce que Lipps appelle *Einfühlung* (empathie, ou plutôt (se) sentir-dans), concept central de son esthétique psychologique, qui lui permet de comprendre comment la perception esthétique s'accompagne immédiatement non seulement de ressentis dynamiques mais aussi, et en conséquence, d'affects : tonalité affective de victoire ou de dépression, de crainte, de lourdeur ou d'attente, etc.

L'esthétique spatiale de Lipps était connue dans le Munich du *Jugendstil*. August Endell, architecte de l'atelier de photographie Elvira, théoricien de l'expérience visuelle et émotionnelle des formes spatiales²³, assista aux cours de Lipps sur la psychologie et l'esthétique, et travailla sous sa direction à une thèse sur la psychologie du sentiment, avant de se consacrer à la pratique artistique sous le mentorat de Hermann Obrist²⁴. On reconnaît chez Endell la

²⁰ Voir M. Galland-Szymkowiak, « Formes, forces, *Einfühlung*. L'esthétique de l'espace de Theodor Lipps », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, 2017, p. 477-494.

²¹ Voir :

<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/hofatelier-elvira-in-muenchen-aussenfassade%2010124492.html?tx_mmslenbachhaus_displaymms%5Bcontroller%5D=Objekt&albumUID=42&backPid=10 >

²² Voir les développements concrets dans Th. Lipps, « Über einfachste Formen der Raumkunst », *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. XXIII, II. Abt., Munich, Verlag der K. B. Akademie der Wiss., 1905, p. 399-481.

²³ Voir : August Endell, *Vom Sehen. Texte 1896-1925 : über Architektur, Formkunst und « Die Schönheit der großen Stadt »*, Helge David (dir.), Bâle/Boston/Berlin, 1995.

²⁴ « Le point de départ de mon travail a été la broderie de Hermann Obrist, dans laquelle j'ai découvert pour la première fois l'invention de formes organiquement, librement inventées, et non composées de l'extérieur. J'ai commencé par étudier ces travaux uniquement en psychologue et en spécialiste d'esthétique, jusqu'à ce que se formât progressivement en moi la conviction qu'il

même décision artistique que chez Obrist en faveur d'une intense créativité linéaire, mais poussée encore plus loin vers l'absence de référence mimétique. Les formes puissantes développées par Obrist lui-même dans ses créations plastiques, qu'il s'agisse d'un *couvre-lit*²⁵, d'une *serrure*²⁶, de *tombeaux*²⁷ ou de *fontaines*²⁸, nous saisissent sensoriellement et affectivement dans des perceptions visuelles et des ressentis tactiles intenses (sans parler même de ses *statues*²⁹ à l'expressivité sans détours). Obrist décrit lui-même à l'occasion l'expérience du spectateur comme une *Einführung*, au sens d'un re-vivre des impressions et affects du créateur :

L'art consiste, du point de vue de l'artiste qui le produit, à redonner une sensation naturelle, qu'il ressent de manière plus forte que l'homme ordinaire, plus détachée de l'inessentiel ; ou bien l'art consiste, chez le poète, chez le musicien, chez l'artiste de l'ornement, à vouloir se libérer d'une sensation forte, qu'elle soit torturante ou apaisante, ou d'une vision, d'un rêve, d'un vécu intérieur fort. [...] Pour l'artiste l'art est donc le fait de donner des sensations renforcées [...], et pour le profane qui le consomme, c'est le fait d'obtenir, de prendre, de co-resentir, de re-sentir, de sentir-avec, de sentir-dans (*Einführung*) les sensations ainsi redonnées de manière renforcée, dans la vie plus forte de l'artiste³⁰.

Plus précisément, qu'apporte l'artiste à la mécanique esthétique du psychologue, que devient dans la pratique l'idée de l'empathie esthétique dans le mouvement des formes ?

Tout d'abord, l'examen des carnets d'Obrist montre comment il accumule des images qu'il utilise comme supports d'expériences visuelles, bien plus que comme représentations d'objets. Il découpe ainsi dans des magazines des photographies d'un feu de pétrole, dont le mouvement de la colonne de fumée est étrangement proche d'une « fleur de feu » qu'il dessine par ailleurs ; ou encore, il s'inspire d'une photographie de falaise couverte de végétation et lui ôte toute

devait être possible d'atteindre des effets forts et vivants en architecture et dans les arts appliqués, exclusivement au moyen de formes librement inventées. » (August Endell, « Das Wolzogen-Theater in Berlin », *Berliner Architekturwelt*, 4, 1902, p. 377-395, ici p. 384). Sur Endell et Obrist, voir : H. David, *An die Schönheit. August Endells Texte zu Kunst und Ästhetik. 1896 bis 1925*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008, p. 175-189.

²⁵ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/78569/detail-einer-bettdecke;jsessionid=A9E389F46C5E8E957705612EED75EBE9?ctx=b5cb2361-8221-4916-b027-19c91e931484&idx=12>>

²⁶ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/78791/truhenschloss?ctx=aa4febe6-9d3d-4130-9f3e-38808231a7b5&idx=62>>

²⁷ Voir : <<https://art.nouveau.world/hermann-obrist>>

²⁸ Voir : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Hermann_Obrist#/media/Fichier:Hermann_obrist_fountain.png>

²⁹ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41612/trauernde?ctx=aa4febe6-9d3d-4130-9f3e-38808231a7b5&idx=61>>

³⁰ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben ? », dans *Dekorative Kunst*, 5, 1900, p. 169-195, ici p. 189-190.

profondeur en la dessinant au crayon, de sorte à la transformer elle aussi en formes oscillantes. Tout se passe comme si la genèse d'un certain nombre d'esquisses, dans les carnets d'Obrist, se déroulait comme une expérience psycho-physiologique des sensations de mouvements dans la perception visuelle³¹.

Mais il faut dire tout autant que ce qui intéresse Obrist est l'entrée dans la troisième dimension, la réalisation plastique comme telle, ce qui signifie pour lui : pleinement *haptique*, là où Lipps, pour analyser méthodiquement les formes du design et de l'architecture, les réduisait à leurs lignes (optiques) de profil. Obrist ne recherche pas dans ses broderies de simples courbes linéaires, mais

des formes devenues formes, devenues plastiques-corporelles, et dont les contours figurent de belles courbes. Augmentation de la force de la courbe par l'augmentation de la force du trait, de la pression du trait, crescendo de l'épaisseur de la courbe, de l'épaisseur du trait³².

Le mouvement des lignes est avant tout, pour ce sculpteur, mouvement de la matière in-formée, le contour l'intéresse moins que le modelé. En ce sens, il rappelle le Herder de la *Plastique*, qui soutenait l'importance primordiale du toucher, non seulement pour la perception de la sculpture, mais aussi déjà dans la constitution de cela même que nous appelons « réalité »³³. La forme, en tant que nous la touchons et qu'elle nous touche, est selon Herder essentiellement tactile. Pour Obrist :

Toutes les formes de sensations tactiles, le sentiment du lisse, du rugueux, du dur, du mou, de l'élastique, du figé, du courbe, de l'ondulant, du maigre, du rond, de l'anguleux peuvent être déclenchées par les formes copiées de la nature par le modelage³⁴.

La tenture au cyclamen est pleinement plastique : non seulement la brillance de la soie lui donne du relief, mais des renforts de laine ont été ajoutés puis brodés en surépaisseur, renforçant ainsi par endroits les traits ; et l'agencement du point plat et du point de tige vise également, comme l'a montré l'examen de détail effectué lors de la copie récente de l'original, à construire un relief. Obrist avait d'ailleurs réalisé un modèle en argile avant que Berthe Ruchet ne commence la broderie³⁵. Le spectateur sent certes dans les formes de cette dernière le mouvement de sa propre vie, mais celle-ci lui revient pour ainsi dire

³¹ Voir pour cette interprétation : Stacy Hand, « Feuer in Schwarzweiss. Naturkundliche Illustrationen und die Rolle der Wahrnehmungspsychologie im Werk von Hermann Obrist », dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, op. cit., p. 74-96, pour les exemples cités voir p. 80, et p. 76-77.

³² Extrait du livre d'esquisses de H. Obrist, cité par Stacy Hand, « Feuer in Schwarzweiss », art. cit., p. 83.

³³ « La vision est *rêve*, le toucher est *réalité* » (Herder, *La Plastique*, trad. fr. P. Pénisson, Paris, Le Cerf, 2010, p. 19).

³⁴ H. Obrist, « Neue Möglichkeiten in den bildenden », art. cit., p. 158.

³⁵ G. Fuchs, « Hermann Obrist », p. 320.

comme une réalité augmentée ; le moi en mouvement dans la perception esthétique s'élargit aux dimensions de l'objet, construit comme animé.

Obrist est sans doute plus proche de la conception de l'expérience esthétique développée par Wilhelm Wundt, que des explications de Lipps sur l'*Einführung*. En effet, alors que ce dernier analyse l'empathie pour les formes spatiales comme un phénomène avant tout psychique (il refuse, au nom de la rigueur de l'observation, de se prononcer sur l'origine, corporelle ou non, du psychique), Wundt quant à lui insiste sur la base physiologique des sensations de mouvement perçues à même l'objet³⁶. Obrist, dans la pédagogie du dessin qu'il met en place avec Wilhelm von Debschitz dans l'école d'art innovante qu'ils fondent tous deux à Munich en 1902, insiste sur le mouvement de la main plutôt que sur l'intuition, sur le *Nacherleben* (re-vivre), la répétition de l'expérience vécue avec ses sensations corporelles autant que ses impressions psychiques, plutôt que sur le *Nachahmen* (imiter)³⁷.

3. Ce qui se transmet alors dans le mouvement, ce n'est pas seulement cette vie psychique, cette mise en mouvement du Moi que Lipps avait élucidée comme jouissant de soi dans le rapport 'empathique' à l'objet, mais aussi le mouvement anonyme et intense d'une même vie qui pénètre identiquement le sujet et l'objet, une vie intensifiée par la création artistique. Une troisième manière de comprendre le mouvement de la ligne consiste à le rapporter, non plus à la connaissance et à la perception des forces de la vie végétale dans leurs fonctions d'articulation, non plus à la perception, par le sujet de la contemplation, de sa propre énergétique psychique émergeant dans le contact avec les formes spatiales, mais à la perception d'une vie intensifiée et condensée par l'imagination créatrice de l'artiste. Ce à quoi nous donne accès la dynamique de la broderie au cyclamen, c'est une vie qui, selon Obrist, n'est ni uniquement naturelle, ni simplement psychique (ou somato-psychique), mais une vibration qui traverse l'ensemble des êtres et des représentations, qu'elles renvoient au réel ou à l'irréel.

Rythme, oscillations, vibrations (*rhythmus, schwingungen, vibrationen*) se trouvent partout, dans les vagues, dans les nuages, dans les moments du jour et les saisons, dans le bruissement des arbres dans le vent, dans toute chute d'eau, dans tout geyser, dans toute liane, dans toute marche, danse, musique³⁸.

³⁶ Voir la critique de l'*Einführung* chez Lipps par Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, vol. 3, (1^{er} éd. 1904), Leipzig, Engelmann, 2^e éd. 1908, p. 45-49.

³⁷ Voir Zeynep Çelik Alexander, « Jugendstil Visions: Occultism, Gender and Modern Design Pedagogy », art. cit., p. 209-210.

³⁸ H. Obrist, « Ein glückliches Leben », p. 131.

Obrist voit l'artiste comme un créateur « qui sent, entend ou voit, réellement ou en imagination, de manière plus vibrante que l'homme habituel » et qui expose ce qu'il perçoit ainsi « en le condensant, en l'intensifiant énergétiquement, dans les moyens spécifiques de son type d'art³⁹ ». De manière générale, selon le concepteur de la broderie au cyclamen, l'art est « *gesteigertes Leben* », une vie augmentée, accrue, « l'art donne des sensations accrues, intensives, l'art est une vie ressentie de manière condensée, donnée de manière condensée et répétée de manière intensive dans le sentiment⁴⁰ ». Le mouvement qui anime l'œuvre est alors la transmission, *via* le travail de la libre imagination créatrice, de la vibration sensorielle et affective de l'artiste vers le spectateur.

D'une part, l'expression de cette vie ou vibration est profondément individuelle, et ce n'est qu'en se fiant à sa propre capacité, absolument singulière, d'invention des formes, que l'artiste contribuera au renouvellement des arts – à commencer par les arts appliqués et l'architecture, que l'on aurait pourtant tendance à considérer traditionnellement comme moins marqués du sceau de l'individualité. Ce n'est pas l'avis d'Obrist, comme on le remarque dans un article sur son ami l'architecte, peintre et artisan d'art Bernhard Pankok (1872-1943) : il y démantèle l'opposition entre finalité ou logique de l'ingénieur d'un côté, inventivité de l'imagination créatrice trouvant sa source dans le rêve, de l'autre. Pankok se recommande *autant* par sa fantaisie formelle que par ses aptitudes constructives⁴¹ ; l'art à venir devra selon Obrist montrer la convergence de ces deux dimensions. Cette convergence ne se définit pas comme une synthèse externe, mais comme une fusion réalisée dans l'expression de la personnalité individuelle du créateur : « en lui bat le pouls d'une vie énergétique », et telle chaise qu'il a configurée « rend sa personnalité visible à même un objet finalisé⁴² ».

Mais, d'autre part, cette expression de l'individualité de l'artiste ou de l'artisan, à partir du moment où elle est ancrée dans les « jeux inconscients de l'imagination (*phantasie*)⁴³ », ne demeure justement pas idiosyncrasique. Elle atteint une dimension commune de la force vitale qui, dans l'approche holiste de Obrist, tient l'univers. Le sculpteur s'inspire certes des planches de Haeckel mais sans doute aussi de sa vision moniste du monde⁴⁴ ; il est lui-même un temps membre du *Deutscher Monistenbund* et donne des exposés dans ce cadre. En

³⁹ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? », dans *Neue Möglichkeiten...* (il s'agit d'une version modifiée de l'article paru dans *Dekorative Kunst* en 1900 et cité plus haut), *op. cit.*, p. 1-28, ici p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ Voir H. Obrist, « Zweckmässig oder Phantasievoll ? », art. cit.

⁴² Voir H. Obrist, « Die Zukunft unserer Architektur », dans *Neue Möglichkeiten...*, *op. cit.*, p. 98-116, ici p. 100.

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ R. Mann, art. cit., p. 4. Ce point reste discuté.

exprimant la vie individuelle du créateur, l'œuvre plastique s'écarte définitivement de toute plausibilité mimétique. Son thème devient le mouvement même, la vibration qui traverse la totalité des formes de vie, comme dans l'étonnante sculpture intitulée « Mouvement » (*Bewegung*)⁴⁵, qui met en scène l'intégration et le dépassement d'un foisonnement de formes végétales, animales, minérales, et jusqu'à la forme des flammes, dans une vrille où le mouvement détaché de toute ambition naturalisante n'a plus d'autre but que lui-même mais, loin pourtant de devenir abstrait, garde cependant en lui la lourdeur, l'opacité et l'intense réalité des toutes ces formes qu'il synthétise. Le mouvement des formes flotte entre réalité et hallucination, en ce sens, il devient relativement indifférent que les figures créées s'inspirent directement de la nature ou bien de « formations imaginaires vues ou ressenties intérieurement⁴⁶ ». Dans cette perspective, la collection d'images d'Obrist évoquée plus haut, qui sert de support à ses expérimentations formelles et à sa créativité, apparaît comme le document d'une « économie universelle du mouvement⁴⁷ », à laquelle la main du dessinateur participe, et ce d'autant plus qu'elle agit intentionnellement.

La « vibration » vitale que les formes artistiques en mouvement nous transmettent de manière condensée indique, dans cette perspective, une unité entre le matériel et l'immatériel, entre la cohérence constructive de la *natura naturans*, celle de l'ingénieur, et celle d'une imagination créatrice qui s'enracine dans ce que Obrist désigne dans son autobiographie comme « une productivité du subconscient⁴⁸ ». Dans la cohérence globale de la « vie » telle que Obrist la comprend, et dans ce que l'on a envie d'appeler sa « métaphysique d'artiste », sont également inclus les visions et vécus extatiques qu'il rapporte comme étant à l'origine de sa vocation artistique, et qui fournissent d'après lui le point de départ d'un certain nombre de ses réalisations plastiques. Il raconte la vision soudaine, le mirage qu'il eut à vingt-quatre ans d'une ville avec des constructions jamais vues, transparentes, en mouvement⁴⁹. Après une deuxième vision de ville avec notamment des fontaines et des monuments funéraires, il entend une voix qui lui enjoint de quitter ses études pour créer tout cela, et il expérimente une sorte d'explosion créative qui lui révèle en lui-même « un homme incompréhensible, nouveau », pourvu de talents qu'il ne se savait pas posséder⁵⁰. Pour Obrist, l'imagination créatrice s'enracine dans l'inconscient⁵¹ et c'est ainsi

⁴⁵ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41614/bewegung>>

⁴⁶ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? », art. cit., p. 21.

⁴⁷ Z. Ç. Alexander, « Jugendstil Visions... », art. cit., p. 210.

⁴⁸ H. Obrist, « Ein glückliches Leben », art. cit., p. 129.

⁴⁹ *ibid.*, p. 121.

⁵⁰ *ibid.*, p. 123.

⁵¹ Voir H. Obrist, « Die Zukunft unserer Architektur », art. cit., p. 96.

qu'elle peut devenir la racine de l'intensification de la vie, le prisme à travers lequel tout passe et se condense, le devenir visible de la « personnalité ». La pédagogie mise en place au *Lehr- und Versuchatelier für angewandte und freie Kunst* (qui fournira des inspirations au *Bauhaus*) utilise des « techniques d'éveil psychique⁵² » dont le lien avec certaines orientations occultistes de l'époque cherchant à libérer une créativité inconsciente a été souligné⁵³.

Ressaisir le mouvement de la ligne dans la broderie au cyclamen, en cohérence avec l'expérience du spectateur mais surtout à partir des convictions et intentions de son concepteur, nous aura ainsi conduit à en appréhender le sens à partir de l'unité des forces qui structurent aussi bien la nature que la création architecturale et artisanale, à partir du mouvement psychique et physique présent dans la perception des formes, et enfin à partir de la vibration vitale, pont entre le visible et l'invisible, que l'imagination artistique in-forme et condense.

⁵² H. Obrist, « Die Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst », art. cit., p. 232.

⁵³ Voir l'article déjà cité de Z. Ç. Alexander, « Jugendstil Vision... » ; ainsi que Bernd Apke, « Gehe hin und bilde dieses ! » Die Bedeutung der Visionen Hermann Obrists für sein künstlerisches Werk », dans *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, éd. par Veit Loers avec la collab. de Pia Witzmann, Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, tertium, 1995, p. 687-701.

London Impressions d’Alice Meynell et William Hyde (1898) : fabrique du livre et connectivité

Sophie Aymes

Dans l’un de ses *Contes pour les Bibliophiles* (1895), Octave Uzanne prédit la fin du livre : le narrateur converse avec les membres de son cercle londonien et leur explique que le phonographe et le kinétographe vont supplanter le livre et l’illustration pour une nouvelle génération d’auditeurs et spectateurs connectés. Selon lui, ces deux inventions de Thomas Edison vont faire entrer l’inscription graphique dans une ère nouvelle de dématérialisation croissante¹. L’obsolescence du livre illustré est toutefois contredite par l’ouvrage qui fait l’objet de cet article². Publié chez Constable en 1898, *London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell* contient dix courts essais d’Alice Meynell et vingt-six illustrations réalisées par l’artiste anglais William Hyde, dont quatorze sont des planches hors-texte protégées par une serpente légendée qui renforce l’aspect luxueux du livre. Les illustrations in-texte sont placées en bandeau et cul-de-lampe ou encore intégrées au texte qu’elles ponctuent avec régularité. Ces images sont des « photogravures³ » de lavis, à l’exception de trois d’entre elles qui sont des eaux-fortes. Le livre fut imprimé en 250 exemplaires et vendu au prix onéreux de 8 guinées.

¹ Octave Uzanne, *Contes pour les Bibliophiles*, Paris, May et Motteroz, 1895, illustré par Albert Robida. Le conte « La fin des livres » est souvent commenté par les spécialistes des médias et du livre. Voir par exemple Richard Menke, *Literature, Print and Media Technologies, 1880-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 188-192 ; Jeffrey T. Schnapp, « Books Transformed », dans *The Oxford Illustrated History of the Book*, James Raven (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 369-370.

² Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell*, Londres, Constable, 1898.

³ « Photogravure » est le terme anglais qui désigne l’héliogravure (ou gravure héliographique).

La première de couverture de ce bel in-folio comporte un titre estampé mettant en valeur les images de William Hyde comme dans un portfolio (fig. 1). Leur préséance reflète les mutations et l'autonomie croissante de l'illustration déjà entérinées dans les années 1880, comme l'a montré Évanghélia Stead qui a également souligné que le terme d'« impression » est caractéristique des « variations terminologiques » du mot « illustration »⁴.

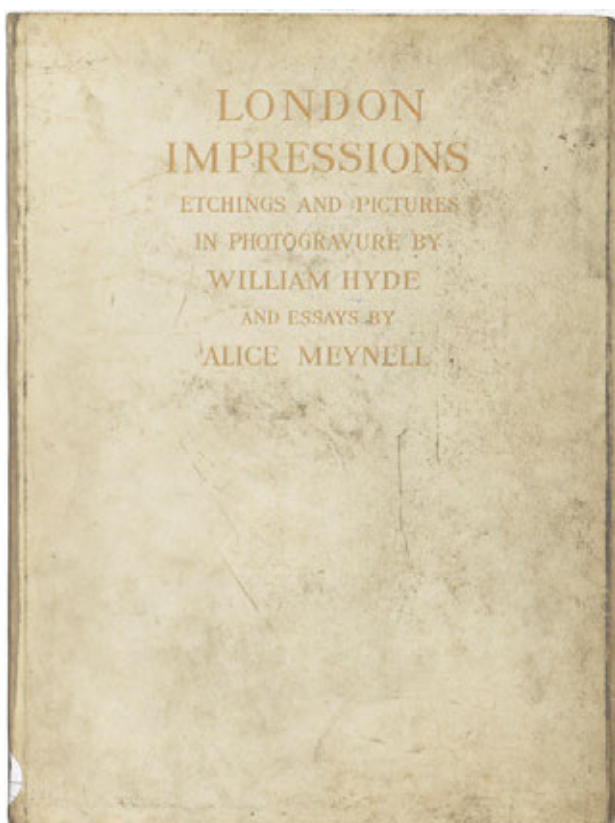


Fig. 1: Alice Meynell et William Hyde, Première de couverture de London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, 1898, Londres, Constable, Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

Regarder les planches nous oblige à manipuler le livre et l'interruption de la lecture ainsi provoquée renforce encore l'autonomie des images. En cette fin de siècle, le débat sur le rôle de l'illustrateur est relancé par la mutation technologique que constituent les procédés photomécaniques. Le cas récent des illustrations d'Aubrey Beardsley pour *Le Morte D'Arthur* (publié chez J. M. Dent en 1894) est un exemple célèbre parmi des configurations d'une grande diversité⁵. Reproduites au cliché trait, elles apparaissent dans un volume qui concurrence la Kelmscott Press, la maison d'édition de William Morris, phare de la gravure

⁴ Évanghélia Stead, *La Chair du livre: Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2012, p. 81-88. « Il est dès lors frappant de voir combien la terminologie varie dans le livre illustré à la fin du XIX^e siècle ». Les termes de « dessin », « image », « fioriture », « commentaire » ou encore « broderie » « plaident en faveur du rôle de l'illustrateur », *Ibid.*, p. 83.

⁵ Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, Londres, J. M. Dent, 1894, illustré par Aubrey Beardsley.

sur bois originale. Les « décorations » de Beardsley détournent le lecteur du texte et signalent l'émancipation du trait graphique d'un artiste qui évitait d'utiliser le terme d'illustration pour préférer celui d'« embellissement », fondé sur une analogie avec la broderie⁶.

Les « impressions » du titre renvoient aussi bien au texte qu'aux images. Elles désignent l'expérience subjective d'un artiste et d'une écrivaine ainsi que sa trace picturale et textuelle. Le livre tout entier, dans son épaisseur et sa matérialité, conjugue les sens technique, physiologique et littéraire de l'impression. Le terme est très polysémique en cette fin de siècle : s'il permet de signifier l'autonomie de l'illustration, sa récurrence dans les titres d'œuvres picturales ou textuelles participe d'une constellation de notions et de pratiques qui rassemble les impressions dans leur acception matérielle, mentale, psychique et sensorielle. Le mot « impression » appartient au domaine de la typographie et de l'estampe, désignant l'image gravée, ou encore à celui de l'autobiographie, relevant alors du souvenir et de l'expérience individuelle subjective. Pour un lecteur de l'époque, le terme évoque l'Impressionnisme pictural et en particulier les œuvres de James McNeill Whistler. C'est aussi une notion liée à la reformulation de l'expérience esthétique par des auteurs tels que Walter Pater dont les écrits sur l'art ont une influence considérable sur l'écriture impressionniste de la fin du siècle. Comme le note John Scholar à propos de l'œuvre de Henry James, le terme est en vogue depuis les années 1870, lieu commun connotant une forme de distinction esthétique et riche de son ancrage dans l'histoire de l'empirisme britannique et de la psychologie de la fin du siècle⁷. Constable publie en 1898 le recueil d'essais de Pierre Loti, *Figures et choses*, sous le titre *Impressions* avec une préface de James, se positionnant ainsi comme éditeur de littérature impressionniste. L'accent ne sera toutefois pas ici porté sur les liens entre littérature et arts visuels mais sur la fabrique du livre, et plus particulièrement des images. Le titre estampé désigne sa propre forme typographique, rappelant l'antique analogie entre l'estampe, les processus de perception et de mémorisation, et les procédés d'inscription⁸. Dans le domaine bibliophilique, l'impression est un principe actif qui renvoie à la fabrique du livre au sens où il est issu de l'imprimerie, et à son rôle culturel au sein d'un écosystème en pleine mutation.

⁶ De Nicholas Frankel, voir « Aubrey Beardsley “Embroiders” the Literary Text », dans *The Victorian Illustrated Book*, Richard Maxwell (dir.), Charlottesville / Londres, Virginia University Press, 2002, p. 262, et *Masking the Text: Essays on Literature and Mediation in the 1890s*, High Wycombe, Rivendale, 2009, p. 155-156.

⁷ John Scholar, *Henry James and the Art of Impressions*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 19.

⁸ David Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence and Writing: On the Verge*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

En 1898 les procédés photomécaniques sont viables et rentables. Ils transforment l'économie du livre et de la presse ainsi que le métier d'illustrateur depuis les années 1880. Ainsi, la rapidité d'exécution et de reproduction du dessin de presse contribue à une esthétique de la suggestion et de l'instantané qui reflète une adaptation au milieu urbain caractérisé par l'éphémère et la surcharge⁹. Or, bien que les textes de *London Impressions* soient issus de la presse, comme on le verra, le volume se démarque du modèle de la publication périodique grand public pour se positionner sur le terrain de la reproduction pictorialiste visant des lecteurs plus esthètes. La lecture de ce livre nous permet d'appréhender une stratégie éditoriale visant à consigner l'expérience de la modernité urbaine afin d'assurer la pérennité du livre comme support d'inscription et moyen de transmission sur un marché en pleine mutation. À une époque où l'imprimé est concurrencé par de nouveaux médias qui dématérialisent le flux de l'information, cet ouvrage reflète un idéal de connectivité. Cet aspect sera abordé du point de vue de l'écocritique¹⁰ et de l'archéologie des médias afin de mettre l'accent sur les propriétés des matériaux utilisés dans la fabrication du livre comme dans les procédés industriels. Ils constituent le substrat matériel du paysage médial en prise sur le monde naturel au sein d'un même écosystème.

Alice Meynell et William Hyde

Le nom de William Hyde apparaît avant celui de Meynell sur la couverture, mais c'est pourtant bien elle, Alice Meynell (née Thompson, 1847-1922) qui jouit alors d'une réputation établie. Poétesse, essayiste, journaliste, écrivaine catholique et féministe, elle est l'une des incarnations de la femme esthète de la fin de siècle¹¹. De 1893 à 1898, elle tient la rubrique hebdomadaire « The Wares of Autolycus » dans la *Pall Mall Gazette*. Elle y publie des essais de critique littéraire et artistique, et des essais familiers, genre hybride qui mélange réflexions intimes, méditations abstraites et descriptions de la vie quotidienne. En 1893 paraît sa première anthologie (*The Rhythm of life*) et elle continuera de publier sous cette forme des sélections de ses écrits périodiques. *London Impressions*

⁹ Gerry Beegan, *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 136-137.

¹⁰ Cet article s'inscrit notamment dans la perspective des ouvrages suivants : Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019 ; Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan and Vidya Sarveswaran (dir.), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2019. Pour un aperçu de l'état de la recherche, on peut consulter le site suivant : <<https://humanitesenvironnementales.fr/fr/axe-de-recherche/ecocritique>>

¹¹ Catherine Delyfer, « Foreword », *Cahiers victoriens et édouardiens*, automne 2011, n° 74. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<http://journals.openedition.org/cve/1039>> ; Ana Parejo Vadillo (dir.), *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

est son second recueil, les dix chapitres étant des essais familiers précédemment publiés dans la *Pall Mall Gazette*¹². Elle y décrit Londres dans un style empreint de picturalité, s’attachant à des lieux ou des thèmes précis – l’arrivée du printemps, le dimanche, la Tamise, le quartier de Chelsea ou encore le réseau routier et ferroviaire. Dans ce recueil, les textes originaux ont changé de code bibliographique puisque le format de l’in-folio confère un prestige et une stabilité qui contrastent avec le périodique, éphémère et bon marché¹³. Le dispositif des planches illustrées entrave d’ailleurs une lecture rapide et oppose une forme de résistance à la consommation instantanée fondée sur une périodicité élevée et un perpétuel renouvellement¹⁴.

À la différence d’Alice Meynell, peu de travaux font état de la vie de l’artiste anglais William Hyde (1857-1925). Il est même souvent confondu avec le peintre américain du même nom, qui travaillait pour le magazine *Harper’s Bazar*, réalisa les premières illustrations américaines des aventures de Sherlock Holmes et passa une partie de sa vie à Paris et à Londres. Bien qu’elle puisse générer des contresens, la confusion est intéressante car elle reflète la flexibilité des artistes qui apprennent à adapter leur style aux contraintes des procédés de reproduction. William Hyde, l’artiste anglais dont il est question ici, est un graveur sur bois qui s’est adapté aux changements induits par les procédés, un aquafortiste, praticien de la manière noire et peintre qui expose à la Royal Academy à partir de 1889¹⁵. Deux hommes en particulier ont contribué à le faire connaître au sein de leur cercle londonien. Le premier est Frederick H. Evans, libraire devenu photographe, et membre de la société britannique de photographes pictorialistes *The Linked Ring* (fondée en 1892). Il introduit Hyde auprès de l’éditeur J. M. Dent (comme il l’avait déjà fait pour Aubrey Bearsdley) et leur soumet l’idée de publier un volume sur Londres. Dent juge le projet trop coûteux et préfère publier un recueil de poésie d’Edward Garnett, *An Imaged World* (1894). Ce premier livre illustré par Hyde est orné de cinq héliogravures reproduites par la Swan Electric Engraving Company. Hyde change ensuite d’éditeur et publie *London Impressions* chez Archibald Constable. Fils et petit-

¹² Tracy Seeley, « Alice Meynell, Essayist: Taking Life “Greatly to Heart” », *Women’s Studies*, 1998, n° 27, p. 105-130; Ana Parejo Vadillo, « Passengers of modernity » et « Alice Meynell: An Impressionist in Kensington », dans *Women Poets and Urban Aestheticism, op. cit.*, p. 1-37 et p. 78-116.

¹³ À propos du code bibliographique, voir Jérôme McGann, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

¹⁴ Alison Chapman, « The Matter of Form: Fin-de-Siècle Illustration, Poetry and the Periodical Press », dans *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, Josephine M. Guy (dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, 2018, p. 54-55 et 64-65.

¹⁵ À ma connaissance, la source la plus importante et la plus précise d’informations sur William Hyde se trouve dans le chapitre que lui consacre Jerrold Northrop Moore dans *The Green Fuse: Pastoral Vision in English Art, 1820-2000*, Woodbridge, Antique collectors’ Club, 2006. Toutes les informations biographiques données ici en sont tirées.

fil des célèbres éditeurs et imprimeurs écossais, ce dernier a implanté une branche de la maison d'édition familiale à Londres en 1891 et publie par ailleurs le magazine illustré *The Artist* (1880-1902), consacré aux arts décoratifs¹⁶. C'est dans cette revue que Ford Madox Ford (qui se nomme encore Hueffer) fait paraître début 1898 un article élogieux qui contribue à faire connaître l'artiste¹⁷. Ford avait peut-être rencontré Hyde par l'intermédiaire d'Edward Garnett, ami et soutien des deux hommes¹⁸. Bien que 1898 soit une année faste pour Hyde, qui expose ses lavis originaux à Londres en fin d'année, le livre ne rencontre pas le succès commercial espéré. Hyde illustrera encore plusieurs ouvrages mais sa carrière ne survivra pas à l'arrivée de la couleur. Lorsque la Première Guerre mondiale commence, son œuvre est déjà tombée dans l'oubli.

Grâce à Evans et Ford, Hyde a eu accès à un réseau londonien au sein duquel il a probablement rencontré Meynell mais le volume n'est sans doute pas le produit d'un dialogue entre l'écrivaine et le peintre¹⁹. Les illustrations ne sont pas directement liées au contenu textuel, à l'exception de la planche « Kensington Gardens » qui fait référence plus précisément au thème du chapitre « The Trees²⁰ » (fig. 2).

De ce fait, j'emploie le terme d'illustration pour désigner ces images au sein du livre mais du point de vue de la genèse de l'ouvrage, le mot est inexact. Constable a certainement voulu miser sur la convergence entre deux projets différents liés par un thème commun pour un produit éditorial qui s'adresse à un public féru d'essais esthétiques, de pictorialisme et de littérature non fictionnelle. Ford a collaboré par la suite avec Hyde qui illustre *The Cinque Ports* paru

¹⁶ Voir T. et A. Constable Limited, *Brief Notes on the Origins of T. & A. Constable*, Édimbourg, T. & A. Constable, 1937 ; Lionel Gossman, « Scottish Publishers and English Literature: Archibald Constable », *The Victorian Web*. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<https://victorianweb.org/history/scotland/8.html>>. En 1881, à la mort de son père, Archibald Constable est à la tête de l'imprimerie T. & A. Constable avec Walter Bigger Blaikie. En 1891, il implante la maison d'édition à Londres sous le nom de T. & A. Constable puis A. Constable & Co et publie certains titres incontournables de la fin de siècle, comme *Dracula* de Bram Stoker (1897). A. Constable & Co suit la trajectoire typique des maisons familiales conciliant les métiers de l'édition et de l'impression, et qui connaissent une consolidation à la fin du siècle. Voir Marie-Françoise Cachin, « Industrialization », dans *The Oxford Illustrated History of the Book*, James Raven (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 284-285.

¹⁷ Ford Madox Ford [Hueffer], « William Hyde: An Illustrator of London », *The Artist*, janvier 1898, vol. XXII, n° 217, p. 1-6. Ford écrit explicitement que Hyde et Evans sont à l'origine du projet, et désigne Meynell comme une collaboratrice, ce qui n'est pas tout à fait exact.

¹⁸ Helen Smith, *The Common Reader: A Life of Edward Garnett*, Londres, Jonathan Cape, 2017, p. 52. Garnett était proche de Hyde et soutint sa carrière artistique.

¹⁹ Je n'ai pas encore trouvé trace d'une telle rencontre. Il serait utile de consulter le fonds « Alice Meynell » conservé par le département des « Rare Books and Special Collections » de la bibliothèque John J. Burns à Boston College, ainsi que les archives de l'éditeur Constable. Viola Meynell note que Constable avait commandé ces essais à sa mère, sans plus de précision. Viola Meynell, *Alice Meynell: A Memoir*, Londres, J. Cape, 1929, p. 159.

²⁰ « Kensington Gardens », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 12 : <<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n49/mode/2up>>

chez Blackwood en 1900, un ouvrage aux coûts de production plus limités. Ford projette ensuite de lui faire illustrer *The Soul of London* (1905) mais les éditeurs sollicités refusent de s'engager dans une publication jugée trop coûteuse et risquée commercialement. Le marché éditorial est en effet saturé de livres sur Londres, emblème de la modernité urbaine. Quelques années plus tôt, on a donc misé sur le fait que le sujet de *London Impressions* trouverait sa place au sein d'un écosystème caractérisé par un volume exponentiel de publications, par le recours aux procédés de reproduction modernes, la mutation des périodiques et l'évolution du statut des femmes écrivaines.



Fig. 2 : Alice Meynell et William Hyde, London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, héliogravure, 1898, Londres, « Kensington Gardens », Constable, face à la p. 12. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

La photosphère londonienne

Les grandes métropoles de la fin de siècle, Paris, Londres ou le Berlin de Georg Simmel, sont des sources d'impressions toujours renouvelées qui exposent leurs habitants à une surcharge sensorielle, un flux ininterrompu qui ne peut être saisi que de manière discontinue, ce qui est représenté par la position emblématique de l'observateur moderne de la scène urbaine voyageant à bord des transports en commun. Comme Simon Knowles l'a souligné, Hyde a réalisé plusieurs vues plongeantes depuis les viaducs ou les ponts du réseau ferroviaire

londonien²¹. Cet espace révélé par l'observateur mobile est celui de la scène de l'impressionnisme littéraire dont l'esthétique repose sur la quête d'une saisie des impressions générée par l'environnement urbain²². Meynell et Hyde décrivent un environnement en constante mutation dont certains marqueurs tels que le brouillard et la fragmentation spatiale soulignent le caractère illisible et spectral. *London Impressions* reflète la tentation d'une saisie panoramique de l'espace londonien et son impossibilité. Dans les images, les points de vue sont multiples, prenant souvent la cathédrale Saint Paul comme repère. Ces vues discontinues sont toutefois unifiées par le motif récurrent des fils du télégraphe et du réseau électrique, et par le « climat artificiel²³ » propre à la ville.

Les textes de Meynell sont parcourus d'un mouvement de dispersion tout à fait remarquable. Ils sont marqués par un rythme qui conjugue cycles naturels et temporalité urbaine, décrivant le vent qui balaye la ville d'ouest en est, le flot des promeneurs ou les marées de la Tamise. Ce flux permanent semble déstabiliser les effets-tableaux du texte, du fait que les variations lumineuses et les valeurs tonales fluctuantes créent un phénomène d'intermittence. En accord avec ce que Liliane Louvel a nommé « le mode clignotant de l'allusion²⁴ », certains *topoi* des nocturnes vénitiens et londoniens de Whistler sont évoqués dans de nombreuses évocations picturales : les reflets sur l'eau de la rivière et ses berges recouvertes de vase, par exemple, ou les voiles des bateaux qui soudain nous transportent dans la lagune de Venise en un bref effet de surimpression, mais la description ne se stabilise que rarement en hypotypose : « [...] partout les voiles rouges de Venise dont la teinte est toujours la même, si ce n'est que la lumière change. [...] Cette teinte est latente, quand bien même aucune voile rouge n'apparaît entre l'eau grise et le ciel gris. Elle se tapit dans les replis et les anses, si sombres qu'ils sont presque noirs²⁵ ».

²¹ Simon Knowles, « Railway Visions: William Hyde's Re-Imagining of London as a Networked Space », *The London Journal*, 2017, vol. 42, n° 3, p. 295-300. Voir les planches « Utilitarian London » et « St Paul's at Dawn », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 11 et à la p. 19.

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n43/mode/2up>>

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n67/mode/2up>>

²² Michael Fried, *What was Literary Impressionism ?*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 2018, p. 20-22 ; Nick Freeman, « Curious Intricacies: Some Versions of City Writing at the Fin de Siècle », *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, *op. cit.*, p. 76-78.

²³ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions*, p. 10. Ici, et dans tout l'article, je traduis les textes originaux anglais.

²⁴ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 234.

²⁵ Essai « Below Bridge », *London Impressions*, *op. cit.*, p. 23. La prose de Meynell appartient à l'intertexte impressionniste, symboliste et esthétique. Sur les évocations spectrales de Venise, voir Catherine Maxwell, « Whistlerian Impressionism and the Venetian Variations of Vernon Lee, John Addington Symonds, and Arthur Symonds », *The Yearbook of English Studies*, 2010, vol. 40, n° 1/2, p. 217-245.

C'est en effet l'intangible et l'immatériel qui sont privilégiés, la lumière et l'atmosphère, c'est-à-dire l'air ambiant en sa qualité de médium où les nébulosités diffractent la lumière en une sorte de brume de photons. Cette « photosphère²⁶ » de Londres génère son propre régime de visibilité dont le texte et les images rendent les valeurs lumineuses et les effets de texture. Ses propriétés proviennent aussi de la qualité de l'air. Meynell désigne les sources domestiques de la pollution visible dans « le ciel fabriqué de main d'homme²⁷ », ainsi que la dépense énergétique de la ville qui dévore la matière première, sans toutefois faire référence à la main-d'œuvre ouvrière qui la transforme²⁸. L'atmosphère de Londres est une émanation de la première Révolution Industrielle, dont la source d'énergie primaire est le charbon. Ce combustible responsable de la pollution de l'air par le « *smog* » (le nom n'apparaît qu'en 1905) génère des particules de suie, les « atomes noirs²⁹ » qui noient la ville dans une brume esthétisée par les artistes de la fin de siècle. L'homme est responsable du changement climatique mais lorsque Meynell soulève la question problématique de son esthétisation, elle délègue toute responsabilité au climat lui-même : c'est la pluie mêlée de suie qui crée des « aquarelles » lorsque le climat se fait « impressionniste³⁰ ».

Londres est aussi la capitale emblématique de la deuxième Révolution Industrielle qui entraîne le développement du réseau électrique urbain. La vie nocturne est marquée tout au long du siècle par une intensité lumineuse croissante, grâce à l'éclairage au gaz, puis au gaz incandescent et enfin à l'électricité. Les images de Hyde sont notables pour le rendu atmosphérique de ciels crépusculaires où l'éclairage urbain le dispute à la lumière naturelle – celle de la lune en particulier, dont le globe ressemble à celui des lampadaires³¹. Ces effets sont amplifiés par le mode de reproduction de ses originaux. Comme Nicholas Frankel l'a montré à propos de Beardsley, il existe chez les artistes dont les œuvres sont reproduites par les procédés une conscience très forte du gain esthétique obtenu³². Grâce à l'héliogravure, la modulation des tons, les effets de contrastes et de surimpression, les nappes vaporeuses (qui évoquent la tech-

²⁶ Essai « The Roads », *London Impressions, op. cit.*, p. 26.

²⁷ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions, op. cit.*, p. 11. Pour une analyse écopoétique du brouillard et du climat londoniens, notamment chez Meynell, voir Jesse Oak Taylor, *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*, Charlottesville / Londres, University of Virginia Press, 2016.

²⁸ Voir l'essai « The Smouldering City », *London Impressions, op. cit.*, p. 29-31.

²⁹ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions, op. cit.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Voir les planches « The Clock Tower, Westminster », « St Paul's at Dawn » et « Victoria Tower, Westminster », *London Impressions, op. cit.*, p. 16, 18 et 28.

³² N. Frankel, *Masking the Text, op. cit.*, p. 176-179.

nique du retroussage³³) permettent d'esthétiser la pollution atmosphérique en associant la lumière naturelle ou artificielle aux valeurs tonales de l'estampe. Ces effets de texture étaient recherchés également par les photographes pictorialistes du Linked Ring³⁴ et les textes de Meynell ont certainement été sélectionnés en raison de leurs références explicites ou implicites à la photographie et à l'estampe, son écriture « tonale », attentive, comme dans l'estampe, aux variations et contrastes lumineux, jouant sur les permutations entre le blanc et le noir, la saillance de certains détails et les effets de granularité et de clignotement³⁵.

Lumières naturelle et artificielle, climats naturel et « manufacturé » sont conjugués dans la représentation d'un environnement urbain où les édifices historiques co-existent avec les objets modernes que sont les omnibus, les trains, les gazomètres et les poteaux électriques. Londres est une métropole connectée à la pointe de la modernité. À la fin du siècle, comme l'explique Gerry Beegan, les médias sont concentrés dans le quartier qui s'étend entre le Strand dans le West End et Fleet Street dans la City, une aire représentée dans de nombreuses planches. C'est sur cette artère et dans ses environs que se trouvent organes de presse, maisons d'édition, sociétés de reproduction photomécanique, et c'est là que convergent les réseaux de distribution et de diffusion. *London Impressions* thématise le lien entre les flux de voyageurs, d'énergie et d'informations, les processus d'interconnexion et de circulation rendus possibles par les avancées technologiques et par le nouvel écosystème au sein duquel circulent textes et images. La Swan Electric Engraving Company, chargée de reproduire les illustrations par héliogravure, est l'un des agents de la mutation de ce paysage médial.

³³ Voir la planche « Kensington Gardens », *London Impressions, op. cit.*, face à la p. 12. Le retroussage est un « procédé d'impression des gravures à l'eau-forte qui consiste à étaler l'encre des tailles profondes de manière à produire des teintes larges et veloutées » selon la définition du CNRTL. Document en ligne consulté le 15 juillet 2021 :

<<https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/retroussage>>

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n49/mode/2up>>

³⁴ Ainsi Frederick Evans, photographe et collectionneur d'estampes, appréciait particulièrement le rendu vaporeux obtenu dans les eaux-fortes d'Axel Haig. Dans sa propre pratique du platino-type, il s'employait à imiter les effets des aquafortistes et de la manière noire. Voir Anne Kelsey Hammond, « Frederick Evans: The Spiritual Harmonies of Architecture », dans *British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition*, Mike Weaver (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 243-259. Peu d'auteurs ont abordé cet aspect du travail de Hyde : voir J. N. Moore, *The Green Fuse, op. cit.*, p. 82 ; S. Knowles, « Railway Visions », *op. cit.*, p. 302-303.

³⁵ Voir notamment les essais « The Effect of London » et « The Trees », *London Impressions, op. cit.*, p. 12.

L'art et l'industrie

Dans le secteur extrêmement compétitif et innovant de la reproduction des images, la Swan Electric Engraving Company joue un rôle important³⁶. Fondée par l'inventeur, chimiste et entrepreneur Joseph Wilson Swan (1828-1914, originaire de Sunderland), la société est dirigée par son fils aîné, l'entrepreneur et ingénieur Donald Cameron-Swan (1863-1951), au moment de la parution de *London Impressions*. Au cours de sa vie professionnelle, Swan père a déposé de nombreux brevets qui résultent de multiples expériences menées dans son laboratoire près de Newcastle. Dans le domaine de l'éclairage électrique urbain et domestique, il dépose le premier brevet pour la lampe à incandescence et mène en parallèle des travaux sur la soie artificielle. Il crée en 1881 la Swan Electric Light Company qui fusionne en 1883 avec la société d'Edison, les deux rivaux s'alliant pour créer la Edison & Swan United Electric Light Company (surnommée Ediswan). D'autre part, à partir des années 1860, il participe aux avancées techniques de la photographie et de ses applications dans les procédés photomécaniques. Entre autres exemples, il dépose en 1864 un brevet pour perfectionner le procédé du tirage au charbon (auparavant mis au point par Alphonse Poitevin) ; en 1865, un autre brevet pour une trame de similigravure ; et, en 1877, pour un papier photographique au bromure d'argent qui permet d'affiner les modulations tonales.

En 1885, Joseph Swan fonde la Swan Engraving Company avec l'Écossais Thomas Annan. La société est dirigée par leurs fils respectifs, Donald Cameron-Swan et James Craig Annan, et se spécialise dans l'héliogravure. Le premier est féru de photographie et entre à la Royal Photographic Society. Le second est, avec son père, l'un des pionniers britanniques de l'héliogravure : en 1883, Thomas et James Craig Annan ont en effet appris les principes du procédé auprès de l'un de ses inventeurs, Karel Václav Klíč³⁷. J. Craig devient membre du Linked Ring en 1894 et recherche dans ses héliogravures et photographies les effets de l'eau-forte. Pour ces praticiens, photographie et procédés photomécaniques partagent les qualités artistiques de l'estampe. Une dizaine d'années plus tard, la société devient la Swan Electric Engraving Company sous la direction de Swan père et fils, et ajoute à ses activités la similigravure. L'un de ses

³⁶ Pour les références biographiques qui suivent, voir Jeremy Beegan, « Sir Joseph Swan (1828-1914) » sur le site *The Yellow Nineties Online*, Lorraine Janzen Kooistra et Dennis Denisoff (dir.). Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <https://1890s.ca/swan_bio/> ; « Donald Cameron-Swan », *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, juin 1952, vol. 112, n° 3, p. 274-276. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<https://academic.oup.com/mnras/article/112/3/274/2603724>> ; Mary E. Swan et Kenneth R. Swan, *Sir Joseph Wilson Swan F. R. S., Inventor and Scientist*, Newcastle-upon-Tyne, Oriol press, 1968.

³⁷ Anne Kelsey Hammond, « Aesthetic Aspects of the Photomechanical Print », dans *British Photography in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 177-178.

inventeurs, l'Américain Frederic Ives, est d'ailleurs embauché comme consultant. Au cours de ces années la société accède au marché de l'édition et de la presse périodique londoniennes en se spécialisant dans la reproduction d'illustrations et d'œuvres d'art pour des maisons comme Constable et des magazines tels que *The Pageant* ou *The Yellow Book*. À la suite de son père, Donald Cameron-Swan fait le pont entre l'ingénierie électrique, la chimie et les arts. C'est avec lui que collabore Hyde pour reproduire ses lavis par héliogravure. Sa société est à la pointe de la reproduction d'images dans un secteur marqué par une compétition féroce et les deux dernières décennies du siècle sont des années de consolidation.

Le recours à la trame de la similitravure et au cliché marque la standardisation croissante des procédés photomécaniques qui sont perçus de deux manières opposées, comme on le voit dans la critique d'art, les nombreux manuels techniques et les ouvrages sur l'illustration qui paraissent depuis les années 1880. D'une part, ils sont un moyen inédit de rendre la touche de l'artiste en se passant du graveur de reproduction. En cela, la photographie est valorisée pour sa capacité de copier le réel et d'instaurer une continuité imaginaire entre le geste autographique de l'artiste et la reproduction de son œuvre. Mais les procédés photomécaniques sont aussi considérés comme des moyens de reproduction mécanique et industrielle qui, au contraire, marquent une solution de continuité entre le geste de l'artiste et l'image reproduite, dénaturant l'œuvre originale. L'utilisation des points de trame pour produire des variations tonales est souvent mise en cause. L'emploi de la trame régulière Ben Day (mise au point par l'Américain Benjamin Day) est considéré par ses détracteurs comme un cas extrême de standardisation mécanique du fait qu'elle produit des points de grosseur égale. C'est en réaction à ce procédé que se fait sentir le plus fortement l'attachement à la ligne graphique comme symbole de l'individualité et de l'originalité de l'artiste³⁸. L'héliogravure est considérée comme le plus sophistiqué des procédés photomécaniques³⁹ et se situe à l'extrême opposé du Ben Day, mais ses perfectionnements successifs ont eu pour but en partie de répondre aux mêmes contraintes et d'obtenir une plus grande sensibilité en affinant les contrastes, le dégradé des tons et les modelés. À la fin du siècle, elle rencontre beaucoup de succès auprès des photographes pictorialistes qui considèrent chaque impression comme un original⁴⁰. Publier des héliogravures, c'est donc revendiquer la qualité artistique du livre de bibliophilie moderne : en

³⁸ Voir Sophie Aymes, « Lines or dots ? Reproduction processes in handbooks on illustration, 1890s-1920s », dans *Point, Dot, Period: The Dynamics of Punctuation in Text and Image*, Laurence Petit et Pascale Tollance (dir.), Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2016, p. 2-20.

³⁹ M. E. Swan et K. R. Swan, *Sir Joseph Wilson, op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ Sylvie Aubenas, « La photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel Frizot (dir.), Paris, Larousse, 2001, p. 228.

effet, ces images ne peuvent être reproduites en même temps que le texte (à la différence du cliché et de la similitravure) et sont limitées aux éditions de luxe. Grâce à Swan père et fils, deux tendances convergent : le monde de l'estampe et du beau livre, d'une part, et la recherche technologique entrepreneuriale, d'autre part, l'art et l'industrie.

Matériaux et conductivité

L'héliogravure se situe à la croisée de pratiques autographiques et d'opérations mécaniques : elle allie les qualités artistiques de l'estampe à l'efficacité industrielle des nouveaux procédés photomécaniques, et permet de reproduire les lavis de Hyde avec finesse. La société de Swan a su tirer parti d'un demi-siècle d'expériences et de perfectionnements initiés par Nicéphore Niépce et William Henry Fox Talbot, poursuivis par Alphonse Poitevin et perfectionnés par Klíč et Swan lui-même⁴¹. Ses principales étapes sont la photographie de l'original, le report du négatif sur du papier gélatiné photosensible, puis le report du positif sur une plaque de cuivre qui est gravée en taille-douce et imprimée, ces deux dernières étapes étant communes à l'héliogravure et à l'eau-forte.

Les trois eaux-fortes de *London Impressions* ont donc une affinité avec les planches du volume, ces techniques sœurs bénéficiant de l'influence mutuelle des aquafortistes et des photographes pictorialistes. L'héliogravure est un procédé hybride qui est souvent comparé à l'estampe, la manière noire surtout, dans les manuels techniques et dans la critique d'art. Dans son ouvrage sur l'héliogravure de 1895, Herbert Denison note que sa « nature mécanique joue en sa faveur » puisque le graveur de reproduction ne vient plus interposer sa touche lors de la reproduction de l'image du peintre qui ne court ainsi aucun risque d'être « contaminée⁴² », l'argument récurrent des tenants des procédés. Le procédé n'est bien sûr pas entièrement mécanique et la touche manuelle intervient à plusieurs reprises. Ainsi, l'héliographe est amené à retoucher le négatif photographique et l'imprimeur produit des états différents en variant les effets. L'héliogravure bénéficie donc de la fidélité de la prise photographique et de l'individualité de la touche manuelle. Malgré ces interventions qualifiées d'« interprétations », elle permet aussi, selon Denison, de reproduire l'intention de l'artiste, une qualité communément attribuée aux procédés. Il importe peu que l'artiste n'imprime pas l'image lui-même puisque « son intention [...] trouve sa pleine expression sur la plaque ». Le tirage des épreuves permet d'imprimer « dans l'estampe l'intention mentale qui a présidé à la réalisation de l'original ».

⁴¹ M. E. Swan et K. R. Swan, *Sir Joseph Wilson Swan, op. cit.*, p. 38-40. Voir aussi Anne Kelsey Hammond, « Aesthetic Aspects of the Photomechanical Print », *op. cit.*

⁴² Herbert Denison, *A Treatise on Photogravure in Intaglio by the Talbot-Klic Process*, Londres, Iliffe, 1895, p. 11.

Ce raccourci symbolique semble ne pas tenir compte des nombreuses étapes du procédé qui créent naturellement une solution de continuité et il n'est que de parcourir les manuels sur les différents procédés pour prendre la mesure de leur complexité technique. Ce qui importe, c'est le produit fini, « le résultat visible », et ce qu'il s'agit de valoriser, c'est l'efficacité du procédé fondée sur un idéal de communication directe qui affirme et nie tout à la fois ses propres médiations⁴³.

On trouve, chez le critique d'art Philip Gilbert Hamerton, une réflexion étendue sur l'alliance du matériel et de l'immatériel. Dans son traité *The Graphic Arts* (1882), il veut démontrer qu'il existe une affinité entre « l'expression mentale » de l'artiste, la nature de son sujet et le matériau utilisé pour s'exprimer⁴⁴. Il exhorte donc l'artiste et le critique d'art à prendre en considération les contraintes matérielles et techniques de la fabrique des images : « [d]ans les Arts Graphiques, on ne peut se passer de la matière⁴⁵ », écrit-il en préambule. Il ne s'agit toutefois pas d'exploiter les matériaux utilisés de manière unilatérale. L'homme doit composer avec la matière et son « *affordance* », c'est-à-dire les propriétés et les potentialités que lui confèrent ses qualités physiques ou chimiques. Cet aspect du rapport de l'homme à la matière caractérise les écrits d'art et manuels techniques sur les procédés et les arts graphiques. Il ne s'agit pas simplement d'agir sur la matière mais de faire en sorte qu'elle réponde à la sollicitation dans une relation de connivence et de réciprocité.

Ce domaine gagne à faire l'objet d'une analyse écocritique dans le cadre des humanités environnementales. On y décèle une ambivalence fondamentale qui peut être contextualisée dans ce cadre critique. En effet, la reproduction des images dépend de l'extraction et de l'exploitation de matériaux sur le marché des matières premières. En cela, elle s'inscrit dans un système économique très concurrentiel produisant un impact environnemental qui concourt à définir l'anthropocène. La relation technique et artistique décrite dans les textes cités plus haut repose sur l'utilisation de ces mêmes matériaux. Celle-ci implique une exploitation des ressources naturelles mais chez les artistes, praticiens et critiques, elle dépasse l'opposition binaire entre nature et culture. Hamerton décrit par exemple les matériaux comme des êtres « vivants doués de sensibilité⁴⁶ ». Comme le soulignent Serenella Iovino et Serpil Oppermann, l'écocritique conteste la vision d'une matière purement inerte et passive pour envisager

⁴³ *Ibid.*, p. 91, 92, 10.

⁴⁴ Philip Gilbert Hamerton, *The Graphic Arts: A Treatise on the Varieties of Drawing, Painting, and Engraving in Comparison with Each Other and With Nature*, Londres, Seeley, Jackson et Halliday, 1882, p. 3-7.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

l'agentivité humaine et matérielle selon un rapport de réciprocité⁴⁷. Il est, de plus, opportun de tirer parti de la convergence entre écocritique et archéologie des médias et, en suivant Jussi Parikka dans *A Geology of Media*, d'observer comment l'on peut se saisir de ces textes pour aborder le versant matériel de la fabrique du livre et de ses images. Parikka ancre sa définition du médium dans l'environnement géophysique, en prenant en compte les agents humains et non humains qui interagissent au sein de la « médianature⁴⁸ », une notion qui rassemble celles d'environnement et de paysage médial. En ce sens, et pour reprendre ce qu'écrit Jessie Oak Taylor à propos de l'atmosphère, la « photosphère » d'Alice Meynell est à la croisée du littéral et du littéraire, du matériel et de l'immatériel⁴⁹. L'atmosphère au sens écocritique est « une propriété formelle inscrite aussi bien dans la texture du langage que dans la matérialité des livres⁵⁰ ». Le climat urbain est à la croisée du naturel et de l'artificiel, un filtre qui révèle et dissimule l'emprise de l'homme sur le non humain.

Ceci nous ramène à la fabrique de *London Impressions* et aux images qui évoquent les matériaux utilisés dans leur production. Prenons le cuivre, par exemple. Ce métal recyclable et malléable est exploité depuis la plus haute antiquité à des fins techniques, artistiques, commerciales et domestiques. Pour ce volume, il a été utilisé sous la forme de la plaque gravée à l'eau-forte à partir de laquelle les illustrations ont été imprimées. Or, le cuivre est aussi une matière première indispensable dans la construction des réseaux électriques, télégraphiques ou téléphoniques en vertu de sa ductilité et de sa conductivité. C'est encore aujourd'hui un composant indispensable pour la transmission de l'information et de l'énergie. Dans son traité sur l'héliogravure, Denison insiste sur le fait que la plaque de cuivre doit être de la meilleure qualité, sans scories : « je crois savoir que le cuivre de bonne qualité fait preuve d'une grande conductivité⁵¹ », écrit-il. Cette propriété est recherchée dans l'industrie et les télécommunications mais aussi dans l'estampe qui, comme tous les arts graphiques de la période, doit allier originalité et expression individuelle, et doit donc se faire le « conducteur » de l'intention autographique de l'artiste.

Du point de vue de l'archéologie des médias, ce transfert ou recyclage matériel est une forme de remédiation⁵² et cette communauté matérielle « géologique »

⁴⁷ Serenella Iovino et Serpil Oppermann, « Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, été 2012, vol. 19, n° 3, p. 465-466.

⁴⁸ Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2015, p. 13-14.

⁴⁹ J. O. Taylor, *The Sky of Our Manufacture*, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ H. Denison, *A Treatise on Photogravure*, *op. cit.*, p. 46.

⁵² J. Parikka, *A Geology of Media*, *op. cit.*, p. 26, 47-48.

est soulignée par l'aspect métapictural des deux eaux-fortes placées au début et à la fin de *London Impressions*⁵³ (fig. 3 et 4).



Fig. 3 : Alice Meynell et William Hyde, Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, eau forte, 1898, Londres, « The River », Constable, frontispice, face à la p. 1. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

Contrairement aux héliogravures des planches qui reproduisent les valeurs tonales de manière continue, ces eaux-fortes recourent à la ligne. Dans la première eau-forte, « The River », les lignes émanant des mâts des bateaux et des flèches des églises résultent du tracé de la pointe sèche qui met en avant la dextérité manuelle de l'artiste. Elles semblent concurrencer les lignes des réseaux électriques et télégraphiques représentées dans la dernière eau-forte, « Westminster ». Ceci peut être interprété de deux manières différentes. Il peut s'agir de marquer la continuité entre le geste autographique de l'artiste et ces réseaux. Si les procédés permettent de préserver la trace du geste original, alors ce geste s'inscrit à son tour dans le paysage médial au sein duquel l'œuvre circule et participe de ce flux, le corps de l'artiste étant intégré à ce qui ressemble à un système nerveux urbain⁵⁴.

⁵³ « The River » et « Westminster », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 1 et p. 31.

⁵⁴ Voir Richard Menke, « Information in the 1890s: Technological, Journalistic, Imperial, Occult », *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, *op. cit.*, p. 162-177 ; Mark Goble, *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*, New York, Columbia University Press, 2010.



Fig. 4 : Alice Meynell et William Hyde, *Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, eau-forte, 1898, Londres, « Westminster », Constable, p. 31. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.*

Au contraire, on peut considérer qu'il s'agit d'une forme de réappropriation et de revendication du geste manuel qui permet au livre de conforter sa position médiale spécifique sur un marché en pleine mutation et de résister à l'obsolescence. Dans ce cas, il faut noter la fonction décorative de cette ligne qui vient broder la page et affirmer sa textilité (comme chez Beardsley) afin de concurrencer la prolifération des fils télégraphiques dans l'espace urbain. Enfin, si nous choisissons de conjuguer ces deux interprétations, nous revenons au modèle du mariage de l'art et de l'industrie réalisé par les Swan et transposé dans le milieu éditorial. *London Impressions* allie l'autographique au mécanique, le personnel et l'impersonnel, reflétant ainsi les contraintes et les gains esthétiques qui définissent le paysage médial de la fin de siècle. Le recours à un matériau conductible (la plaque de cuivre de l'eau-forte et de l'héliogravure) garantit de façon technique et métaphorique la meilleure transmission possible.

Conclusion

L'éditeur qui s'adjoint les services du photographe répond à un idéal de connectivité : favoriser la circulation du livre sur le marché éditorial, tout comme

l'information circule dans les réseaux de communication moderne, et assurer la transmission la plus fidèle des impressions perçues par Meynell et Hyde. L'agentivité du livre dépend donc de ses « composants », la conductivité du cuivre jouant alors un rôle comparable à celui de l'impressionnabilité de l'artiste et de l'écrivaine, la capacité de recevoir et de rendre des impressions au sein d'un circuit médial. « L'impression que reçoit l'œil est plus ou moins celle d'une vision résultant de l'atmosphère [de Londres] », explique Hyde à un journaliste lors de l'exposition de ses lavis en 1898⁵⁵. *London Impressions* rassemble des textes et des images qui décrivent la scène impressionniste comme un milieu au sein duquel l'observateur cultive sa sensibilité au climat londonien. À une époque où l'imprimé commence à perdre son monopole comme agent de diffusion des idées et comme mode de communication, sa matérialité a pourtant l'avantage de donner corps à l'immatériel et aux impressions fugaces qui survivent grâce à leur inscription dans le livre.

⁵⁵ J. N. Moore, *The Green Fuse*, *op. cit.*, p. 88.

Langage et expérience sensible dans *Canto dos jovens* de Mira Schendel (1965) et *Gesang der junglinge* de Stockhausen (1955) : remédiation et traduction créative

Ana Mannarino

Cet article vise à analyser un ensemble d'œuvres de l'artiste visuelle Mira Schendel (1919, Suisse – 1988, Brésil), un groupe de monotypes (fig. 1 à 5) connu sous le nom de *Canto dos jovens – a propósito de Stockhausen* (Chant des jeunes – À propos de Stockhausen)¹.

Réalisés en 1965, ces monotypes sont inspirés par l'œuvre musicale *Gesang der junglinge* (1955), du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen. La composition musicale part elle-même d'un texte biblique, la prière intitulée *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, extraite du troisième livre de Daniel de l'Ancien Testament. Le travail visuel de l'artiste se rapporte donc à la fois à une œuvre musicale et à un texte. Notre objectif est de réfléchir aux remédiations proposées par Mira Schendel entre langage plastique, musical et verbal, en situant cette expérience dans l'exploration graphique et visuelle du langage verbal et de l'écriture menée plus largement par l'artiste au sein de son œuvre.

¹Dans certains livres et catalogues, les œuvres sont identifiées comme « sans titre » : Geraldo de Souza Dias, *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*, São Paulo, Cosac Naify, 2009 ; Tanya Barson et Taisa Palhares (dir.), *Mira Schendel* (catalogue), Londres, Tate Publishing, 2013). Au moment où ils ont été exposés, l'artiste les a intitulés *Canto dos jovens – a propósito de Stockhausen*. Voir Ana Candida de Avelar, « Chronology » dans T. Barson et T. Palhares (dir.), *Mira Schendel, op. cit.*

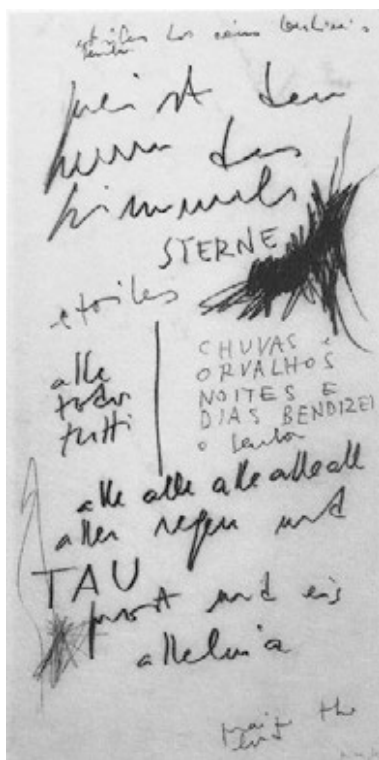


Fig. 1: Mira Schendel, [sem título da série *Escritas*]; sans titre de la série *Écritures*, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

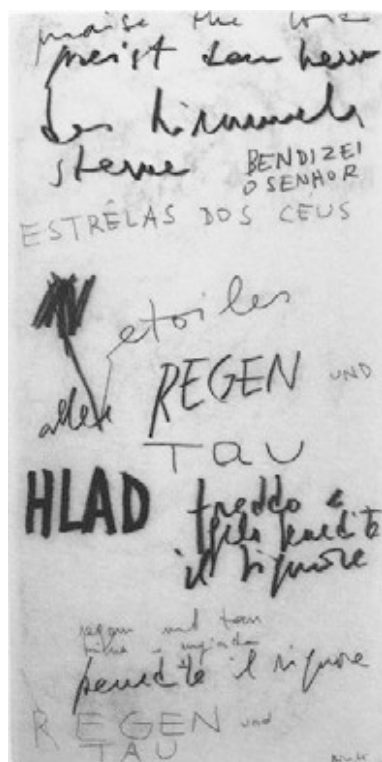


Fig. 2: Mira Schendel, [sem título da série *Escritas*]; sans titre de la série *Écritures*, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

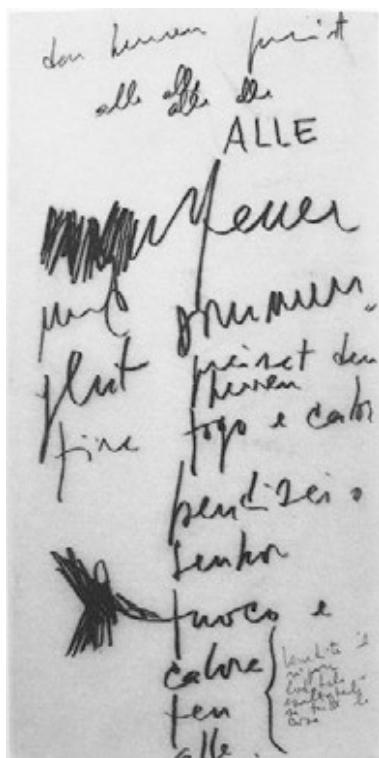


Fig. 3 : Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

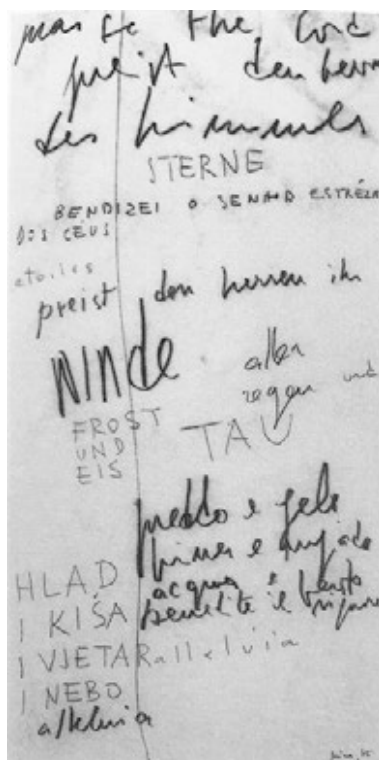


Fig. 4 : Mira Schendel, [sem título da série Escritas]; sans titre de la série Écritures, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

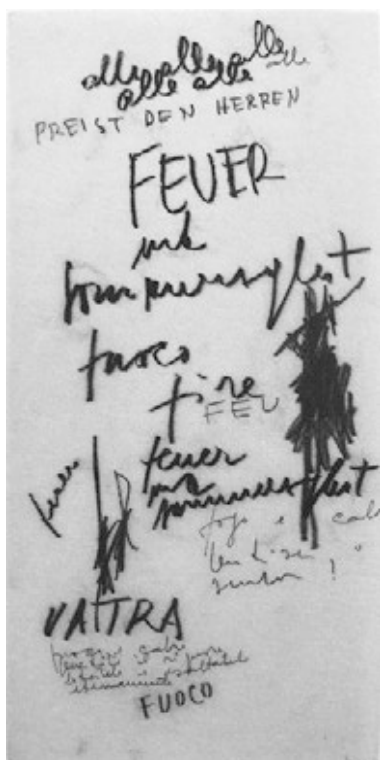


Fig. 5 : Mira Schendel, [sans titre de la série *Escritas*]; sans titre de la série *Écritures*, 1965, huile sur papier de riz, 5 parties, 45 x 23 cm chacune, São Paulo, collection privée © Ada Schendel.

Depuis le début des années 1950, l'artiste produisait principalement des peintures abstraites, en plus de quelques natures mortes, en utilisant diverses techniques : tempera, huile, gouache, aquarelle. Au début des années 1960, quelques mots et fragments de textes apparaissent dans ses peintures, parmi les formes et les couleurs disposées sur la toile. En 1964, Mira Schendel acquiert de grandes quantités de papier de riz et commence à expérimenter avec ce matériau. De là surgit la série d'œuvres connues sous le nom de « monotypes », soit environ deux mille œuvres de format de 47 x 32 cm, réalisées entre 1964 et 1966. La technique développée par l'artiste consiste à marquer une feuille de papier de riz de très fin grammage, sur le verso, avec la pointe sèche ou le bouchon de stylo (et aussi avec les doigts, les ongles, dans certains cas) sur une surface encrée. Cette technique favorise un dessin rapide, la possibilité de varier la pression sur le papier et l'épaisseur de la trace, produisant des taches allant des plus sombres aux plus claires, des limites des plus diffuses aux mieux définies. Beaucoup de ces œuvres combinent des dessins, des traits, mélangés avec des mots. Dans certains groupes de monotypes, seuls les mots et le trait qui les forme sont tracés par l'artiste. C'est le cas de ceux dans lesquels l'artiste a transcrit des extraits du livre de la Genèse et de ceux qui nous intéressent ici, *Canto dos jovens*, réalisés pour la 8^e Biennale d'Art de São Paulo, en 1964. Cette référence aux passages bibliques est fréquente chez Mira Schendel : on la retrouve par exemple dans les peintures de la série *Homena-*

gem a Deus Pai do Ocidente (1975) et dans l'installation *Ondas paradás de probabilidade* (1969).

Les mots lisibles dans les *Canto dos jovens* et les mots prononcés em *Gesang der jünglinge* correspondent aux fragments suivants :

Soleil et lune, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Astres du ciel, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Pluies et rosées, bénissez toutes le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais.
Vents que Dieu déchaîne, bénissez tous le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Feux et chaleurs, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Froid et chaleur, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Rosées et givres, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais.
Gelées et frimas, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
Glaces et neiges, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais
(Dn, 3 :62-10).

Il s'agit d'un extrait du troisième livre de Daniel, dans lequel des jeunes gens, parce qu'ils refusent d'adorer une idole et de s'agenouiller devant elle, sont jetés dans une fournaise par le roi Nabuchodonosor. Mais quand ils récitent la prière, ils sont sauvés du feu par un ange.

Les monotypes *Canto dos jovens* montrent des mots à l'encre noire sur papier blanc, écrits à la main par l'artiste, dont les lettres sont de formes, de tailles et d'intensités variables, et qui sont mélangés à des dessins abstraits, des gri-bouillis. On peut lire en plusieurs langues des mots et des fragments de phrases extraits du *Cantique des trois enfants dans la fournaise* (« feu » ; « feu » ; « fuoco » ; « regen und tau » ; « estrelas do céu » ; « étoiles » ; « praise the lord » ; « bendizei o senhor » ; « benedite il signore », etc.) dispersés à la surface du papier, sans que ni le début ni la fin de la lecture ne soient indiqués, entraînant le regard du lecteur-voyant à se déployer librement sur le support.

L'œuvre musicale *Gesang der jünglinge*, de Stockhausen, musique électronique d'une durée de 13'43"², a, quant à elle, été composée en 1955. Elle combine des sons électroniques synthétiquement produits, créés par un générateur de fréquence, et la voix du chanteur Josef Protschka, alors âgé de 12 ans. La transition entre les sons synthétisés artificiellement et la voix humaine s'entend sans coupures ni interruptions, dans une expérimentation sans précédent entre ces deux types de sons. Les paroles chantées en allemand, fragments du texte *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, semblent émerger progressivement des sons et des bruits synthétisés électroniquement par le compositeur.

² Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UmGliBfWl0E>.

Nous examinerons d'abord les relations entre l'œuvre de Schendel et le texte biblique, puis ses liens avec l'œuvre musicale, étant entendu que ces deux relations sont inséparables pour l'artiste. *Canto dos jovens* nous donne ainsi l'occasion de réfléchir aux passages entre différents types de signes (verbaux, visuels, écrits, sonores), rendant l'œuvre comparable à une activité de traduction créative, à la façon dont les poètes concrets ont compris l'exercice de la traduction : non pas comme une correspondance précise entre deux versions, mais comme une nouvelle création artistique. Ce dialogue entre les arts visuels et la musique enrichit, on le verra, l'expérience que nous avons des deux œuvres.

***Canto dos jovens et Cantique des trois enfants dans la fournaise :*
un dialogue de Mira Schendel avec la poésie concrète**

L'œuvre de Mira Schendel est traversée, dans sa diversité, par une réflexion cohérente autour d'un ensemble de questions – le vide et l'émergence de la forme, le geste créateur. Dans cette œuvre complexe se distingue notamment la production mettant en relief la dimension visuelle du mot, l'écriture, le langage. À travers les séries d'œuvres telles que les *Monotypes*, les *Objets Graphiques* et les *Cahiers*, entre autres, l'artiste semble vouloir épuiser les possibilités de chaque proposition³, utilisant souvent des mots comme élément principal de la composition visuelle, mots à voir et pas seulement à lire. Des fragments de phrases ou de mots, souvent juste des lettres, des graphismes, sont disposés sur des supports translucides, tels que le papier de riz et l'acrylique, de sorte que la variation de la lumière et la transparence interfèrent avec la composition finale.

L'utilisation de l'écrit dans l'œuvre de Schendel indique une volonté de rapprocher l'expérience et le langage, dans le jeu entre ce qui est vu et ce qui est imaginé, la présence et l'absence. Sa production a par ailleurs un rapport fort avec le dessin, qui, combiné au mot, cherche à faire renaître la proximité entre écriture et dessin, entre langage verbal et expérience sensible. Une unité verbo-visuelle est créée, produisant de nouvelles significations. La poétique de l'artiste ne se développe pas dans un contexte de domination du langage verbal sur sa part visible, mais dans une coexistence tendue entre lecture et vision, mot écrit et dessin, langage verbal et forme apparente. Les caractéristiques matérielles de ses œuvres sont centrales et largement explorées : textures, transparences, qualité tactile du support, matière de l'encre.

³ Sur le caractère sériel, à la fois multiple et singulier de l'œuvre de Schendel, voir Sônia Salzstein, « No vazio do mundo », dans *No vazio do mundo* (catalogue), Sônia Salzstein (dir.), São Paulo, Éd. Marca D'Água, 1996.

Vilém Flusser souligne pour sa part dans le travail de Schendel la réflexion sur le langage. Dans le texte sur l'artiste, *Indagação sobre a origem da língua*, il écrit :

Quelle est l'origine de la langue ? Voici une question fondamentale [...]. Actuellement, c'est peut-être la seule forme de vie religieuse après la mort de Dieu. [...] Si je pouvais capturer le moment de l'explosion, ce moment fugace dans lequel je ne suis pas encore une langue, mais je ne suis plus inarticulé, si je pouvais capturer ce moment critique entre l'Autre chaotique et le Moi ordonné par symboles, j'aurais capturé l'origine de la langue. Si c'est ce que je veux, si je désire ardemment connaître Dieu et l'âme [...] le travail de Mira Schendel devient une série de petits éclairs révélateurs⁴.

Flusser définit les œuvres de Schendel comme des « pré-textes » : des écrits qui se déroulent entre l'inarticulation et la langue, le langage en formation, associées par l'auteur à une question existentielle.

Dans une approche semblable, Haroldo de Campos se réfère à la poésie concrète comme allant au-delà de la poésie, un « engagement profond dans la moelle du langage⁵ ». Il interprète le travail de Schendel comme une volonté d'explorer les possibilités de l'écrit. Dans un entretien avec Sônia Salzstein, il déclare que le travail de Schendel est

un travail très difficile, très subtil, proche du verbal. En fait, il a un souffle qui vient de la poésie concrète, des éléments verbaux convoqués par cette poésie et par le travail du texte. Mira utilise des éléments textuels, des alphabets, des lettres et crée de vrais tableaux-poèmes, même si ce qu'elle fait est une peinture de racine constructiviste⁶.

Dans *Canto dos jovens*, on peut à la fois identifier certaines relations avec la poésie concrète, mais aussi des points qui éloignent Mira Schendel de la pratique de ces poètes. À l'instar de la poésie concrète, la liberté avec laquelle les mots sont disposés sur le plan brise la successivité du discours. La variété des

⁴ « Qual é a origem da língua? Eis uma pergunta fundamental. [...] Atualmente é talvez esta a única forma de uma vida religiosa depois da morte de Deus [...]. Se eu pudesse captar o momento da explosão, esse momento fugaz no qual ainda não sou língua, mas já não sou inarticulado, se pudesse captar esse momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos, teria captado a origem da língua. Se for isto que quero, se desejar ardentemente conhecer Deus e a alma [...], a obra de Mira Schendel passa a ser uma série de pequenos relâmpagos reveladores ». (Vilém Flusser, « Indagações sobre a origem da língua », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 264). Notre traduction.

⁵ Haroldo de Campos, « Evolução de formas : poesia concreta » dans Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Decio Pignatari (dir.), *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006, p. 10.

⁶ « Um trabalho muito difícil, muito sutil, próximo do verbal. Aliás, ele tem um sopro que vem da poesia concreta, dos elementos verbais convocados por esta poesia e pelo trabalho realmente de texto. Mira usa elementos textuais, alfabetos, letras, e cria verdadeiros quadros-poemas, mesmo que o que esteja fazendo seja uma pintura de raiz construtivista. » (Sônia Salzstein, « Entrevista com Haroldo de Campos », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo, op. cit.*, p. 229). Notre traduction.

formes et de la taille des lettres et des mots, ainsi que les différentes épaisseurs des traits suggèrent différentes hiérarchies de lecture. Dans le texte « Pontos-periferia-poesia concreta », Augusto de Campos aborde ces aspects, en choisissant Mallarmé et le poème *Un coup de dés* comme référence principale : « le corollaire premier du processus de Mallarmé est l'exigence d'une typographie fonctionnelle, qui montre avec une réelle efficacité les métamorphoses, les flux et les reflux de la pensée⁷. » Il défend pour la poésie concrète « l'emploi de différents types », une « position variée des lignes typographiques » et l'utilisation de l'espace graphique, donnant de l'importance aux blancs : « Il s'agit, donc, de l'utilisation dynamique des ressources typographiques [...] pour servir toute une gamme d'inflexions dont est capable la pensée poétique libérée de la prison formelle synthétique syllogistique⁸. »

Pour comprendre les relations entre l'œuvre de Schendel et la poésie concrète, il est important de considérer ce qu'Augusto de Campos entend par « structure ». Ce terme désigne pour lui une façon de disposer des mots dans un poème qui n'est plus majoritairement successif, les mots cessant d'être organisés dans une séquence temporelle prédéterminée par le poète. Le développement unidimensionnel est brisé et la distribution des mots dans l'espace se déroule globalement, le début et la fin restant indéterminés. La « structure », pour Augusto de Campos, s'oppose ainsi à l'agencement linéaire et additif traditionnel, où les éléments sont disposés en séquence successive. La structure est liée au « principe de la *Gestalt* [selon lequel] le tout est plus que la somme des parties, ou le tout est quelque chose de qualitativement différent de chaque composant, et ne peut jamais être compris comme un simple phénomène additif⁹ ». Identifiant *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* comme le « premier poème-structure connu », Augusto de Campos présente la poésie concrète comme un recherche approfondie de l'idée de structure inaugurée par Mallarmé, dans laquelle l'espace graphique est décisif pour la production du sens. « La ponctuation elle-même est devenue inutile ici, puisque l'espace graphique devient substantiel et commence à faire fonctionner avec une plus grande plas-

⁷ « Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento. » (Augusto de Campos « Pontos-periferia-poesia concreta », dans A. de Campos, H. de Campos et D. Pignatari (dir.), *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 32). Notre traduction.

⁸ « Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos [...] para servir a toda uma gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. » (*Ibid.*, p. 33).

⁹ « O princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo » (Augusto de Campos, « Poesia, estrutura », dans *Mallarmé*, Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Decio Pignatari (dir.), São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 177) Notre traduction.

ticité les pauses et les intervalles de la diction¹⁰ ». Le mot seul n'a aucune valeur en soi, c'est sa relation structurelle avec le tout qui la lui donne. Non seulement d'un point de vue sémantique, mais aussi en raison de la disposition spatiale du poème sur la page, de l'établissement de différences entre les tailles et graisses des lettres, des espaces blancs qui les entourent, des qualités visuelles des mots enfin. L'œuvre de Mira Schendel conduit cette expérience jusqu'à sa limite, grâce à l'importance des blancs dans son travail et à la façon dont le texte se présente comme un tout simultané.

Reprenant les mots d'Haroldo de Campos à propos de Mira Schendel, Augusto de Campos déclare aussi que ce que l'artiste compose est « un poème-tableau, un tableau-poème ». Le travail de Schendel serait donc celui d'une artiste visuelle et non d'une poète : « elle révèle d'abord un aspect matériel ; pour elle, tout est matériel – le papier, la granulation du papier¹¹. » Contrairement à la poésie concrète, Schendel écrit à la main ; l'image résultante évoque le geste qui l'a créée, suggéré par le tracé, qui est aussi le vestige d'une action. Les tracés peuvent constituer des lettres, des mots. Mais ils peuvent aussi ne signifier rien d'autre qu'eux-mêmes, formant des gribouillis, des griffonnages, qui bien qu'insignifiants, indiquent aussi un geste, une action de la main de l'artiste (fig. 1, 2, 3 et 5). La façon dont elle explore les lignes et les tracés, en passant par les gribouillis inintelligibles qui se mêlent aux mots, suggère le processus de formation du langage, qui se déroule entre l'acte de dessiner – lignes et gribouillis – et l'écriture. Bien que toujours manuscrites, les lettres sont parfois écrites de manière fluide (fig. 3), résultat d'un geste rapide, parfois elles sont écrites en majuscules (fig. 2) ; tantôt elles sont délicates, soigneusement dessinées, tantôt elles semblent avoir été griffonnées durement sur le papier, comme si Schendel avait insisté à plusieurs reprises sur la même surface (fig. 1 et 5). L'accent est mis sur les caractéristiques plastiques et visuelles et cela demande du lecteur-voyant un autre temps, le temps indéfini d'appréciation de l'image, lié à la reconstitution, par l'imagination, du geste originel de l'artiste. Les monotypes mettent ainsi l'accent sur une expérience du temps comme durée, un temps vécu non mesuré, typique de l'expérience qu'offrent les œuvres plastiques.

Les monotypes *Canto dos jovens* ont pour point de départ un texte existant qui n'a pas été écrit par l'artiste : le *Cantique des trois enfants dans la fournaise* nomme des éléments et des phénomènes de la nature (astres du ciel, pluies et rosées, feux et chaleurs, glaces et neiges, etc.) en les faisant alterner avec les

¹⁰ « A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. » (A. de Campos, « Pontos-periferia-poesia concreta », art. cit., p. 33). Notre traduction.

¹¹ « Ela revela desde logo um aspecto matérico ; para ela tudo é matérico – papel, a granulação do papel [...] » (S. Salztein, « Entrevista com Haroldo de Campos », art. cit., p. 234). Notre traduction.

vers plusieurs fois répétés : « bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le à jamais ». Extrêmement synthétique, il suggère une expérience directe des phénomènes : froid, chaleur, glace, etc. La relation avec le monde extérieur, qui surgit de l'énumération de ces éléments, alterne avec un retour vers l'intériorité marquée par la phrase de prière : « bénissez le Seigneur ». Face à cet extrait de la Bible qui travaille la coïncidence entre intérieur et extérieur, sensible et intelligible, Mira Schendel répond par des mots aux caractéristiques éminemment sensibles : la forme de la lettre, la texture du papier et de l'encre, l'incidence de la lumière et la transparence du support.

Le texte *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, par la répétition qui le caractérise, tend à rompre la temporalité successive que l'ordre des mots suggère, en revenant toujours au même point : l'injonction de prier. Ce caractère cyclique se combine, dans l'œuvre de Mira Schendel, à la dispersion du texte sur la surface du papier, dont les qualités ne trouvent pas de correspondance dans la version écrite non spatialisée du texte biblique. Il s'agit, premièrement, de l'interférence du blanc du support, qui ouvre le rythme de la lecture au temps indéterminé des vides et des silences qui entrelacent les mots. Ensuite, de la transparence du support et la matière de l'encre, associées à la diversité de forme, de taille des lettres et aux variations d'épaisseur de trait, qui suggèrent au lecteur des variations qui s'étendraient également à une possible lecture orale du texte.

Pour Rodrigo Naves¹², la technique originale de l'artiste dans les monotypes est indissociable de la poétique de ces œuvres, dans laquelle le contrôle imparfait des résultats et la relation entre le papier fin et l'encre qui l'imprègne font que le dessin semble ancré dans le papier, provenant de la surface elle-même, et non dessiné sur elle. Si les dessins des monotypes semblent naître du papier, les mots de ces monotypes établissent également une relation similaire avec le support. Et du fait qu'ils semblent émerger du papier, naît l'idée que les mots imitent la pensée elle-même, les idées surgissant, apparaissant et disparaissant, d'une façon similaire à celle que décrit Paul Valéry à propos de *Un Coup de dés* : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles¹³. » L'identification entre la pensée et la nature, présentifiée par les mots écrits « feu », « étoiles », « soleil », etc., est donc l'un des parallèles que l'on peut établir entre ces œuvres de Schendel et le poème de Mallarmé. Dans ce dernier, l'homme et l'univers se rejoignent dans un agencement spatial qui rappelle à la fois les mots qui « imitent la pensée elle-même » et la

¹² Rodrigo Naves, « Pelas costas », dans S. Salzstein (dir.), *No vazio do mundo*, op. cit.

¹³ Cité dans Jacques Rancière, *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 6.

forme de la constellation stellaire de la Grande Ourse. Dans les monotypes, les mots qui apparaissent sur le papier semblent également tenter de fixer visuellement le flux de la pensée, et ils le font en exerçant la dénomination la plus primaire, celle de l'homme qui reconnaît et distingue les éléments naturels qui l'entourent. La prière les associe à la divinité, dans une tension entre matériel et immatériel, entre présence et absence qui fait écho au langage verbal lui-même, dans la relation entre signifiant et signifié. La matérialité des mots – la forme des caractères, les textures qu'ils assument sur le papier imprégné d'encre, dans la forme gestuelle qu'ils prennent, celle de l'écriture manuscrite – rapproche le texte de ce à quoi il se réfère, le monde physique. Le contenu mystique du texte, cependant, ne contredit pas la matérialité des lettres-dessins. La prière met en évidence le lien établi par l'artiste entre spiritualité et matière, entre idéal et concret, intelligible et sensible.

À propos de Stockhausen : *Gesang der jünger*

Passons maintenant à *Gesang der jünger*, de Stockhausen, œuvre musicale qui sert de lien et de passage entre l'œuvre de Schendel et le texte biblique *Cantique des trois enfants dans la fournaise*. Une tension similaire entre le signifiant et le signifié se retrouve dans l'expérience de Stockhausen : l'expérience musicale de *Gesang der jünger* explore minutieusement les qualités physiques du son dans la combinaison de la voix, du bruit blanc¹⁴ et du son électronique. Selon Robin Maconie¹⁵, l'une des motivations du compositeur dans ce travail était d'étudier l'émergence du langage et du discours, en cherchant à le décomposer en ses éléments les plus fondamentaux, en déconstruisant les mots en syllabes et en sons, pour tenter de trouver le moment où les sons se convertissent en paroles.

Partant de sons simples, sinusoïdaux (sons définis uniquement par l'amplitude et la fréquence), Stockhausen créé dans cette œuvre des transitions que vont du bruit à la voix articulée. Des phonèmes, des syllabes et des mots, qui sont des fragments du texte biblique *Cantique des trois enfants dans la fournaise* surgissent, ainsi, au milieu des bruits. Le compositeur s'intéressait ainsi à explorer, en plus de la diversité des sons et de la transition entre leurs différents états, le passage de l'inintelligible à l'intelligible, en étudiant également le langage verbal. Les gradations d'intelligibilité sont élaborées par le compositeur et testées sur la composition. Dans *Gesang der jünger*, ce contraste entre le physique et le spirituel apparaît dans le contraste entre les voix d'enfants, « an-

¹⁴ Son qui contient toutes les fréquences avec la même puissance.

¹⁵ Robin Maconie, *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

géliques », selon les mots du compositeur¹⁶, et les bruits d'où les voix semblent émerger.

Stockhausen cherche le passage du chaos à la pensée, le moment de la naissance du langage parlé. Et, pour cela, il se tourne vers l'expérience sensible des sons, dans la dimension physique, sonore, du langage parlé, de la même manière que les jeunes dans la fournaise se tournent vers la réalité physique qui les entoure à la recherche de la divinité dans un parallèle entre signifiant et signifié, matière et esprit. Pas davantage que dans les monotypes, il n'y a cependant de volonté de produire une représentation de la nature. Les bruits d'où surgissent les mots que l'on peut distinguer n'ont aucun type de ressemblance onomatopéique avec des objets ou des sensations qui sont nommés (« frost », « stern », « eis »). Il n'y a pas de récit racontant une histoire ou une action. Il n'y a pas non plus de dessins figuratifs dans les monotypes, seulement des mots et des lignes, éléments graphiques qui ne représentent ni ne signifient rien, mais qui tantôt s'approchent de l'écriture, tantôt fonctionnent comme des éléments qui organisent la composition (fig. 1) : la ligne verticale sous le mot « étoiles », les gribouillis à droite de « sterne » et à gauche de « frost » ; (fig. 4) : la ligne verticale, à gauche, qui traverse la feuille de haut en bas). Le thème de la représentation et de son refus apparaît dans l'épisode qui donne lieu au *Cantique des trois enfants dans la fournaise* : la punition du feu pour les jeunes gens provient de leur refus d'adorer une idole. De même, la représentation mimétique n'est pas la ressource capable de rapprocher signifiant et signifié dans la parole ou l'écrit ; c'est l'expérience des sens, favorisée dans l'ouïe par l'œuvre musicale, et, dans la lecture-vision, par l'œuvre plastique. Tout comme Mira Schendel, selon Flusser, cherche à trouver ce « moment fugace dans lequel je ne suis pas encore une langue, mais je ne suis plus inarticulée », Stockhausen semble également chercher ce même moment où l'articulation et le sens se forment au milieu des sons insignifiants.

Quant aux paroles du *Cantique des trois enfants dans la fournaise*, dans *Gesang der jüngerlinge*, elles apparaissent comme des événements ponctuels, des fragments intelligibles (« preiset den Herrn », « frost », « mond », « himmels », « sterne », etc.) qui émergent des vocalisations, des bruits et des sons synthétisés électroniquement, dominants dans la composition¹⁷. Dans la musique de Stockhausen, comme dans les monotypes, des syllabes sans signification sémantique se mêlent aux paroles et à des fragments de paroles, qui surgissent et

¹⁶ « If you close your eyes every now and then, you might even see these angels ». Discours de Stockhausen lors de la cérémonie du Polar Music Prize, 2001. Document en ligne consulté le 24 mai 2021 <<http://www.youtube.com/watch?v=UmGliBfWIOE>>.

¹⁷ Dans l'œuvre de Stockhausen, les fragments de la prière sont toujours récités en allemand, contrairement aux monotypes de Schendel, qui contiennent des extraits de la prière en plusieurs langues.

disparaissent du silence et dans le silence, tout en passant par une variété de sons. Le compositeur propose un traitement mélodique similaire de phénomènes matériellement distincts, créant une continuité entre le bruit et la voix. Dans *Canto dos jovens*, l'écriture naît aussi des lignes et des dessins, étant elle-même indissociable du tracé qui la constitue.

Le lien établi par Mira Schendel avec *Gesang der jüngerlinge*¹⁸ de Stockhausen, procède d'une tentative de rapprochement entre musique et arts plastiques – intérêt qu'on retrouve également chez les poètes et théoriciens de la poésie concrète brésilienne. Ceux-ci se réfèrent dans certains de leurs textes¹⁹ aux expérimentations de la musique sérielle, de la musique concrète et de la musique électronique, et mentionnent Webern, Boulez, Stockhausen. L'intérêt de Schendel pour les références et les discussions apportées par des poètes concrets est associé ici à un intérêt pour la musique, dans une jonction complexe qui inclut encore, dans le cas de ce travail, le texte, renvoyant au moment, mentionné par Rancière, où les arts, avec la fin du paradigme représentatif, « tombent les uns sur les autres ». Selon Rancière :

Quand le modèle représentatif qui tenait les arts à distance les uns des autres, selon les règles de l'analogie, s'est effondré, ce qui s'est produit, ce n'est pas la concentration de chaque art sur sa matérialité propre, c'est au contraire que ces matérialités elles-mêmes ont commencé à tomber sans médiation les unes sur les autres. La récusation des règles de la représentation qui guidaient la comparaison des arts conduit non pas à l'autonomisation de chacun sur son support propre mais au contraire à la rencontre directe de ces « supports » eux-mêmes²⁰.

Cette interprétation de la modernité apportée par Rancière est conforme aux pratiques de la poésie concrète, qui rejette la notion de séparation entre les arts du temps (poésie, musique) et les arts de l'espace (peinture) formulée par Lessing dans *Laocoon*. Pour la poésie concrète, comme pour Mira Schendel, l'expérience du temps et de l'espace est inséparable et la distinction entre les arts, fluide. Cependant, selon Haroldo de Campos, ce n'est pas l'utopie wagné-

¹⁸ À propos de ce travail de Stockhausen, Haroldo de Campos écrit : « Stockhausen, pour sa part, dans le *Gesang der jüngerlinge*, n'a fait que fragmenter et rassembler 18 vers d'un psaume biblique du "Livre de Daniel", pour que les mots, ancrés au cœur d'une composition électronique, passent de l'état de bruit non sémantique (dénudé de sens) à celui d'intelligibilité (certains mots ou phrases se laissent sémantiquement coaguler : « Sonne », « Monde », « Winde », « Himmels », « Jubilet dem Herrn » et sont perçus comme de brèves îles dans une mer de résidus phonétiques). À cet égard, Stockhausen commente : " Le langage peut s'approcher de la musique et la musique du langage jusqu'à l'abolition des frontières entre le son et le sens", et il explique que, dans son travail, il a créé "une série de degrés d'intelligibilité" avec une fonction structurelle. » (Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 168). Notre traduction.

¹⁹ A. de Campos, « Poesia, estrutura », art. cit. ; H. de Campos, « Evolução de formas » art. cit., entre autres.

²⁰ J. Rancière, *L'Espace des mots*, op. cit., p. 12.

rienne de l'œuvre d'art totale. Les arts ne sont pas réversibles, mais ce qu'il propose est « une permutation honnête des expériences²¹ ». Et pour Schendel, comme pour les poètes concrets, cet échange entre les arts, dans le déplacement et l'adaptation de solutions à différents moyens et langages, est une façon de réfléchir sur le langage en général et ses possibilités, en se rapprochant de la recherche de « l'origine de la langue », à laquelle Flusser fait référence ou de la « moelle du langage » mentionnée par Haroldo de Campos.

Augusto de Campos souligne la proximité de la poésie avec la musique dans *Un coup de dés*. Dans sa préface, Mallarmé rattache certaines singularités de son poème aux caractéristiques de l'univers sonore et musical. Selon le poète, les blancs sont le « silence alentour ». Il compare le poème à une partition, par la variation des caractères typographiques, correspondant aux motifs musicaux d'une pièce de concert, et celle de la mise en page, qui indique la montée et à la descente de l'intonation²².

Le rapprochement entre la musique sérielle, spécifiquement, et la poésie spatiale avait également été proposé en 1955 par Augusto de Campos par le biais de l'idée de *structure*. Dans l'article « Poesia, estrutura », l'écrivain compare la solution graphique de la poésie de Mallarmé à la valeur musicale de la série de Schoenberg, les reliant à son idée de la structure. Il désigne Stockhausen comme l'un des héritiers de l'invention sérielle de Schoenberg :

Mallarmé est l'inventeur d'un processus d'organisation poétique dont la signification pour l'art des mots nous semble comparable, esthétiquement, à la valeur musicale de la série, découverte par Schoenberg, épurée par Webern, et, par sa filtration, léguée à de jeunes compositeurs électroniques, pour présider les univers sonores d'un Boulez ou d'un Stockhausen. Ce processus pourrait être exprimé par le mot *structure*²³.

²¹H. de Campos, « Evolução de formas » art. cit., p. 93.

²² « Avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. [...] Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique étendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends ». Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1945, p. 452-453.

²³ « Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. Esse processo se poderia exprimir pela palavra *estrutura*. » (A. de Campos, « Poesia, estrutura », art. cit., p. 177). Notre traduction.

Dans l'œuvre de Stockhausen, la variation des sons se présente comme une grille²⁴ où l'un des axes est temporel, et l'autre, simultané, développant des schémas sériels pluridimensionnels. Plusieurs séries partiellement indépendantes et simultanées, de fréquence, timbre, rythme et dynamique variable se développent successivement au fil du temps. Elles se superposent, favorisant ainsi une double variation : horizontale, dans la même série, et verticale, dans la combinaison des séries.

D'autres parallèles peuvent être établis entre *Canto dos jovens* et la musique du compositeur allemand. Tout d'abord, la variation de timbres et sons simultanés de l'œuvre musicale peut être comparée dans les monotypes aux différentes formes prises par les mots. La variation d'intensité, richement explorée dans l'œuvre musicale de Stockhausen, est analogue aux variations de tailles de lettres et aux gradations de gris, que les différentes épaisseurs de l'écriture de l'artiste suggèrent. La variation de taille des mots suggère également l'idée d'approximation et d'éloignement, un effet obtenu en *Gesang der jüngerlinge* par variation d'intensité. Les timbres soigneusement choisis, les sons synthétisés électroniquement associés à la voix humaine, sont aussi décisifs que les variations de fréquences, de rythmes et d'intensités, créant des textures sonores. Stockhausen a construit et édité la composition artificiellement, en manipulant l'enregistrement de la voix du jeune chanteur pour obtenir les gradations et les effets souhaités. Ainsi, les variations de fréquence mélodique de cette pièce musicale ne peuvent être transposées pour être exécutées par d'autres instruments. Il n'est pas possible de développer un *Gesang der jüngerlinge* pour piano, ou pour violon et orchestre, par exemple. Timbre et fréquence sont indissociables dans cet ouvrage, et nous renvoient à l'indissociation des mots écrits des caractéristiques visuelles qui leur sont attribuées dans l'œuvre de Schendel. Les bruits, qui, dans la musique, se mêlent aux voix synthétiquement travaillées, alternant son et silence, sont interprétés, dans les monotypes, en fragments illisibles et griffonnages qui coexistent avec les mots écrits et le silence des blancs du papier. Les dessins des lettres et les mots qu'elles forment sont également inséparables. Il n'est pas possible de rééditer le texte, ni de le reproduire, sauf par une reproduction fidèle de l'image du texte écrit. Transcrits dans une autre écriture ou une typographie industrielle, sur un autre support, même dans un format identique et une disposition spatiale similaire, les *Canto dos jovens* seraient autres.

Tout comme Mira Schendel, à partir de la poésie concrète, distribue les mots dans la surface sans un foyer défini qui indique un point de départ et un point

²⁴ Pascal Decoupret et Elena Ungeheuer, « Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of *Gesang der jüngerlinge* », *Perspectives of New Music*, hiver 1998, vol. 36, n° 1, p. 97-142.

d'arrivée dans la lecture, Stockhausen inclut également des variations spatiales dans la conception de son travail. Le *Gesang der jüngerlinge* a été conçu par le compositeur pour être entendu à partir de cinq groupes de haut-parleurs à distribuer dans l'espace autour de l'auditoire²⁵. Les sons de la pièce musicale de Stockhausen sont dispersés dans l'espace, entourent ceux qui les entendent, s'en approchent et s'en éloignent²⁶, effet renforcé par la manière dont varient l'intensité et l'amplitude du son, rendant explicite la sensation de variations spatiales et, par conséquent, de mouvement. L'enchaînement des sons dans une séquence temporelle n'est plus central dans la composition. Les multiples foyers d'émission, associés à l'abandon de la tonalité, empêchent de percevoir la musique comme un développement unidimensionnel de sons en séquence. Les sons dispersés dans l'espace, entrecoupés de silences, favorisent une expérience temporelle différente de celle de la musique classique dominant en Occident jusqu'au XX^e siècle, de moments concaténés et successifs, s'ouvrant sur des durées multiples. De même, l'unidimensionnalité de l'écriture traditionnelle cesse également d'exister dans les *Canto dos jovens* de Mira Schendel. De multiples foyers de lecture font déambuler le regard sur la surface, perturbant la consécutive d'un temps successif, dérangeant le « concept vulgaire du temps », conçu, selon Derrida, « comme successivité linéaire, comme "consécutivité"²⁷. » La lecture ouverte, entrecoupée de durées indéterminées de silences, et qui s'étend indéfiniment aussi dans chaque mot ou passage, ouvre au lecteur une temporalité subjective et une expérience dans laquelle les événements s'enchaînent de manière non successive, s'interpénètrent et s'interrompent, se rapprochent et s'éloignent, subissant, avec l'intervention de la mémoire, l'interférence d'événements immédiats, récents et lointains. Ces œuvres dissolvent ainsi le discours successif, nous renvoyant, à nouveau à, l'idée de *structure*.

²⁵ R. Maconie, *Other Planets*, *op. cit.*

²⁶ Cet effet est préservé, dans une certaine mesure, dans les enregistrements stéréo disponibles. Voir : <https://open.spotify.com/album/1ydECPfGqbY4mzQMJG3nY>.

²⁷ Derrida utilise cette expression dans *De la grammatologie* en faisant allusion à Heidegger : « Elle désigne, à la fin de *Sein und Zeit*, un concept du temps pensé à partir du mouvement spatial ou du maintenant, et qui domine toute la philosophie, de la *Physique* d'Aristote à la *Logique* de Hegel. Ce concept [...] est intérieur à la totalité de l'histoire de l'Occident, à ce qui unit sa métaphysique à sa technique. Et nous le verrons plus loin communiquer avec la linéarisation de l'écriture et le concept linéariste de la parole ». (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 105). Il relie ce concept du temps à la théorie saussurienne de la « linéarité du signifiant », citant le *Cours de linguistique générale* de Saussure : « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et, b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne ». (cité dans J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.* p. 105).

L'exercice de la traduction créative

En plus d'explorer les différentes formes graphiques des mots, Mira Schendel explore également dans les monotypes la variété des sons et des combinaisons de lettres qui sont attribuées au même signifié en différentes langues. Dans les monotypes de la série *Canto dos jovens*, les mêmes mots apparaissent dans deux ou plusieurs idiomes : « estrelas », « étoiles », « sterne » ; « feu », « feuer », « fuoco », « fire ». Les différentes formes lexicales s'interpénètrent en accord avec le souci de l'artiste de se rapprocher le plus possible du sens des mots, du signifié derrière le signifiant²⁸. Rappelons ici que, pour Haroldo de Campos comme pour Fenollosa et Pound, la traduction de poèmes était comprise comme une pratique de création : « Le but de la traduction poétique est la poésie, et non les définitions littérales des dictionnaires²⁹. » Chaque version d'un poème dans les différentes langues était donc un nouveau poème, indissociable des choix du traducteur, de son interprétation personnelle du poème original, et des particularités et restrictions de chaque langue. Dans les *Canto dos jovens* de Mira Schendel, l'exercice de la traduction, dans sa simplicité, met en évidence les variations sonores et graphiques de chaque langue, dans la richesse et la variété des différentes associations entre son, forme visible et sens. L'échange entre la musique et les arts visuels y constitue également un type de traduction créative. La vision des œuvres de l'artiste ne remplace en rien l'expérience d'écouter la musique de Stockhausen, mais constitue la rencontre avec une nouvelle œuvre qui la commente, comme l'indique son sous-titre : « à propos de Stockhausen ».

La pratique de la traduction a également été exercée par Vilém Flusser, bien qu'avec une conception et des buts très différents de ceux que l'on retrouve dans la pratique des poètes concrets brésiliens. Dans une lettre à Mira Schendel datée de 1974, Flusser explique à l'artiste sa méthode de travail, dans laquelle il « traduit systématiquement³⁰ », écrivant et réécrivant chaque texte en plusieurs langues jusqu'à l'écrire dans la langue dans laquelle il sera publié :

²⁸ John Rajchman, dans le texte *Mira Schendel's immanence*, relie la complexe situation multilinguistique de Mira Schendel à une « immanence pré-linguistique », un « héritage silencieux irréductible à aucune langue ». John Rajchman, « Mira Schednel's Immanence », dans T. Barson et T. Palhares (dir.), *Mira Schendel, op. cit.*, p. 58.

²⁹ Ernest Fenollosa, « Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia », dans *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, Haroldo de Campos (dir.), São Paulo, Cultrix, 1977, p. 119.

³⁰ « Je traduis systématiquement. J'écris tout d'abord en allemand, qui est la langue qui vibre le plus dans mon centre. Ensuite, je le traduis en portugais, qui est la langue qui exprime le plus la réalité sociale dans laquelle je me suis engagé. Ensuite, je traduis en anglais, qui est la langue qui articule le plus notre situation historique, et qui a une plus grande richesse de répertoire et de formes. Enfin, je traduis dans la langue dans laquelle je souhaite que l'écriture soit publiée. Par exemple, je le traduis en allemand, ou j'essaie de le traduire en français, ou je le réécris en anglais ». Vilém Flusser, *Correspondance avec Mira Schendel* (inédite), Vilém Flusser Archive, Universität der Künste, Berlin, 1974. Notre traduction.

Ce que je cherche, c'est ceci : pénétrer les structures des différentes langues vers un noyau très général et dépersonnalisé, afin de pouvoir, avec un noyau aussi pauvre, articuler ma liberté. Je ne sais pas si vous comprenez ? Je pense qu'à un moment donné, vous avez travaillé de la même manière. Vous souvenez-vous des fils transparents³¹ ? Car derrière les langues, il y a de tels fils³².

L'exercice de Flusser consistant à réécrire en différentes langues vise à dépouiller au maximum le discours des particularités du signifiant. L'idée que derrière les différentes manifestations linguistiques se cache un centre de sens se rapproche de l'idée de « ressemblance non sensible » formulée par Walter Benjamin :

En rassemblant les mots qui signifient la même chose en diverses langues et les ordonnant autour de leur signifié comme autour d'un centre commun, on pourrait examiner en quoi ces mots – qui souvent ne présentent pas la moindre ressemblance entre eux – sont tout semblables à ce signifié central. [...] La réflexion, d'une manière générale, ne peut se limiter au mot parlé. Elle doit porter tout autant sur le mot écrit. [...] Bref, c'est une ressemblance non sensible qui associe non seulement le dit et le sens visé, mais aussi l'écrit et le sens visé, et pareillement le dit et l'écrit³³.

Dans les monotypes, l'expérience s'étend à l'écrit. En même temps qu'est recherchée, par la répétition dans différentes langues, une plus grande proximité avec ce sens central, outre le son et la forme, l'opacité et la matérialité du mot écrit se font jour, s'associant de manière irréversible au texte. Nous sommes confrontés à la variété des dessins et à la présence de gribouillis incompréhensibles, qui semblent parfois intégrer le texte (fig. 3 : les gribouillis à gauche de « feu » et en bas, à gauche de « fuoco »), constituant une sorte de silence, de mutité, dans l'imminence de sens et de devenir mot. Au dessin s'ajoutent plusieurs sonorités suggérées, constituant une situation singulière de vision-lecture. Ainsi l'expérimentation autour de la variété des langages s'intègre-t-elle à sa façon dans la tension entre matérialité et immatérialité qui imprègne l'ensemble de l'œuvre.

Conclusion

L'investigation autour du signe et de l'écrit est récurrente dans les œuvres de Schendel. Cependant, le pont qu'elle établit avec la musique dans cette série la rend unique dans l'ensemble de son travail. L'exercice de traduction entre

³¹ Flusser fait référence à l'ouvrage *Ondas paradas de probabilidade* de Mira Schendel, 1969.

³² « O que procuro é isto: penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade. Não sei se você compreendeu ? Creio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante. Lembre-se dos fios transparentes ? Pois por trás das línguas há tais fios ». *Ibid.* Notre traduction.

³³ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 362.

langues qui apparaît dans les monotypes se développe, à un autre niveau, dans cette expérience avec la musique. La même tension sur la possibilité de commutation entre les signifiants figure dans le choix de l'artiste de transposer une œuvre musicale en une œuvre visuelle. En même temps que les *Canto dos jovens* se consacrent à des problématiques chères à la poétique de l'artiste, ces œuvres permettent aussi de réfléchir aux parallèles possibles entre la musique et les arts plastiques.

Mira Schendel entreprend d'abord un exercice d'approximation d'expériences très différentes : celle d'écouter une musique et celle de lire-voir des textes et des dessins. Le point de départ de l'artiste est le texte qui inspire le travail de Stockhausen ; et puis les relations avec la musique sont alors construites. Le chemin déjà emprunté par la poésie concrète lorsqu'on pense aux possibilités et aux spécificités du poème écrit devant sa forme orale est une référence pour l'artiste, dans l'exploration des variations typographiques et dans la disposition des mots dans l'espace qui brise l'organisation séquentielle du discours verbal. L'artiste, à partir de là, réinterprète graphiquement les variations d'intensité, de timbre, de bruit et d'alternance entre son et silence qui sont présentées dans la musique. Les variations dans ses œuvres, ainsi que dans la musique, ont pour cœur les mots, faisant coïncider la musique et le travail visuel avec une question chère aux deux artistes : le problème du langage et les limites entre le signal pur, graphique ou sonore, insignifiant, et la production de significations. La transposition de *Gesang der jüngerlinge* en une œuvre d'arts visuels est un exercice de traduction créative qui constitue également une tentative, s'ajoutant à la musique, de se rapprocher encore plus du sens du texte dont ils partent tous les deux, une proximité du sens que les artistes veulent atteindre en privilégiant l'expérience sensible.

Fonctions et usages de la cartographie dans les poèmes de Julien Blaine et de Bernard Heidsieck

Les exemples d'*astrologico-nomie* (1968) et de *Vaduz* (1974)

Julia Raymond

Au début des années 1960, deux poètes, Julien Blaine et Bernard Heidsieck, mènent leurs premières expérimentations de poésie-action interrogeant les relations entre le livre et ce qui lui est extérieur, le hors livre. Leurs publications hybrides prennent les formes de « Lecture/Action », de « Lecture/Performance¹ » ou de performance. Elles répondent également à l'épithète de « Lecture/Action/Diffusion² » lorsqu'ils recourent aux nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion du son, comme, par exemple, le magnétophone³. Au contact de cette corporalité et de cette oralité naissante, qui tendent à sortir la poésie du livre, le statut de la page change également. Son rôle est, en effet, réduit à celui de simple « partition⁴ », d'où sont tenus de se « pro-

¹ Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert* [1988], Romainville, Al Dante, 2004, p. 19.

² Jean-Pierre Bobillot, *Quand éCRIre, c'est CRler. De la POésie sonore à la médioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016, p. 15.

³ Dès 1959, Heidsieck utilise le magnétophone comme outil d'enregistrement analogique de la voix et comme instrument de transcription, de diffusion et de sauvegarde. En 1961, le magnétophone devient, avec le microphone, le moyen d'extraire et de faire valoir, par des montages effectués à même la bande magnétique, les sons ambiants et les matériaux non verbaux constituant l'environnement urbain. Blaine y a recours en 1962 dans son bestiaire intitulé *Reps Elephant 306*. Cette performance est une interview enregistrée en direct avec les pachydermes d'un cirque, dans lequel la voix du poète devient inaudible et les barrissements intelligibles après que Blaine ait accéléré la vitesse de la bande magnétique, laissant ainsi entendre des sons qui n'appartiennent ordinairement qu'à des modes d'incarnation langagière propre à l'homme, à savoir des interjections aux expressions exclamatives et des onomatopées.

⁴ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 80. Voir également J. Blaine, *Partitions*, Paris, Manuella éditions, 2017.

jeter » dans l'espace, celui de la performance, « verbes, phonèmes, lettres, mots, cris », en somme « le poème⁵ ». Forts de leurs expérimentations des années 1960, les deux poètes appliquent, au cours de la décennie suivante, leurs techniques d'extraction de la poésie aux représentations de la surface de la Terre, situant ainsi leurs poèmes au cœur d'une relation d'interdépendance entre la « vue » et le « langage », pour reprendre les mots d'Anne-Marie Christin⁶. *Astrologico-nomie*, est réalisé par Blaine en 1968 et édité en 1972 dans *Processus de déculturation : un itinéraire...*⁷. *Vaduz* est composé et lu publiquement par Heidsieck en 1974⁸. Il est le vingt-deuxième poème *Passe-partout* de la grande série éponyme qui compte, dans son ensemble, vingt-neuf poèmes écrits entre 1969 et 1980⁹.

Il peut, de prime abord, sembler paradoxal que ces deux représentants de la poésie-action, dont les poèmes se déploient dans le *hic et nunc* de la performance, s'intéressent à la carte topographique. Produire un espace poétiquement autre en ayant recours à la spatialisation du poème sur la partition, aux techniques de l'offset, de la photocomposition, de l'inscription manuscrite, du collage et au procédé de Lecture/Action/Diffusion sont des intentions qui peuvent paraître radicalement distinctes. Néanmoins, il est aussi possible de penser que l'agencement scriptural du poème sur la partition et les images ou les tracés qui constituent les cartes ne sont pas tout à fait étrangers les uns aux autres.

Toponymes, ethnonymes, lignes frontalières, courbes de niveau, points géodésiques et coordonnées géographiques (comprenant, notamment, degré, minute, seconde, latitude, longitude ou encore altitude) deviennent autant d'éléments graphiques constitutifs d'un faire scriptural qui pense l'écriture alphabétique dans ses relations à l'image et aux sons de la langue, mais aussi dans ses liens avec l'expérience du temps, de l'espace et de la matière qu'implique la vitalité gestuelle et corporelle de toute performance scénique. Cet article se propose de présenter les principaux aspects de ce faire, appliqué aux représentations de la Terre, en étudiant, dans un premier temps, la façon dont les deux poètes rendent à l'écriture alphabétique les parts d'iconicité et

⁵ B. Heidsieck, *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, Dijon/Nice, les presses du réel/ Villa Arson, 2013, p. 449.

⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* [1995], Paris, Flammarion, 2009, p. 7.

⁷ J. Blaine, *Processus de déculturation : un itinéraire...*, Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaires, Les Anartistes, 1972.

⁸ Au printemps 1974, Roberto Altmann demande à Heidsieck de concevoir une œuvre sonore pour l'inauguration d'une fondation d'art contemporain à Vaduz qui doit se tenir au mois de juillet de la même année, avec la programmation d'une exposition dédiée à Paul-Armand Gette et Jacques de la Villeglé. Achievé en décembre 1974, *Vaduz* n'a jamais été lu à Vaduz.

⁹ B. Heidsieck, *Passe-partout*, Limoges, Al Dante, 2009.

d'oralité qui lui reviennent, en faisant partir l'origine de leurs recherches au Moyen-Âge. Puis il sera question de comprendre dans quelle mesure Blaine et Heidsieck entrent en possession de ces régimes de représentations et de ces instruments de connaissance dans une perspective de création d'un paradigme d'approches plurielles de l'écriture : l'un en Terre d'*astrologico-nomie* et l'autre dans un temps habité autour de *Vaduz*. Il s'agira également de voir comment la ressaisie performative des inscriptions et des tracés de ces représentations imprimées, qui sont des produits de l'industrie humaine, autrement dit des *artefacts*, fait acte de mémoire de civilisations délaissées ainsi que de résurgences d'une écriture habitée par l'homme, l'astrologie et la nature.

Exorcisme d'une « poésie centripète¹⁰ » en faveur d'un « Chant inusité¹¹ »

L'une des composantes majeures des poésie-actions de Blaine et d'Heidsieck est la procédure de révocation du texte en tant que coordinateur principal du déroulement temporel des actions, des *gestualités*¹² ainsi que des sons prononcés dans l'instant de la performance. Si le texte demeure, leurs poésie-actions exhortent à dépasser le caractère linéaire et la forme figée du texte imprimé de sorte que l'écriture ne soit plus « inféodée par l'extension technique du pouvoir de l'alphabet¹³ ». Chez Blaine, cette exhortation s'incarne dans l'élargissement de la matrice scripturale à un faire scriptural qui soit capable de « faire état d'un mouvement¹⁴ » dans le langage. Ce mouvement correspond, chez Heidsieck, au passage d'une poésie centripète qu'il désigne comme une forme d'expression « passive », désuète et complaisante qui a mené le poème à se replier sur lui-même, à presque frôler « l'asphyxie », ainsi retranché au plus profond d'une page « bourrée de résistance ou devenue quasi blanche » jusqu'à « se jouer du lecteur sinon même le fuir¹⁵ » à une poésie centrifuge, « dégu-tembergrisée¹⁶ », qu'il définit encore de cette façon :

¹⁰ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 16.

¹¹ J. Blaine, « Extraits de "L'Illusion technique" après "Le Chant inusité" » dans *Les Carnets de l'Octéor*, juillet-octobre 1962, n° 3 et n° 4, repris dans *Du Mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, Jacinto Lageira (dir.), Marseille, le Mot et le reste, 2006, p. 221-226.

¹² À propos de la notion de *gestualité poétique*, voir Gaëlle Théval, « Gestes d'écriture et écritures du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960 », dans *Les Gestes du poème*, Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger (dir.), actes du colloque (Rouen, avril 2015), Publications numériques du CEREdI, n°17, 2016. En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?gestes-d-ecriture-et-ecritures-du.html>

¹³ Marshall McLuhan, Eric McLuhan et Frank Zingrone, *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995, p. 85.

¹⁴ J. Blaine, *Manuscrit de Reps Elephants 306 ou nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Blaine, Julien, BLA 261 : *Reps Elephant 306*, 1962.

¹⁵ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., 136.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

Active, publique et tendue vers autrui, ayant humblement ou agressivement choisi pour supports, le corps, l'espace, le temps, et le risque en prime dans un débordant souci de recommunication¹⁷.

La poésie centrifuge d'Heidsieck est centrale dans *Vaduz*. Elle mêle la voix machinée du poète, qui parvient aux auditeurs/spectateurs sur un rythme qui se transforme en sonorités technoïdes au moyen du magnétophone, et sa voix naturelle qu'il combine aux expressions posturo-gestuelles qui composent, sur scène, la Lecture/Action/Diffusion afin de créer un mode de communication que le poète souhaite simultanément visuel, oral, physique et immédiat. Il explique :

Des mots, des sons ont été donnés à entendre, mais s'y sont collés des gestes, des attitudes, des façons d'être dans son corps et dans sa peau, en sorte qu'en sus de ces mots, de ces sons, et de leur audition, s'y est adjoindue une sorte de lisibilité visuelle, physique, charnelle et concrète. Propre à chacun, ou chaque œuvre¹⁸.

La lisibilité visuelle à laquelle Heidsieck se réfère suppose de « donner à voir le texte entendu¹⁹ ». Celui-ci devient les « premiers rites, tout ou moins, ou ébauches de gestes » d'une poésie « tête-chercheuse²⁰ » qui rend aux mots leur puissance visuelle, qui redonne à l'écriture, à l'égal de sa dimension spatiale, la conscience de sa structure au moyen de la projection du texte hors du livre, hors de la page et qui retrouve, ainsi, les liens qu'entretient la lecture avec les civilisations de l'oralité. Selon le poète, lire un texte « simplement, à haute voix, [...], sur scène » n'est, en effet, pas suffisant pour qu'il « soit mieux “reçu”, “réceptionné”, ou pour accélérer sa circulation ». Il faut plutôt « le faire entendre visuellement », le « rendre physiquement sensible » afin que « l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil²¹ ». Les propos d'Heidsieck peuvent faire écho à ceux tenus par Anne-Marie Christin lorsque celle-ci se pose la question de ce qu'est l'écriture. D'après l'auteure, l'écriture n'est pas le simple « véhicule graphique d'une parole » en ce qu'elle « transmet des messages *verbaux* par des *images* ». Dans une situation énonciative, toutes les sociétés, y compris celles qui sont dites « orales », précise-t-elle, ont, en effet, recours à « deux modes de communication différents et parallèles », donc complémentaires, que sont l'image, que celle-ci soit « matérielle ou virtuelle, comme elle l'est dans nos rêves », en tant qu'*artefact* visuel sollicitant la « réceptivité » du destinataire du

¹⁷ *Ibid.*, p. 173-174.

¹⁸ *Ibid.*, p. 272.

¹⁹ B. Heidsieck, *Bernard Heidsieck : Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

²⁰ *Ibid.*, p. 449.

²¹ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 174.

message et la langue en tant que médium sonore dont l'efficacité dépend de l'action dynamique du « locuteur »²².

Dans cette tradition, laisser l'imprimé de côté et sortir la poésie du livre en faveur d'une exploration corporelle, visible, audible, orale et technoïde du poème équivalait, pour Heidsieck, à entamer « un nouveau Moyen-Âge » qu'il présente ainsi :

Table rase a été faite de tout. Ah l'a-t-on dit, et vu. Bien. Et de repartir donc d'un point zéro. Que quelque chose de radicalement nouveau se fasse et glisse sous nos doigts : oui. Indubitablement. Et tout un chacun d'en apercevoir, aborder, vivre les prémices. Fragiles et floues. Et cependant évidentes. Sortis à peine d'une sorte de préhistoire, nous entamons tout juste un nouveau Moyen-Âge. Dont les structures se cherchent. Et les valeurs surtout. Alors d'écarquiller les yeux sur cet équilibre vers lequel nous le supposons tendre. Cet équilibre idéal à saisir. Atteindre. Plus précisément à constituer ou reconstituer. Établir ou refondre. Ou découvrir. Simplement. Tragiquement. Au jour le jour. [...] D'où aussi ce retour spécifique aux sources, pour y capter, – tout devant être repensé et refait – outre un enseignement et une vitalité à l'état brut, la vie même, dans le cours et l'instant précis de sa manifestation²³.

Le fait qu'Heidsieck fixe le Moyen-Âge comme point de départ de ses recherches poétiques n'est pas anodin. Cette période est celle d'une transition dans l'histoire de l'écriture occidentale, qui marque le passage du manuscrit médiéval au texte imprimé moderne. C'est au cours de ce long processus que « la page a perdu sa voix²⁴ », et, avec elle, la « mémoire²⁵ » des premiers gestes d'écriture au même titre que les signes bourdonnants d'une oralité résiduelle, écrit Tim Ingold. Pour Heidsieck, cette perte atteint aussi les poésies des troubadours et trouvères, dont il compare les manifestations itinérantes à celles de la poésie-action²⁶ :

Les troubadours, certes, déjà, au Moyen-Âge, sillonnaient l'Europe, eux qui, mais oui, aussi, appartenaient à la tradition orale de la poésie. C'est à cette reconquête que nous assistons. D'où les Festivals et les Rencontres qui de par le monde se multiplient. Face à des publics subitement pourvus

²² A.-M. Christin, « Pensée écrite et communication visuelle », *Forum International d'inscriptions, de calligraphies et d'écritures dans le monde à travers les âges* (24-27 avril 2003), Alexandrie, Bibliotheca Alexandrina, 2007, p. 15. Document en ligne consulté le 26 novembre 2021

<http://www.ceei.univ-paris7.fr/04_bibliotheque/01/pdf/01_Anne-Marie_Christin.pdf>.

²³ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 45.

²⁴ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* [2007], trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 27.

²⁵ *Ibid.* p. 37.

²⁶ À propos des festivals et rencontres de poésie-action voir, entre autres, Cristina de Simone, *Profération ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, les presses du réel, 2018, p. 405-466 ; J.-P. Bobillot, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Paris, Les éditions le clou dans le fer, 2009, p. 38-39 ; Jacques Donguy, *Poésies expérimentales – Zone numérique*, Dijon, les presses du réel, 2007, p. 169.

du don des langues ! Sorte de preuve par 9 d'une justification supplémentaire ! D'une confirmation que la poésie récupère, non sans forceps, un impact « naturel », a-culturel, et non historique, qu'elle tend peut-être à disparaître des *a priori* douteux et/ou *Pensums* rasoirs à « éventuellement » se taper²⁷.

Chez Blaine, l'évocation du Moyen-Âge est animée du désir de « retrouver les cultures premières qui ont brûlé dans les bûchers²⁸ », ceux orchestrés, notamment, par les inquisiteurs papaux sous le règne d'Innocent VIII²⁹. Depuis le début des années 1960, Blaine inscrit sa poétique dans une recherche menée sur le matériau du poème et « l'élémentarité immémoriale » du langage, dont il souhaite réactiver la trace et la matière scripturales pour initialiser « les procédures et processus des écritures délaissées des civilisations premières³⁰ ». *Processus de déculturation, un Itinéraire...* en marque les passages. L'ouvrage se présente comme une traversée de la matière poétique au fil des âges à partir de sept poèmes spatialisés, auxquels *astrologico-nomie* appartient³¹. Ce poème relève d'une poésie élémentaire qui entend décomposer le poème en la somme de tous ses éléments matériels et signifiants (image, graphisme, geste, chair, os, feu, terre, ciel, sang...). L'élémentarisme revendiqué par Blaine dans *astrologico-nomie* coudoie la quête d'un « chant inusité ». L'imaginaire lié à « une technique neuve » substituée, selon lui, « la poésie traditionnelle » qui « n'a plus aucun [*sic*] audition » en faveur d'un « chant » qui exprime un espace scriptural depuis lequel se répand une écriture spongieuse à d'autres structures que la syntaxe, la phonétique et la sémantique. Le « chant inusité » est une « Aventure ». Il se forme par le « Verbe » qu'il corporalise, l'« Image » qu'il véhicule et par le « Thème³² » qu'il crée. Dans *astrologico-nomie*, tout comme dans *Vaduz*, le thème est celui de l'hégémonie de la carte en tant qu'outil de représentation « gutembergrisée³³ », donc passive, désuète, poussiéreuse, désincarnée et totalisante de l'espace, mais aussi du monde, de la vie et du langage.

²⁷ B. Heidsieck, *Notes convergentes, op. cit.*, p. 174.

²⁸ Interview de Julien Blaine réalisée par Toni Negri, 2009, 25'. Document en ligne consulté le 1^{er} juin 2021 <http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro5.html#Toni_Negri>.

²⁹ Cette référence historique apparaît dans l'ouvrage de Blaine résultant de sa performance éponyme *L'Arc c'est la lyre : Poème en chair et en os* (Marseille, Al Dante, 1998). Dans cette performance, le poète renoue avec le mythe de Diane et d'Actéon dans une triple version. Celle-ci se veut métissée et transhistorique. La première correspond au mythe originel, la deuxième à une version aurignacienne supérieure et la troisième à une version africaine Bamiléké.

³⁰ Isabelle Maunet, « La poésie "en chair et en os, à cor et à cri" de Julien Blaine » dans *À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine, La Poésie à outrance*, Gilles Suzanne (dir.), Dijon, les presses du réel, 2014, p. 230.

³¹ Ces sept poèmes se découvrent selon l'ordre d'apparition suivant : *Contes-rendus sur le médiéval-matière, Quant au livre de l'échec / quant à l'échec du livre, Lili von paradise, astrologico-nomie, Clermont dans l'Oise, Bruay-en-Artois, et maintenant, etc. etc.*

³² J. Blaine, « Extraits de "L'illusion technique" après "Le Chant inusité" », art. cit., p. 221.

³³ B. Heidsieck, *Notes convergentes, op. cit.*, p. 165.

Tim Ingold relève que c'est au cours du même processus qui a réduit la page et le langage au silence entre le Moyen-Âge et l'époque moderne, que la carte a perdu sa voix. Michel de Certeau raconte la façon dont les cartes du Moyen-Âge, qui naissaient de l'interaction sensible entre des itinéraires et des histoires orales ou des récits d'aventures, ont été peu à peu remplacées par des représentations spatiales de la surface de la Terre au début de l'époque moderne. « La géométrie euclidienne », propre à la constitution des « atlas », contribue à effacer progressivement « la coordination entre un faire et un voir, entre deux langages symbolique et anthropologique de l'espace », comme elle tend aussi à éliminer « les représentations picturales des pratiques qui la produisent ». En ce sens, l'atlas se rapproche d'un « théâtre » institué « selon un ensemble formel de lieux abstraits³⁴ » qui laisse penser que l'apparence de la carte résulte sans équivoque de la structure du monde, explique-t-il. Tim Ingold précise que les anciens narrateurs avaient, dans certains cas, recours à leurs doigts et leurs mains pour raconter leurs histoires et illustrer leurs itinéraires, dont les « gestes » articulaient des « lignes³⁵ ». Ces lignes dénotaient le mouvement, un monde habité, une articulation de sons et de gestes, en somme « une force performative³⁶ », dont la carte imprimée a effacé la nature :

Les lignes qui traversent aujourd'hui la surface de la carte ne dénotent pas l'habitation, mais l'occupation. Elles symbolisent une appropriation de l'espace autour des points que ces lignes relient ou – s'il s'agit de lignes frontalières – contiennent³⁷.

Construction subjective, sociale et idéologique, la carte devient un objet politique et culturel à partir duquel les deux poètes œuvrent à quelques années d'écart. Ils y cherchent respectivement l'expression d'une unité organique que le concept de nation ne peut offrir ainsi qu'un langage qui se dissimule et s' imagine dans la nature même des lignes qui la traversent, illustrant, ainsi, l'idée selon laquelle la fonction du langage dans la cartographie n'est pas exclusivement toponymique.

En terre d'astrologico-nomie

Astrologico-nomie se compose de neuf poèmes spatialisés qui sont une succession de représentations de la surface de la Terre. *Astrologico* en italien et en espagnol signifie *astrologique* en français. *Nomie* forme traditionnellement le suffixe des mots appartenant aux domaines de la loi ou de la connaissance. Il peut également faire référence à la toponomie, une variante de la toponymie,

³⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, p. 177.

³⁵ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 112.

³⁶ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 179.

³⁷ T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 113.

une discipline linguistique examinant les toponymes, plus précisément leur étymologie, leur évolution, leur ancienneté, leur signification et leur relation avec les langues parlées actuelles ou celles disparues. Chacun des neuf poèmes est édifié sur le même modèle : « une bipartition de la page en deux espaces inégaux³⁸ » délimités par deux cadres distincts. L'un forme un petit bandeau rectangulaire de couleur blanche, situé dans la partie inférieure de la page. Il contient la mention *astrologico-nomie* à gauche et le numéro du poème à droite. L'autre, dont l'espace est destiné aux représentations du monde, occupe la surface restante. La référence à la notion de « cadre » apparaît, dès 1962, dans « "L'illusion technique" après "Le Chant inusité"³⁹ ». Pour le poète, le cadre « s'invente » au même titre que le verbe. « Il est le fruit d'une recherche, égale – Et si le cadre existe déjà il n'a jamais été exploité en matière de poésie⁴⁰ », souligne-t-il. Dans *astrologico-nomie*, Blaine l'investit d'une charge poétique avec la notion de « texte-illustré » qu'il définit ainsi :

Les signes graphiques qui ne sont pas compris dans l'étroit enclos de notre alphabet peuvent augmenter la puissance du texte, cela s'est déjà vu depuis les enluminures médiévales jusqu'aux calligrammes explosifs du vingtième.

Ces signes peuvent être le cadre, l'autour du texte et ce sont les découpages et les textes-illustrés (le trait d'union est très important : cette illustration est plus qu'une participation il doit y avoir enchevêtrement) ; il ne s'agit pas d'un apport du texte au découpage ou à l'illustration mais de séries de découvertes qui permettent d'accéder à une unité laquelle peut être dans sa perfection un nouveau cri poétique.

De l'origine à l'aboutissement a eu lieu un continuel dialogue entre le poète qui a eu l'idée première et le matériau (ce cadre-signes tissé avec le poème) qui répond et dicte quelquefois⁴¹.

Dans le cadre-signes tissé avec *astrologico-nomie*, ce nouveau cri poétique, d'ordre élémentaire, se découvre à rebours. Les poèmes sont effectivement numérotés de 9 à 0. Du poème 9 au poème 5, Blaine reproduit en noir et blanc des fragments d'un atlas daté de 1944 sur lesquels il intervient occasionnellement à main levée à l'aide d'un crayon de couleur noire. Ces cinq poèmes tracent l'itinéraire d'un état du monde d'ouest en est, dans un temps donné, donc, et dans un espace délimité de plus en plus en vaste, débutant par l'ouest de l'Île-de-France, puis s'étendant à l'est de l'Europe et finissant par une représen-

³⁸ G. Théval utilise ces termes pour décrire la forme des *13427 poèmes métaphysiques* réalisés par Julien Blaine en 1986, dans G. Théval, « L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : *13427 poèmes métaphysiques* » dans *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, G. Suzanne (dir.), *op. cit.*, p. 280.

³⁹ J. Blaine, « Extraits de "L'illusion technique" après "Le Chant inusité" », art. cit., p. 221-226.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁴¹ J. Blaine, « Pour en commencer avec le sémiotisme » [1966], repris dans *ibid.*, p. 187, puis dans *Du Mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, J. Lageira (dir.), *op. cit.*, p. 295-296.

tation du globe terrestre. Plus précisément, le poème 9 (fig. 1) montre une partie de la région ouest parisienne. Ses points géodésiques et ses symboles linéaires font état d'éléments graphiques (points comptables, figures géométriques, ombrage) qui regroupent l'ensemble des bombardements, des fusillades, des lieux d'occupation et de libération ainsi que la totalité des mouvements des chars d'assaut, des victimes civiles et des militaires décédés, français ou étrangers, au cours de cette avant-dernière année de guerre mondiale.

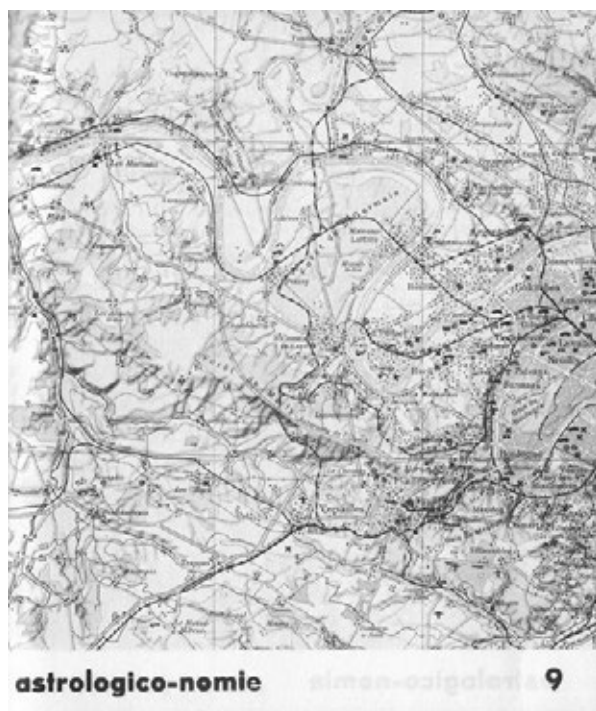


Fig. 1: Julien Blaine, Astrologico-nomie 9, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

Les poèmes 7 et 6 (fig. 2 et 3) mettent davantage l'accent sur les frontières naturelles. De l'Afrique subsaharienne au Tibet en passant par l'Afghanistan, Blaine rehausse les chaînes de montagnes, notamment celles qui traversent plusieurs pays (comme l'Atlas, les Apennins, l'Oural, l'Hindou Kouch), de hachures croisées et de traits rapprochés ou superposés, apposés méthodiquement à l'aide de son crayon.



Fig. 2 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 7, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.



Fig. 3 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 6, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

Les poèmes 4, 3 et 2 (fig. 4, 5 et 6) présentent respectivement les reproductions de trois croquis de globes terrestres tracés à la main. Leurs dimensions diminuent au fur et à mesure des pages. Blaine remplit la surface de chacun des continents dessinés avec une encre de couleur noire. Ce remplissage lui permet de faire disparaître uniformément les frontières des pays et des États-nations qui sont ordinairement indiqués sur ce type de représentation carto-

graphique. Les îles peintes par le poète forment, quant à elles, des taches aux contours condensés, qui s'apparentent à des signes de ponctuation.



Fig. 4 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 4, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.



Fig. 5 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 3, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

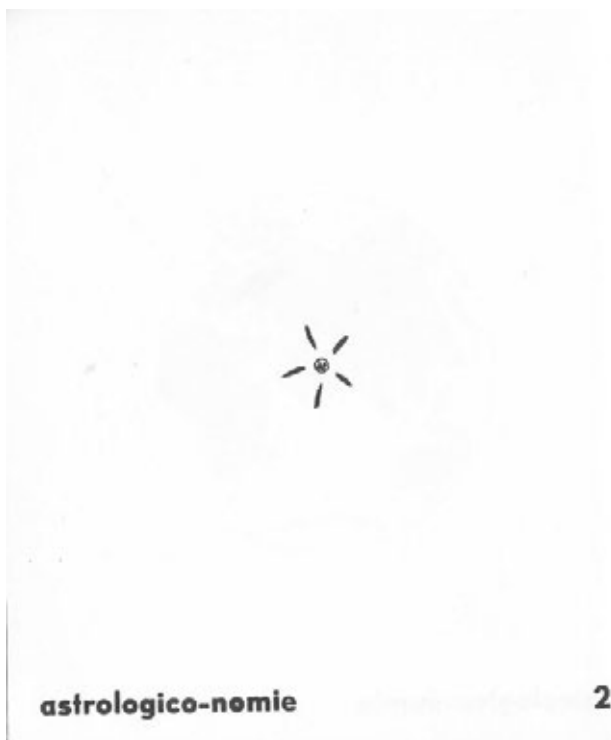


Fig. 6 : Julien Blaine, *Astrologico-nomie 2*, [1968] dans *Processus de déculturation : un itinéraire...*, Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

Ce travail rappelle celui que le poète a initié en 1965, *Étude sur la ponctuation*⁴², illustré de rayogrammes par Antonio Asis (fig. 7).

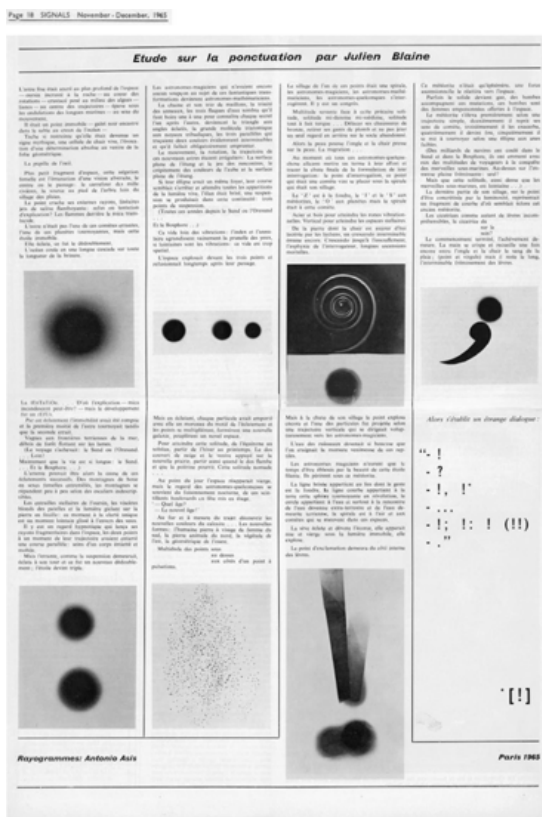


Fig. 7 : Julien Blaine, *Étude sur la ponctuation*, illustrée de rayogrammes par Antonio Asis dans *Signals News*, bulletin of *Signals*, London, n°10, novembre-décembre 1965, 50,7 x 34,2 cm, p. 18, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

⁴² *Étude sur la ponctuation* a été publié dans la revue de la galerie londonienne *Signals* en 1965.

Dans cet essai poétique, Blaine recherche, à l'image de celui qu'il définit comme « l'astronome-magicien » en opposition à celui qu'il désigne comme « l'astronome-mathématicien » ou « l'astronome-quelque chose », les traces d'une origine de l'écriture, de son invention et de sa découverte dans les formes qui appartiennent aux corps célestes, au corps humain, aux corps des animaux et au monde végétal. Cette entrée en matière s'observe dès le premier paragraphe avec, par exemple, la description que le poète donne de l'« astre fixe » :

L'astre fixe était ancré au plus profond de l'espace – oursin incrusté à la roche – au cœur des rotations – crustacé posé au milieu des algues – lianes – au centre des trajectoires épave sous les ondulations murènes au sexe du mouvement.

Il était un point immobile – galet noir encastré dans le sable au creux de l'océan –

Tache si restreinte qu'elle était devenue un signe mythique, une cellule de chair vive, l'évocation d'une détermination absolue au ventre de la folie géométrique.

La pupille de l'œil.

L'expression « astres fixes » désigne, dans l'histoire de l'astronomie, à partir de l'Antiquité puis au Moyen-Âge, les astres qui, hormis le soleil, paraissent être fixés à la voûte céleste. Du ciel étoilé aux signes graphiques qui composent le poème, Blaine compare dans cette même perspective les constellations de l'« espace stellaire » et les onze signes de ponctuation, donnant lieu et place à un « dialogue étrange » en guise de conclusion :

“- !

- ?

- !, !*

-...

- !; !: ! (!!)

-.”

Le parallélisme établi entre l'astérisme⁴³ et le point d'exclamation ouvre la voie vers une autre idée formulée par Anne-Marie Christin au sujet de l'écriture. *Étude sur la ponctuation* peut, en effet, être comparée « aux documents écrits

⁴³ En astrologie, l'astérisme est une figure plus ou moins arbitraire et subjective qui est dessinée sur la sphère céleste par des étoiles voisines et particulièrement brillantes (constellations) sans qu'elles n'entretiennent d'interaction gravitationnelle manifeste, ni de gestation commune. En typologie, l'astérisme désigne un symbole qui se compose de trois astérisques disposés en triangle. Il sert à avertir le lecteur, marquer le début d'un paragraphe ou d'un chapitre ainsi qu'à informer d'une éventuelle rupture de format dans le texte.

*en langue visuelle*⁴⁴ » auxquels l’auteure se réfère. Dans les cultures mésopotamienne ou chinoise, ces documents, correspondant à « des foies d’animaux », des « carapaces » de tortue, ou des « os⁴⁵ » de bovidés, étaient élaborés « comme des miroirs du ciel⁴⁶ ». Par miroirs, Anne-Marie Christin entend « écrans », écrans sur lesquels les scribes s’efforçaient de produire, à partir de leur observation du ciel étoilé, des signes écrits susceptibles de retranscrire fidèlement les discours des dieux. Pour l’auteure, la pensée de l’écran⁴⁷ précède, en ce sens, celle du graphisme :

L’écriture est née de l’image dans la mesure où l’image elle-même était née auparavant de la découverte – c’est-à-dire de l’invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l’écran. Cette pensée est aussi essentielle à l’aventure humaine que l’ont été celle de la parole et de l’outil. C’est elle qui a créé la géométrie comme elle a créé l’image. Elle procède par interrogation visuelle d’une surface afin d’en déduire les relations existant entre les traces que l’on y observe et, éventuellement, leur système⁴⁸.

Dans *Étude sur la ponctuation*, qui ne revendique aucune parole divine, la page sur laquelle s’inscrit le poème remplace les supports antiques énumérés par Anne-Marie Christin, pendant que les signes graphiques et les rayogrammes cherchent les traces d’une origine de l’écriture dans les formes de la nature. L’écriture alphabétique n’est pas non plus en reste, puisque, selon Blaine la lettre « ‘Z’ » trouve son origine dans la ligne brisée de la « foudre ». La lettre « ‘O’ » s’inspire des formes des « planètes » tandis que le « ‘I’ » et le « ‘S’ » empruntent celles des « météorites ». Les expérimentations poétiques entreprises par Blaine sur l’origine de l’écriture dans le cadre de recherches menées sur l’astrologie se retrouvent, comme le suggère le titre, dans *astrologico-nomie*. En outre, le poème 1 remplace le globe terrestre représenté dans le poème 2 par le dessin d’une étoile de petite dimension colorisée à l’encre noire (fig. 8).

⁴⁴ A.-M. Christin, *L’image écrite ou La déraison graphique, op. cit.*, p. 101 (souligné dans le texte).

⁴⁵ « L’histoire montre que les créateurs d’écriture ne furent pas les hommes de la parole légiférante et autoritaire – cette parole leur fût-elle seulement déléguée – les prophètes, mais ces observateurs silencieux, occupés à reconstituer signe à signe les messages inscrits par les dieux, dans une langue étrangère à celle des hommes, sur des foies d’animaux, des carapaces, des os, dont ils contemplaient dans le ciel les diagrammes composés d’étoiles », dans A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*, Paris, Vrin, 2000, p. 41.

⁴⁶ A.-M. Christin, *Histoire de l’écriture, de l’idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 12.

⁴⁷ La pensée de l’écran développée par Anne-Marie Christin a fait récemment l’objet de plusieurs analyses scientifiques : *écriture et image*, n°1 (« La pensée de l’écran », sous la direction de Violaine Anger et Jan Baetens, 2020). Document en ligne consulté le 3 avril 2021 <<https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/issue/view/EI1>>.

⁴⁸ A.-M. Christin, *L’image écrite ou La déraison graphique, op. cit.*, p. 8.

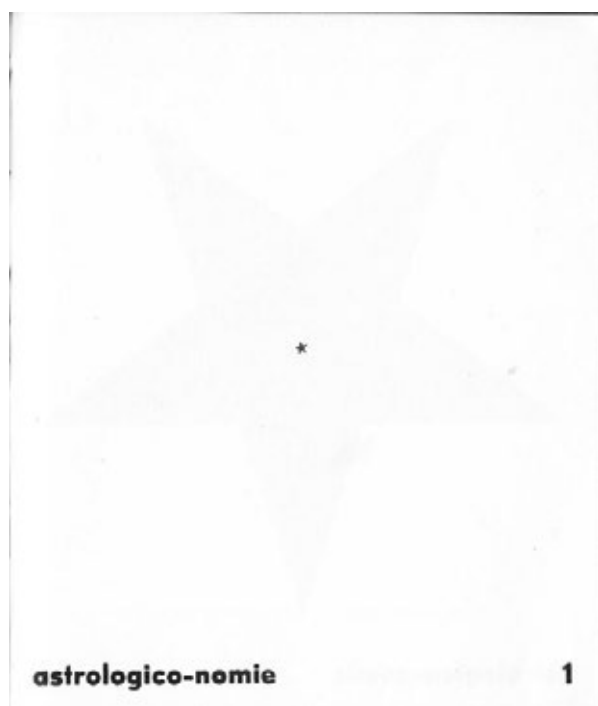


Fig. 8 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 1, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.



Fig. 9 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 0, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

Le poème 0 (fig. 9) clôtura la série en affichant l'étoile rouge à cinq branches à l'envers, un geste pouvant rappeler celui qui causa la chute de l'étoile rouge lors de la répression du Printemps de Prague en 1968. Les neuf poèmes d'*astrologico-nomie*, répondent, en ce sens, aux principes d'une « poésie Deux points », que Blaine définit ainsi :

L'écriture va DU MONDE AU MOT.

La poésie Deux points, elle, fait le chemin inverse : DU MOT AU MONDE.

Si le monde est un texte, encore faut-il y aller voir.

LES POÈTES DEUX POINTS, EUX, PRENNENT LE MONDE À LA LETTRE ET CHOISISSENT DE LA MODIFIER⁴⁹.

Astrologico-nomie est une rencontre entre des signes textuels, visuels, objectifs, arbitraires et naturels, créés ou préexistants, d'un registre topographique. Les cadres en interrogent les constructions spatiales. La rencontre entre signes et matériaux se réalise, ici, dans l'instant d'une poésie élémentaire qui souhaite faire partie intégrante d'un temps et d'un langage vécus, que réordonne et réactualise à chaque page le néologisme du titre. Ce néologisme instaure un processus de lecture qui interrompt les automatismes de reconnaissance visuelle des mots écrits et des images reproduites. En raison de sa non-grammaticalité, le néologisme suppose, en effet, un rapport particulier à ce qui est lu. Il contraint le lecteur à prendre conscience du message qu'il est en train de déchiffrer, comme il participe à l'émergence d'un paradigme d'approches plurielles de l'écriture. *Astrologico-nomie* illustre, en effet, l'histoire d'un langage inhérent aux formes de la nature ; ce là vivant, *topos* et *logos* à la fois, où pareil au corps « s'origine l'écrit⁵⁰ ». Sous le règne de l'étoile de « l'anartiste », jaillit « une puissance de figuration » qui, proche de l'allégorie, « fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre⁵¹ ». Cette puissance de figuration joue de va-et-vient entre images et textes, traitant, de fait, l'inscription en image et l'image en inscription. C'est ainsi qu'*astrologico-nomie* forme la passerelle entre une poésie élémentaire, sémiotique et une « idéographie » qui est, pour Blaine :

Non pas maniérisme mais acte et acte dialogué entre celui qui écrit et ses matériaux (ou ses outils selon le cas), matériaux (ou outils) qui en modifiant réinventent l'insufflation première⁵².

Un temps habité autour de Vaduz

En décembre 1974, Heidsieck termine *Vaduz*. Sur une carte du monde, le poète trace, à l'aide d'un crayon de couleur rouge, une première série de onze cercles.

⁴⁹ J. Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet » *Robho*, 1971, n 5-6, *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai – 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 52-54.

⁵⁰ Propos de J. Blaine recueillis dans *Les Retrouvailles avec éléphant Repts 306. Une conversation entre Gilles Suzanne et Julien Blaine*, 2015, Paris, Les films de l'aire, 11'45". Document en ligne consulté le 12 avril 2021

<<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/blainejulien/video/10280.html>>.

⁵¹ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 170-171.

⁵² J. Blaine, « Pour en commencer avec le sémiotisme » [1966], art. cit., p. 296.

Leur centre est la capitale du Liechtenstein et leur écart respectif correspond au rayon du premier cercle dessiné depuis Vaduz. Sur deux latitudes différentes, le poète poursuit son geste d'inscription de manière à occuper la surface totale de la carte. Il renforce également la matérialité de son tracé au-delà des frontières mêmes du support. La deuxième suite de cercles en contient six. La troisième en possède neuf. À cette première action, il ajoute celle du collage. En empruntant les mêmes itinéraires rotatifs, il plaque, dans chacun des vingt-six cercles ou parfois nécessairement au-dessus de leur tracé, de petits morceaux de tapuscrits rectangulaires sur lesquels sont dactylographiés les noms de chacune des ethnies « – et non nationalités – vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités⁵³ ». Ce qui intéresse Heidsieck n'est pas Vaduz, cet « endroit secret qui passe à tort ou à raison pour un paradis fiscal », précise-t-il. Ce qui retient davantage son attention, c'est « l'existence [...] de ce pays minuscule autour duquel tournerait toute l'humanité ». Il ajoute :

L'idée me séduisait de montrer qu'autour de Vaduz il n'y a pas simplement les quatre pays qui s'y trouvent, mais une multitude d'autres peuplades, même infimes, aussi petites que celles de cet endroit⁵⁴.

Le poète colle ainsi les noms de six cent dix-sept ethnies qu'il identifie à l'aide d'ouvrages d'anthropologie, d'ethnologie et, spécifiquement, de ses visites au Musée de l'Homme. Puis, il restaure à main levée les parties oblitérées des cercles en passant par-dessus les étiquettes concernées. Ce geste de réhabilitation recouvre une ou plusieurs lettres qui composent les ethnonymes, de même qu'il déforme les tracés circulaires originels lorsque les collages sont nombreux, à l'instar des deux premiers qui entourent la capitale du Liechtenstein (fig. 10).

⁵³ B. Heidsieck, *Bernard Heidsieck, Les Tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, *op. cit.*, p. 735.

⁵⁴ Entretien avec Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos, *Colloque de Tanger* (Genève, 24-28 septembre 1975), Paris, Bourgois, 1976, p. 353-356, repris dans J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 223.



Fig. 10 : Bernard Heidsieck, Vaduz, 1974, carte géographique, feutre et bandes de tapuscrits découpées et collées sur papier imprimé, 74 x 108 cm, enregistrement audio - 11'58", Courtesy Galerie Natalie Seroussi © Bernard Heidsieck.

La quatrième étape de ce travail séquentiel concerne l'édification du texte lui-même. La carte, les cercles ainsi que la liste des ethnies en constituent les matériaux de base. Le poète les complète avec trois anaphores à vocation sonore, à savoir « Autour de Vaduz », « il y a » et « bien d'autres ». Il y ajoute également « le bruit colossal d'une foule dans un stade⁵⁵ ». Le système de notation de *Vaduz* répond au protocole de « deux voix pour une personne une voix pour deux textes ». Les deux textes sont enregistrés en stéréophonie de telle sorte que les sons, sortant d'au moins deux enceintes lors de la lecture publique, puissent sembler provenir de n'importe quel point situé entre les appareils de diffusion. En ce qui concerne le support de la partition, il se présente « comme un long papyrus de plusieurs mètres ». Il résulte de l'association de plusieurs tapuscrits de format A4⁵⁶ que le poète débobine, peu à peu, au fil de son protocole de « Lecture/Action » qu'il décrit ainsi :

En dépit d'une Lecture qui se doit d'être extrêmement rapide, dans la variété de ses rythmes successifs, prise comme elle doit l'être dans un flux physique et sonore torrentiel, il y a dans le déroulement de ce papyrus, de cette longue liste, qui finit par s'accumuler sur le sol, une volonté implicite d'en marquer visuellement, pour l'auditoire, le poids, la variété, la beauté, l'affolante ou paniquante [*sic*] richesse⁵⁷.

⁵⁵ B. Heidsieck, *Les Tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, op. cit., p. 735.

⁵⁶ L'ensemble des feuillets qui constituent « le long papyrus » de Vaduz sont visibles dans *ibid.*, p. 722-734.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 735.

À compter de la 8^e minute de lecture, le rythme du poème s'accélère. Les bruits de sifflets, d'applaudissements et de cris de foule montent *crescendo*⁵⁸. Ceux-ci hachent les ethnonymes énoncés impassiblement par le poète. Il ne ressort, en effet, de sa lecture qu'un ensemble de sons articulés entre syllabes et phonèmes, laissant momentanément le poème dans un état général de confusion linguistique, proche d'un chaos babélique. Leur intensité sonore diminue ensuite progressivement pour laisser non plus place à l'énumération des ethnies, mais à l'évocation « des Apatrides, des Exilés, des Perdus, des Déplacés, des Laissés pour compte, des Désintégrés, des Fuyards, des Réfugiés, des Internés, des Paumés, des Inconnus et des Omis ». *Vaduz* ouvre le dialogue entre le dire et l'œil en même temps qu'il entraîne le glissement de la bouche vers la main, et inversement. L'entrelacement répété du « dispositif main/support/œil » et du « dispositif bouche/oreille/mémoire⁵⁹ » dévoile les potentialités iconiques d'une écriture incarnée dans le poids de ses géographies, de sa spatialité et de sa matérialité, en sortant celle-ci de l'idéalisme arbitraire à partir duquel la carte, avec laquelle travaille Heidsieck, a été historiquement pensée, tracée et diffusée. *Vaduz* livre, en effet, le témoignage visuel, sonore, corporel et oral d'un espace que le poète humanise dans le temps de sa lecture, inscrit et archive dans une mémoire collective. Il livre aussi celui d'un parcours temporel qu'Heidsieck ne cesse de retracer depuis les commencements, manipulant ainsi la carte imprimée et les représentations de ses lieux qu'il considère comme les formes d'une géographie préconçue, d'un ordre nationalement imposé. Brian Harley insiste sur la valeur rhétorique des cartes, qu'il considère comme des « textes culturels⁶⁰ », gardant de ses lectures de Jacques Derrida et de Michel Foucault les deux idées selon lesquelles les cartes entretiennent, d'une part, un rapport d'analogie avec le langage pour favoriser la diffusion d'une culture policée et, d'autre part, elles reflètent un pouvoir qu'elles produisent et véhiculent. De cette façon, Heidsieck pose, en pleine guerre froide, la question de la situation de l'homme dans un espace de représentation au sein duquel « la vie et le monde se sont éclipsés⁶¹ ».

La poésie centrifuge de *Vaduz* se retrouve, en 1988, dans *Derviche/Le Robert*, spécifiquement dans les poèmes respectivement intitulés « Lettre D » et

⁵⁸ Nous nous appuyons, ici, sur l'intégralité de la lecture de *Vaduz* qui est enregistrée sur CD-Rom en accompagnement du volume papier B. Heidsieck, *Vaduz*, Limoges, Al Dante, 2008. Il est également possible d'écouter cette lecture en cliquant sur le lien ci-après : https://www.ubu.com/media/sound/heidsieck_bernard/Heidsieck-Bernard_Vaduz.mp3.

⁵⁹ J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, op. cit., p. 252.

⁶⁰ Brian Harley, *The New Nature of Maps. Essay in the History of Cartography*, Baltimore, Londres, Johns-Hopkins University Press, 2002, repris dans *Le Pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, Peter Gould et Antoine Bailly (dir.), trad. de Philippe de Lavergne, Paris, Anthropos, diffusion Economica, 1995, p. 78.

⁶¹ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 166.

« Lettre V », poèmes pour lesquels Heidsieck relance un inventaire ethnique. Seulement cette fois, ce ne sont pas, précise-t-il,

les ethnies actuelles et vivantes de la planète, qui vont tourner, tourner autour de Vaduz, mais celles qui ont disparu. Celles dont on ne sait ce qu'elles sont devenues. Où elles ont sombré. Le temps et l'Histoire les ayant à jamais dissoutes. Sur place, ou dans leurs déplacements et pérégrinations. Avalées⁶².

Dans cette nouvelle grande série, c'est l'espace même du langage, sa « mythologie » et sa « mythographie⁶³ », qui sont interrogés dans le temps d'une « anthropologie historique⁶⁴ ». Celle-ci est mise en action par les gestes d'inscription, par la force visuelle de chaque mot écrit sur la partition, à partir des dix premiers mots inconnus du poète pour chacune des vingt-six lettres de l'alphabet, que la Lecture/Action/Diffusion vient compléter. À l'image de la danse extatique du derviche tourneur, Heidsieck recherche ainsi, dans les circonvolutions du langage, une origine rythmique de la poésie. Cette origine entend renouer avec les « Ostrogoths » ou les « Cantabres », avec « tous ses peuples⁶⁵ », dont les usagers de l'alphabet et les concepteurs de carte ont oublié les noms, les formes d'expressions et les systèmes d'écriture.

Conclusion

Sous l'effet du passage de l'imprimé à la partition, de la poésie de tradition écrite à la poésie-action pour sortir de l'hégémonie du livre, Blaine et Heidsieck développent ce qu'Anne-Marie Christin décrit comme une « liberté foncière de l'écriture », dont « l'alignement phonétique de l'alphabet nous a privés⁶⁶ ». Celle-ci puise ses sources dans le Moyen-Âge qui correspond à cette époque au cours de laquelle la page conserve encore les traces de son régime d'oralité et les images participent d'un monde et d'un imaginaire qui nourrissent un lien étroit avec le texte. Cette redécouverte engage leur poésie-action dans des liens qui les unissent au visible. Ce même visible, dont les deux poètes interrogent les modalités au regard de la carte topographique. Leurs procédés s'engagent sur les traces d'une origine de l'écriture envisagée dans sa relation aux gestes d'inscription, aux sons, à l'oralité, à la nature et au ciel étoilé. Elles mettent également en perspective des cultures possédant des systèmes d'écriture différents, une relation entre alphabet, langue, ligne tracée et image ainsi qu'une fonction du langage autre que toponymique. Selon une logique

⁶² B. Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert* [1988], *op. cit.*, p. 46.

⁶³ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 270-272.

⁶⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

⁶⁵ B. Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶ A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, *op. cit.*, p. 19.

présentative et non plus représentative, *astrologico-nomie* et *Vaduz* proposent, en effet, une expérience du langage qui repose sur un faire scriptural, qui aborde les relations entre l'homme et la langue, entre la langue et le monde ainsi que les conditions d'existence de l'homme dans un espace prédéterminé et partitionné, dont le temps et ses temps de guerre ne sont pas absents. En prenant les rôles d'astrologue-magicien et de poète-ethnologue, Blaine et Heidsieck révèlent une pratique qui se rapproche de « procédures scientifiques », pour reprendre les propos de Gaëlle Théval. Celles-ci produisent, selon l'auteure, « un effet de mise à distance » qui donne aux représentations prélevées « un statut d'objet d'observation⁶⁷ ». À ce titre, ces deux poèmes peuvent être considérés comme des « documents poétiques », au sens où l'entend Frank Leibovici, c'est-à-dire « un dispositif mettant en place un système de retraitement de matériaux déjà existants, en vue de la production nouvelle d'un savoir⁶⁸. » Ce savoir entend faire acte de mémoire dans une société qui présente les preuves d'un faire scriptural omis, de langages oubliés mais non morts, de civilisations délaissées au moyen d'une approche plurielle de l'écriture qui libère à nouveau des énergies sonores et visuelles.

⁶⁷ G. Théval, *Poésies ready-made XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 121.

⁶⁸ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2007, p. 58.

De l'écriture d'un seul tracé (*yibishu*) de Wang Xianzhi (344-386), précurseur de la cursive folle¹

Jiaying Hu

Introduction

La longue histoire de l'art de l'écriture chinoise est largement mue par la force motrice de la calligraphie en cursive. La cursive folle apparue entre les VII^e et VIII^e siècles, inventée par Zhang Xu 張旭 (ca. 658-ca. 748), est considérée généralement comme un apogée de la calligraphie chinoise en tant que forme d'expression personnelle². Xiong Bingming résume les trois étapes évolutives de la cursive selon la tradition de la théorie de la calligraphie chinoise : cursive archaïque née dans les écrits administratifs et quotidiens – cursive moderne inventée par Zhang Zhi 張芝 (?-192) – cursive folle³. Les théoriciens ont longtemps négligé le fait que l'« écriture d'un seul tracé » (*yibishu* 一筆書), dont l'invention est généralement attribuée à Wang Xianzhi 王獻之 (344-386)⁴, illustre déjà le désir de transformer l'écriture en un seul tracé rythmique.

Yibishu n'est pas simplement une forme spécifique de la cursive ; annonciatrice de la cursive folle, elle incorpore des pensées esthétiques et la quête spirituelle caractéristique de l'époque de Wang Xianzhi lors de ce tournant décisif de l'histoire de la calligraphie chinoise. Les recherches traditionnelles et actuelles abordent la calligraphie cursive davantage par ses aspects historiques ou ses

¹ Je tiens à remercier Hélène Campaignolle et à Marianne Simon-Oikawa pour leur relecture.

² Voir X. Bingming [Hsiung Ping-Ming], *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises 24, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, Paris, Diffusion De Boccard, 1984.

³ Voir X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, *op. cit.*, p. 40-43.

⁴ Parfois attribuée à Zhang Zhi, l'invention de *yibishu* est encore problématique aujourd'hui, voir par exemple : Zhang Henwu 張恨無, « Yibishu, lianmiancao yu dacao, kuangcao bianxi 一筆書, 連綿草與大草, 狂草辨析 [Différenciation et analyse des styles cursifs *yibishu*, *lianmiancao*, *dacao* et *kuangcao*] », *Chinese Calligraphy* 中國書法 n° 5 (2018), p. 197-99 ; Zhang Shengqin 張生勤, « Tan Wang Xianzhi de yibishu 談王獻之的「一筆書」[Sur l'écriture d'un seul tracé de Wang Xianzhi] », *Chinese Calligraphy* 中國書法, n° 3 (2013) : 117-27 ; Zhao Xiaojiao 趙曉嬌, « Yibishu zhi yuanliu 「一筆書」之源流 [Les origines de l'écriture d'un seul tracé] », *Yishu shenghuo* 藝術生活, n° 4, p. 2010, p. 26-28.

valeurs esthétiques⁵ ; les éléments religieux qui ont pourtant contribué à la formation et à l'évolution de cette forme majeure de la calligraphie chinoise sont rarement étudiés⁶. Notre étude sur *yibishu*, à travers l'analyse des œuvres et des traités théoriques autour de Wang Xianzhi, vise à montrer que, derrière cette transformation d'une écriture d'origine pictographique en des tracés linéaires, il existe une quête spirituelle propre à l'action de tracer les lignes, présente aussi bien dans la calligraphie que dans la peinture chinoise.

Sources littéraires et iconographiques de *yibishu*

Selon les sources littéraires, la théorisation de la calligraphie chinoise a probablement débuté en réaction à l'apparition de l'écriture cursive⁷. Le premier traité exclusivement dédié à l'art de l'écriture en Chine est le *Contre la cursive* (*Fei caoshu* 非草書) de Zhao Yi 趙壹 (II^e siècle après notre ère). C'est une critique acérée de la forme cursive, considérée par Zhao Yi comme une écriture de brouillon⁸. Le style était pourtant très courant parmi les lettrés de la dynastie des Han 漢 (206 av. notre ère - 220 apr. notre ère), et très apprécié par Zhang Zhi 張芝 (?-192), traditionnellement considéré comme le premier grand calligraphe en cursive.

La fin des Han s'accompagne de troubles et de divisions successives de l'empire. Pendant plus de trois siècles, les guerres civiles, les révoltes locales, les déplacements de populations ainsi que d'autres troubles font rage sur le territoire chinois. La faiblesse du pouvoir central s'avère favorable au développement des arts. Dans le domaine de l'écriture, cette période est décisive, comme Lothar Ledderose l'a bien observé⁹. Plusieurs innovations caractérisent cette période qui façonnent la forme et la structure de la calligraphie pour les siècles à venir : la calligraphie est élevée à une forme d'art, pratiquée par l'élite éduquée, les textes calligraphiques sont pour la première fois collectionnés, des traités théoriques sur la calligraphie sont écrits, et les principaux styles uti-

⁵ L'étude monographique de Xiong Bingming sur Zhang Xu est typique de ce genre, l'ouvrage est divisé en deux parties : historique et esthétique. Voir X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, *op. cit.*

⁶ L'étude de Lothar Ledderose sur les éléments religieux de la calligraphie pendant les Six Dynasties est très rare et éclairante. Cf. Lothar Ledderose, « Some Taoist elements in the calligraphy of the Six Dynasties », *T'oung Pao* 70, n° 4, 1984, p. 246-278.

⁷ L'écriture cursive renvoie ici à un des styles principaux de la calligraphie chinoise. Dans la recherche de l'efficacité de l'écriture, et au-delà de la lisibilité, ce style manifeste l'autonomie du geste calligraphique en tant que geste esthétique.

⁸ Il affirme : « en haut, elle n'est pas issue des phénomènes célestes ; en bas, elle n'est pas née du fleuve Jaune ou de la Luo ; et au centre, elle ne fut pas créée par un sage », dans Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I « Les textes fondateurs (des Han aux Sui) », Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 2003, p. 78-79.

⁹ L. Ledderose, art., cit., p. 246-278.

lisés jusqu'à aujourd'hui – régulière (*kaishu* 楷書), courante (*xingshu* 行書) et cursive (*caoshu* 草書) – atteignent leur maturité.

Parmi les nombreux calligraphes de la période des Six Dynasties 六朝 (222-589), on admire avant tout Wang Xizhi 王羲之 (ca. 303-ca. 361) et son fils Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), tous deux maîtres en cursive. Connus sous le nom des deux Wang, ils sont devenus des modèles pour les calligraphes chinois. L'établissement d'une tradition classique de la calligraphie autour des œuvres de Wang Xizhi a favorisé l'idée que l'art de l'écriture avait atteint un premier apogée à cette époque¹⁰. Au début des Tang 唐 (618-907), le deuxième empereur Taizong 唐太宗 (règne 626-649) recherchait activement les œuvres de Wang Xizhi ; sous son règne, la collection impériale des œuvres de ce dernier a atteint plus de 2 290 pièces¹¹. Par contre, très peu de pièces de Wang Xianzhi ont été transmises à cause des positions critiques de l'empereur¹². Dans le *Livre des Jin* (*Jinshu* 晉書) compilé sur son ordre, l'empereur a rédigé en personne un commentaire sur la biographie de Wang Xizhi, le louant d'être le plus grand calligraphe depuis l'Antiquité. Parallèlement, dans une note qui suit sa biographie, il critique l'art de Wang Xianzhi :

獻之雖有父風，殊非新巧。觀其字勢疎瘦，如隆冬枯樹；覽其筆蹤拘束，若嚴家之餓隸。（《晉書·王羲之傳》）

Xianzhi subit l'influence de son père, mais [sa calligraphie] n'avait pas d'originalité. En regardant ses caractères, on voit que leur structure est dispersée et maigre comme les arbres secs en plein hiver ; en examinant ses traits, on remarque que les traces du pinceau sont entravées comme les esclaves affamés des familles sévères¹³.

Cette critique a fortement influencé la réception de l'art de Wang Xianzhi, longtemps biaisée par la comparaison avec son père. Nous pouvons aujourd'hui percevoir la splendeur de son art et de sa personnalité grâce à certains traités, comme ceux de Zhang Huaiguan 張懷瓘 (fin VII^e s. - début VIII^e s.), théoricien de la calligraphie des Tang, et grâce à Mi Fu 米芾 (1051-1107), qui a hérité de la cursive de Wang Xianzhi et a commenté les œuvres des deux Wang pour la collection impériale sous les Song du Nord 北宋 (960-1127). Notre étude sur

¹⁰ L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

¹¹ *Ibid.*, premier chapitre. L'ouvrage que je cite dans cet article est la traduction en chinois par Xu Yamin 許亞民, Hangzhou 杭州, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe 中國美術學院出版社, 2008, p. 13.

¹² Lorsqu'un père et son fils ont excellé dans le même domaine, la tradition confucianiste tend à valoriser le premier par rapport au second. Voir L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 43, et Howard J. Wechsler, *Mirror to the Son of Heaven. Wei Cheng at the Court of T'ang T'ai-Tsung*, Yale Historical Publications, Miscellany 105, New Haven, Yale University Press, 1974.

¹³ « Biographie de Wang Xizhi », *Livre des Jin*, Fang Xuanling 房玄齡, et al. *Jin shu* 晉書 [Livre des Jin], 646, Beijing 北京, Zhonghua Book Company 中華書局, 2000, p. 1393-1403, volume 80 consacré à la biographie de Wang Xizhi, d'où proviennent les citations en chinois dans cet article.

l'écriture d'un seul tracé, *yibishu*, débutera par l'analyse de la documentation fournie par Zhang Huaiguan.

Précisons d'abord le sens du terme *yibishu* : littéralement « un + pinceau/tracé/trait + écriture » – que nous traduisons par « écriture d'un seul tracé » – l'expression ne désigne pas un seul et unique tracé du pinceau du début jusqu'à la fin de la calligraphie. Les tracés, parfois visuellement discontinus, suggèrent néanmoins un élan continu dans l'avancement du pinceau sur le papier. Ce geste calligraphique qui cherche, potentiellement au moins, à transformer les sinogrammes en une ligne chargée du souffle énergétique, marque assurément une étape décisive dans le développement technique et esthétique de la calligraphie chinoise. Ce terme a été pour la première fois mentionné par Zhang Huaiguan dans son ouvrage *Critère de la calligraphie (Shudian 書斷)*¹⁴ du début du VIII^e siècle. Dans la section consacrée à la calligraphie en cursive, l'auteur décrit la quintessence de ce style :

字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脈不斷，及其連者，氣候通其隔行。惟王子敬明其深指，故行首之字，往往繼前行之末。世稱“一筆書”者，起自張伯英，即此也¹⁵。（張懷瓘《書斷》）

Le corps et l'élan des caractères étaient achevés d'un seul coup de pinceau ; même lorsque les caractères n'étaient pas reliés entre eux, les influx [littéralement « la circulation du sang dans les veines¹⁶ »] n'étaient pas interrompus ; pour ceux qui étaient reliés entre eux, leurs flux énergétiques se prolongeaient jusqu'à la colonne suivante. Seul Wang Zijing [Wang Xianzhi] saisit cette visée profonde, c'est pourquoi le caractère en tête d'une colonne poursuivait fréquemment le dernier de la colonne précédente ; ce que le monde qualifie d'« écriture d'un seul tracé », qui a débuté avec Zhang Boying [Zhang Zhi], c'est cela¹⁷.

Cette description du terme *yibishu* a donné lieu à de vives discussions sur l'inventeur de cette forme calligraphique. Zhang Huaiguan mentionne dans le même texte une cursive de Zhang Zhi qu'il décrit comme calligraphiée d'un « seul tracé¹⁸ », la *Composition à la hâte (Jijiu zhang 急就章)*, mais elle n'est pas citée dans les catalogues ultérieurs. Mi Fu, qui disposait de trois œuvres

¹⁴ Dans cet ouvrage, l'auteur expose l'histoire de formes majeures de l'écriture chinoise et réalise un classement de 86 calligraphes répartis en trois catégories de calligraphies : *shenpin* 神品 « divine », *miaopin* 妙品 « merveilleuse » et *nengpin* 能品 « habile ». Zhang Huaiguan était un lettré de cour à l'esprit philosophique, épris de catégories, de systèmes et d'orthodoxie. Son *Critère de la calligraphie* marque l'émergence d'une pensée orthodoxe de la calligraphie chinoise.

¹⁵ Huang Jian 黃簡, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie* [Lidai shufa lunwen xuan 歷代書法論文選], Shanghai 上海, Shanghai shuhua chubanshe 上海書畫出版社, 1979, p. 166.

¹⁶ L'utilisation d'une terminologie physiologique pour décrire la calligraphie est attestée dès les premiers traités théoriques sur l'art de l'écriture chinoise.

¹⁷ Zhuang Huaiguan, *Critère de la calligraphie*, dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 166. Nous traduisons.

¹⁸ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 167.

authentiques de Wang Xianzhi¹⁹, a affirmé que l'une d'entre elles, intitulée *Missive du douzième mois* (*Shieryue tie* 十二月帖) (fig. 1), était sa meilleure calligraphie et illustre parfaitement son originalité dans le style *yibishu* :

運筆如火箸畫灰，連屬無端未，如不經意，所謂一筆書。天下子敬第一帖也²⁰。(米芾《書史》)

[Dans cette pièce] il déplace le pinceau comme s'il dessinait dans de la cendre avec un tisonnier de feu. Les traits sont continuellement reliés et [certains caractères] n'ont ni début ni fin, comme s'il n'y avait pas d'intention volontaire. C'est ce qu'on appelle l'écriture d'un seul tracé. C'est la meilleure pièce de Zijing [Wang Xianzhi] sous le Ciel²¹.

Mi Fu considère sans aucun doute que Wang Xianzhi est l'inventeur de l'écriture d'un seul tracé. Dans sa « Collection de calligraphie du Pavillon des Trésors des Jin » (*Bao Jin zhai fatie* 寶晉齋法帖), il inclut la *Missive du douzième mois* de Wang Xianzhi dans le premier volume. Grand admirateur du calligraphe, Mi Fu est connu pour sa connaissance et son expertise des œuvres anciennes, notamment de la calligraphie des Jin. Il est aussi célèbre pour ses compétences inégalées dans la fabrication des copies des calligraphies anciennes. Il admit à deux reprises, et non sans fierté, que ses contemporains confondaient ses reproductions avec des œuvres authentiques de Wang Xianzhi²².

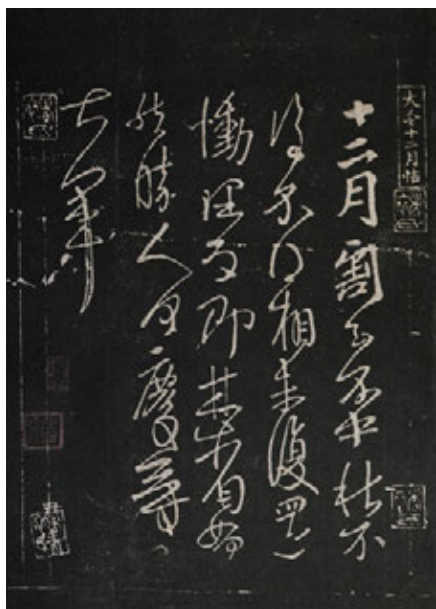


Fig. 1: Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), Missive du douzième mois, [Shieryue tie 十二月帖], calligraphie en cursive, estampage de la *Bao Jin zhai fatie* 寶晉齋法帖 « Collection de calligraphie du Pavillon des Trésors des Jin » des Song du Nord, Bibliothèque de Shanghai.

¹⁹ L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 171.

²⁰ Mi Fu, *Histoire de la calligraphie*, [Shu shi 書史], Shanghai 上海, Shanghai shuhua chubanshe 上海書畫出版社, 1992, p. 54.

²¹ Mi Fu, *ibid.* Nous traduisons.

²² L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 105, et appendice A, 30, 31, p. 234-236.

Un manuscrit sur papier, aujourd'hui conservé au Musée du Palais à Pékin et intitulé *Missive de mi-automne* (*Zhongqiu tie* 中秋帖) (fig. 2), est une copie incomplète, probablement réalisée par Mi Fu²³, de la *Missive du douzième mois*. Faute de trace originale de Wang Xianzhi, elle a été transmise comme une œuvre de l'artiste, référencée dans de nombreux catalogues impériaux et ouvrages sur la calligraphie²⁴, et qualifiée de calligraphie typique de *yibishu* de Wang Xianzhi²⁵.

Les deux versions reproduites ici (fig. 1 et 2) nous donnent un aperçu de l'écriture d'un seul tracé. Les mouvements continus du pinceau présentent tous les deux une spontanéité gestuelle extrême, et, vers la fin, les caractères enchevêtrés montrent une agitation presque désordonnée. Dans la *Missive du douzième mois*, nous constatons que les trois caractères au début de la lettre sont exécutés dans un style plutôt régulier, mais à partir du quatrième caractère, le mouvement cursif commence, et les trois caractères suivants sont écrits en un seul passage pendant lequel le pinceau est à peine levé. De la même manière, les colonnes suivantes sont écrites en peu de coups de pinceau. Cette continuité est encore plus manifeste dans le *Manuscrit de mi-automne*. En effet, si les traits sont relativement plus maigres dans l'estampage, la différence majeure entre les deux versions réside dans l'épaisseur des traits : les lignes fines dans la *Missive du douzième mois* contribuent à l'impression d'un mouvement plus rapide, presque involontaire, tandis que la copie de Mi Fu avec des épaisseurs variées témoigne davantage de son propre style calligraphique (fig. 3). Comme Lothar Ledderose l'observe justement, Mi Fu a réussi à transcrire dans les ouvrages de la collection impériale ses propres interprétations de la tradition classique de la calligraphie. Certaines œuvres de la tradition classique sont devenues des chefs-d'œuvre qu'il convenait d'étudier d'après ses commentaires. Par les modifications qu'il a fait subir aux modèles copiés de Wang Xianzhi, Mi Fu a entériné son goût personnel dans l'art de l'écriture²⁶. Parallèlement, l'image de la calligraphie de Wang Xianzhi s'est opacifiée.

Au XI^e siècle, *yibishu* était déjà devenu un terme historique, dont l'esprit avait perfusé dans d'autres formes, comme la cursive folle (*kuangcao* 狂草) de Zhang

²³ Le titre *Missive de mi-automne* (*Zhongqiu tie* 中秋帖) vient des deux premiers caractères de cette pièce : *Zhongqiu* 中秋.

²⁴ Comme le *Xuanhe shupu* 宣和書譜 sous les Song, le *Qinghe shuhuafang* 清河書畫舫 sous les Ming, le *Shiqu baoji* 石渠寶笈 sous les Qing, etc.

²⁵ Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) l'a qualifiée dans son commentaire de 1604, suivant le jugement de Mi Fu, de chef-d'œuvre de l'écriture d'un seul tracé. Cette œuvre a été restituée par estampage dans le catalogue de la collection impériale des Qing *Calligraphies du Pavillon des trois rares trésors* [*Sanxitang fatie* 三希堂法帖 (1747)]. Une estampe est aujourd'hui conservée au National Palace Museum, Taipei.

²⁶ L. Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, traduction chinoise, *op. cit.*, p. 197-200.

Xu 張旭 (ca. 658-ca. 748) sous les Tang. Les copies transformées de Mi Fu ont néanmoins eu pour résultat positif de mettre en avant la notion d'écriture d'un seul tracé pour les calligraphes et les théoriciens. Mais comment comprendre de façon plus précise l'enjeu de *yibishu*, qui constitue le cœur de notre étude ? Le terme désigne-t-il seulement une technique spécifique du mouvement du pinceau qui met l'accent sur l'effet de liaison, ainsi que l'écrivait Zhang Huai-guan ? Si c'est le cas, la liaison forcée entre les traits et les caractères n'est pas une technique si difficile à acquérir. Et ses conséquences ne sont pas forcément positives : non seulement la liaison forcée est dommageable pour le rythme naturel du geste calligraphique, mais elle risque encore de transformer l'écriture en lignes continues et illisibles. L'originalité de l'écriture d'un seul tracé ne réside donc pas dans son aspect technique, mais dans sa dimension esthétique. Et c'est cette innovation esthétique qui changera le cours de la cursive.

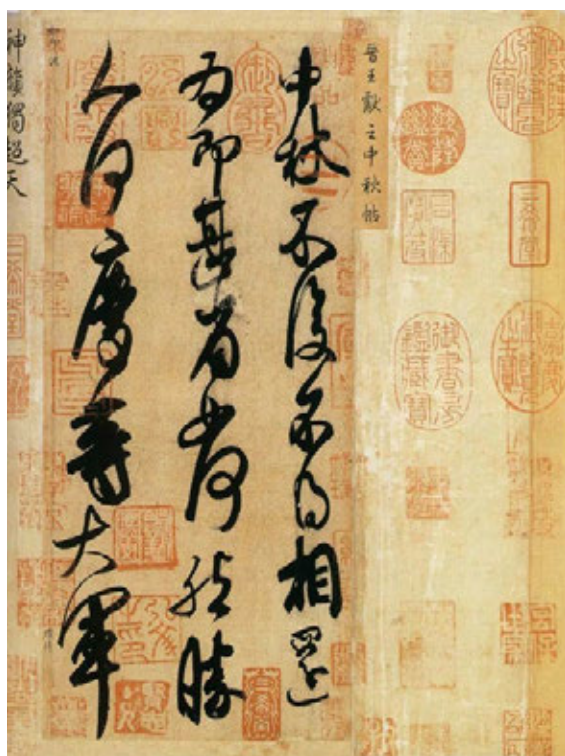


Fig. 2 : Wang Xianzhi 王獻之 (344-386), Missive de mi-automne, [Zhong qiu tie 中秋帖], encre noire sur papier, calligraphie en cursive, remontée sur rouleau de papier. Reproduction probable de Mi Fu 米芾, 27 x 11,9 cm, Musée du Palais, Pékin.

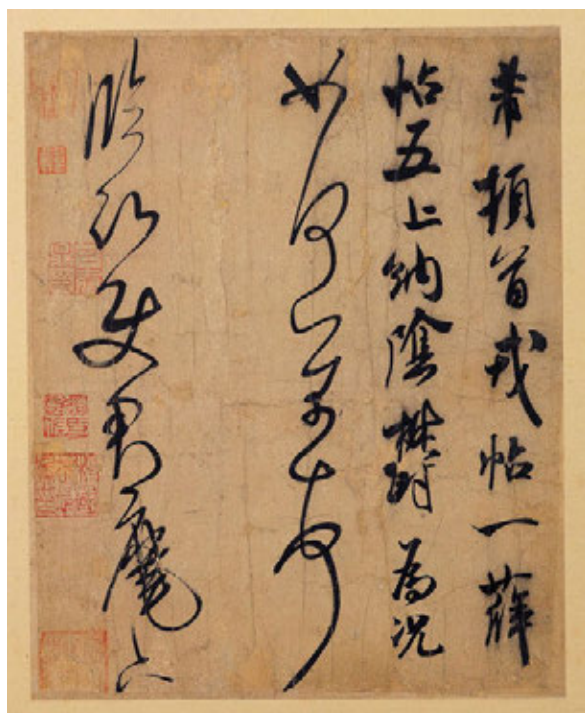


Fig. 3 : Mi Fu 米芾 (1051–1107), Missive de la ville de Linyi, [Linyi shijun tie 臨沂使君帖], calligraphie cursive sur papier, 31,4 x 25,1 cm, National Palace Museum, Taipei.

Un bouleversement dans la transmission de la calligraphie

À partir de Wang Xizhi, la maîtrise technique d'un seul style calligraphique ne prouve plus la qualité artistique d'un bon calligraphe. Un vrai artiste calligraphe doit montrer à la fois sa virtuosité dans la régulière et sa créativité dans la cursive. C'est ce qu'on peut constater dans les missives de Wang Xizhi qui nous sont parvenues, comme dans cette *Missive de l'affliction* (*Sangluan tie* 喪亂帖) (fig. 4), écrite vers la fin de sa vie.

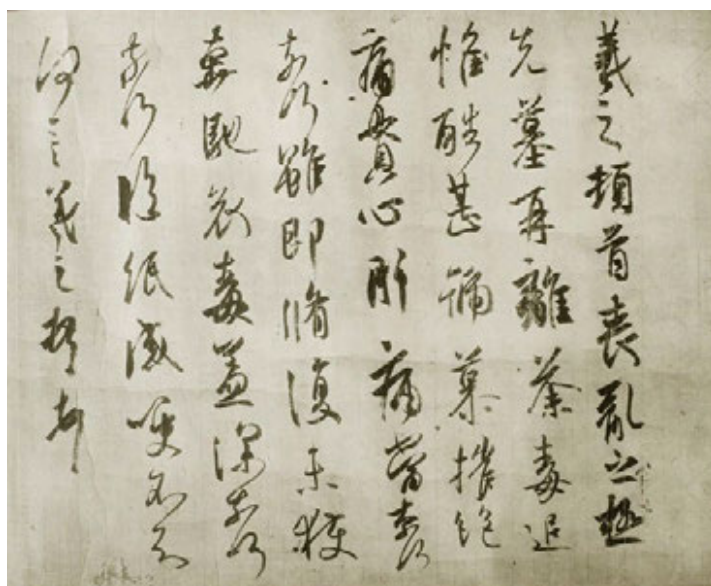


Fig. 4 : Wang Xizhi, 王羲之, Missive de l'affliction, [Sangluan tie 喪亂帖], pièce originale disparue, reproduction du VIII^e siècle sous la dynastie des Tang, réalisée par une technique consistant à suivre les traits de l'original puis à remplir ce contour avec de l'encre, encre sur papier, hauteur 28,7 cm, Agence impériale, Japon.

La simplicité et la cursivité des caractères vers la fin de cette missive – qui n’est pas encore une écriture d’un seul tracé – trahit la recherche chez Wang Xizhi d’une rythmicité gestuelle et continue qui n’est pas visible chez son maître Zhang Zhi. D’où vient dès lors cette rythmicité gestuelle et continue qui lui a permis de dépasser Zhang Zhi ? Pour répondre cette question, il nous faut étudier la calligraphie de son fils Wang Xianzhi, notamment à travers l’examen de son invention de l’écriture d’un seul tracé.

Wang Xianzhi est le septième fils de Wang Xizhi. Ce dernier transmet ses techniques calligraphiques – en régulière comme en cursive –, sa vision de la création artistique et son esprit de révolte à ses fils²⁷, tout particulièrement à Wang Xianzhi qu’il jugeait prometteur²⁸. Wang Xianzhi occupa la fonction de directeur au grand Secrétariat impérial et il est parfois qualifié de Wang le Grand Directeur (*Wang Daling* 王大令). Mais il se retira très tôt des affaires publiques, selon sa biographie présente dans le *Livre des Jin*²⁹. Il menait une vie oisive et « sa désinvolture » (*fengliu* 風流, littéralement « courant/écoulement du vent³⁰ ») était au sommet de son temps (*fengliu wei yi shi zhi guan* 風流為一時之冠). »

En parallèle avec sa cursive, la régulière de Wang Xianzhi a également atteint la perfection. Son œuvre *Poème dédié à la Déesse de la rivière Luo*³¹ (*Luoshen fu* 洛神賦十三行) (fig. 6) témoigne d’une élégance extrême dans l’histoire de la calligraphie chinoise. Si on la compare avec *Classique de la cour Jaune* (*Huangting jing* 黃庭經) de Wang Xizhi (fig. 5), on constate à la fois la transmission technique entre père et fils et le caractère novateur de Wang Xianzhi. Si ce

²⁷ Voir Hu Jiaying, « Actes de révolte dans la transmission de la calligraphie chinoise du IV^e au VI^e siècle », dans *Quel maître ? Quel disciple ?*, Dominique Alibert et Jérôme de Gramont (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 2021, à paraître.

²⁸ Yu He rapporte deux petites histoires dans son *Mémoire sur la calligraphie* : à l’époque où Wang Xizhi administrait la province du Kuaiji [au Zhejiang], son fils Zijing avait six ou sept ans et étudiait la calligraphie. Xizhi saisit le pinceau de son fils par derrière, mais celui-ci ne le lâcha pas. Il soupira en disant : « Je pense que l’écriture de cet enfant deviendra célèbre. » [Un autre jour] Zijing était sorti jouer et il vit sur le bâtiment nord un mur nouvellement badigeonné de chaux, blanc et propre ; Zijing prit un balai qu’il trempa dans de la boue et écrivit un caractère d’un *zhang* carré (environ 3 m²) ; la foule se pressait pour le regarder. Lorsque Xizhi le vit, il soupira d’admiration... (Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, op. cit., p. 227-229).

²⁹ *Livre de Jin*, vol. 80.

³⁰ *Ibid.* Il est à noter que dans son étymologie, le caractère *feng* 風 s’enracine dans l’image d’un animal mythique aux confins du territoire qui s’oppose à la notion du « centre » (*zhong* 中). Désinvolte signifie donc étymologiquement « excentré » par rapport au « centre » (Hu Jiaying, « De la conception chinoise du paysage dans l’étymologie du terme *fengjing* 風景 », actes du 2^e colloque international *Le Paysage d’Est en Ouest : du thème de la terre dans la création contemporaine*, en ligne : <https://alaincardenas.com/blog/compte-rendu/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologie-du-terme-fengjing-風景/>). Consulté le 22 octobre 2021.

³¹ Il s’agit d’un poème dédié à la Déesse de la rivière Luo par Cao Zhi 曹植 (192-232) du royaume Wei (220-266) qui conte l’histoire d’une rencontre éphémère entre le poète et la déesse au bord de la rivière Luo.

dernier conserve une structure de caractères d'écriture similaire à celle de son père, il allonge le geste calligraphique dans les traits, en particulier dans les traits obliques *pie* 撇 et *na* 捺.

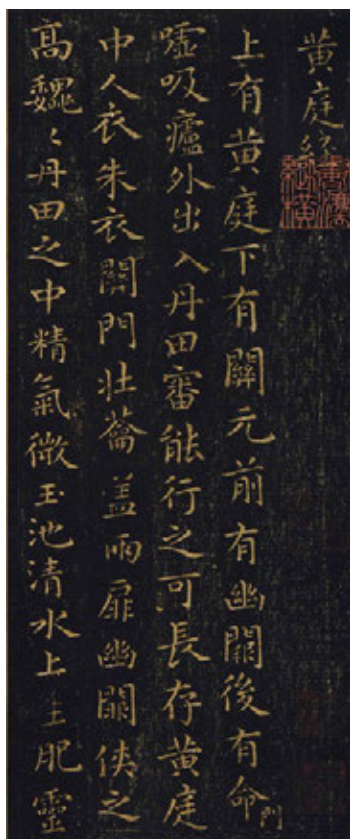


Fig. 5 : Wang Xizhi, Classique de la cour Jaune, [Huang ting jing 黃庭經], 356, détail, texte taoïste, calligraphie en régulière, estampage de la dynastie des Song du Sud (1127-1279), Musée d'art de Tianjin.



Fig. 6 : Wang Xianzhi, Poème dédié à la Déesse de la rivière Luo, [Luoshen fu 洛神賦十三行], détail, calligraphie en régulière, gravée sur pierre à l'époque des Song (960-1279), taille de la stèle : hauteur 29,2 cm, largeur 26,8 cm, Musée de la capitale, Pékin.

Ce choix crée un effet visuel aérien inégalé, qui rappelle l'élévation de la déesse Luo, représentée³² dans la peinture de son contemporain Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345-406)³³ (fig. 7). Calligraphie et peinture évoquent ainsi le même sujet mythologique, à une époque où elles connaissent toutes deux leur apogée. Si la peinture de Gu Kaizhi nous suggère la légèreté de la déesse lors de son élévation par des lignes fines, ondulées et continues, la calligraphie de Wang Xianzhi évoque cette image d'élévation gracieuse uniquement par les lignes écrites fines, allongées avec des pressions rythmées.

Dans la tradition de la calligraphie chinoise, on a pris l'habitude de mettre en parallèle le père et le fils. Yang Xin 羊欣 (370-442)³⁴, élève et successeur de Wang Xianzhi (notamment en calligraphie cursive), a été le premier à décrire les différences esthétiques entre les deux Wang :

[王獻之]骨勢不及父，而媚趣過之³⁵ (羊欣《采古來能書人名》)

[Wang Xianzhi] n'atteint pas son père en effet d'ossature [force structurale], mais il le surpasse en charme et en élégance³⁶.



Fig. 7: Gu Kaizhi, Peinture du Poème dédié à la Déesse de la rivière Luo, [顧愷之], (ca. 345-406), attribuée à Luoshen fu tu 洛神賦圖, détail, encre et pigments sur soie, reproduction des Song, 27,1 x 572,8 cm, Musée provincial de Liaoning.

³² Composée en rouleau horizontal, la peinture de Gu Kaizhi décrit en différents épisodes répétés l'histoire d'une rencontre éphémère entre le poète Cao Zhi 曹植 (192-232) et la Déesse Luo au bord de la rivière du même nom.

³³ Gu Kaizhi est un peintre des Jin orientaux. Il est un des premiers peintres du paysage, et mentionne déjà la difficulté de peindre les « montagnes et eaux » avec le terme *shanshui* dans son traité *Sur la peinture* (*Lunhua 論畫*). Voir Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 810-880). *Lidai minghua ji 歷代名畫記* (*Annales des peintres célèbres des dynasties successives*), Hangzhou 杭州, Zhejiang people's fine arts publishing house 浙江人民美術出版社, 2011, p. 89-91 ; William Reynolds Beal Acker, *Some Tang and pre-Tang texts on Chinese painting*, vol. 2, Leiden, Brill, 1954, p. 58-68 ; Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 192-203.

³⁴ Yang Xin (zi Jingyuan 敬元), haut fonctionnaire et expert en médecine, excellent calligraphe en cursive et en régulière, élève de Wang Xianzhi, est l'auteur du *Recueil des noms de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours* (*Cai gulai nengshu renmin 采古來能書人名*), repris dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, *op. cit.*, p. 43-48.

³⁵ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ Yang Xin, *Recueil des noms de calligraphes de talent de l'antiquité à nos jours*, 1^{re} moitié du v^e siècle. Nous traduisons.

Il est à noter que l'usage du terme *meiqu* 媚趣 « charme et élégance » dans le jugement de Yang Xin est probablement fondé sur cette calligraphie dédiée à la Déesse de la rivière Luo³⁷. Le poème était l'une des œuvres littéraires préférées de Wang Xianzhi, qui en écrivit plusieurs versions en régulière dans un esprit révérencieux³⁸. La représentation picturale de Gu Kaizhi, l'image de la Déesse – sa beauté, son charme, son élégance, même son expression mélancolique –, a profondément marqué l'imaginaire des lettrés de l'époque.

Le jugement esthétique formulé par Yang Xin a déterminé les jugements ultérieurs sur la calligraphie des deux Wang. Les critiques confucianistes ont par la suite fondé leur appréciation sur une opposition entre la forme structurée des caractères de Wang Xizhi et l'élégance formelle du fils, entre l'ancien et le moderne. Par exemple, dans le traité *Mémoire sur la calligraphie* (*Lunshu biao* 論書表) qui rassemble des anecdotes courantes sur la famille des Wang qu'on retrouve dans les traités de calligraphie des époques suivantes, l'auteur Yu He 虞龢 (actif vers 465-471) met lui aussi l'accent sur la dialectique de l'ancien et du moderne entre le père et le fils :

夫古質而今妍，數之常也；愛妍而薄質，人之情也。鍾、張方之二王，可謂古矣，豈得無妍質之殊？且二王暮年皆勝於少，父子之間又為今古。子敬窮其妍妙，固其宜也。然優劣既微，而會美俱深，故同為終古之獨絕，百代之楷式³⁹。（虞龢《論書表》）

Que les anciens représentent le fond sans apprêt (*zhi* 質) et que les modernes correspondent à la forme jolie (*yan* 妍), voilà qui est fort normal car, par nature, les hommes aiment la forme qui charme et font peu de cas du fond sans apprêt. Comparés aux deux Wang, Zhong You et Zhang Zhi peuvent être considérés comme anciens, mais comment ne se distingueraient-ils pas également en ce qui concerne le fond et la forme ? En outre, à la fin de leur vie, les [œuvres des] deux Wang étaient meilleures que [celles de] leur jeunesse ; entre le père et le fils, on peut également parler d'ancien [fond] et de moderne [forme]. Zijing [Wang Xianzhi] a épuisé les merveilles de la forme, c'est ce qui correspondait à sa nature. La différence est infime pour savoir lequel est le meilleur car ils ont profondément rencontré la beauté. C'est pourquoi ils sont les exemples inégalables de toute antiquité et seront des modèles pour des centaines de générations⁴⁰.

Les deux termes *zhi* 質 et *yan* 妍 s'opposent de façon complémentaire : *zhi* 質, étymologiquement composé de deux haches et d'un coquillage, désigne « la force physique (sur) la matière brute », par extension les qualités structurelles naturelles et la simplicité sans déguisement ou artifice ; alors que *yan* 妍 désigne la beauté, l'élégance culturelle, il est défini par la clé de la femme, étymo-

³⁷ Le caractère *mei* 媚 composé de « femme » et « sourcil » a pu être directement inspiré de la description du charme de la Déesse elle-même.

³⁸ Contrairement à la cursive, le geste calligraphique correspondant à l'écriture régulière exige un mouvement contrôlé du corps.

³⁹ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 50.

⁴⁰ Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, op. cit., p. 227-229.

logiquement le charme orné d'une femme⁴¹. Ce jugement est en fait profondément ancré dans la pensée confucianiste qui met « nature » et « culture » en parallèle⁴². Comparativement, on peut se demander comment Wang Xianzhi juge lui-même son art par rapport à celui de son père.

La personnalité anticonformiste de Wang Xianzhi est entièrement héritée de son père. Une anecdote très connue peut l'illustrer :

安嘗問敬：「卿書何如右軍？」答云：「故當勝。」安云：「物論殊不爾。」子敬又答：「時人那得知！」（孫過庭《書譜》）

Xie An (320-385) demanda un jour à Zijing [Wang Xianzhi] : « Que penses-tu de ta calligraphie par rapport à celle de ton père, le Général de Droite ? » Zijing lui répondit : « Assurément, la mienne est meilleure. » Xie An dit alors : « Les gens disent très différemment. » Zijing rajouta : « Comment les vulgaires contemporains pourraient-ils savoir ? »⁴³

En déclarant que sa calligraphie est « assurément meilleure » que celle de son père, Wang Xianzhi semble vouloir affirmer son existence et sortir de l'ombre de son père. Cette attitude, qui renverse l'ordre hiérarchique confucianiste, a été critiquée par les historiens d'art comme Sun Guoting dans son *Traité de calligraphie* (687) paru sous les Tang.

Inversement, dans le *Débat sur la calligraphie* (*Shuyi* 書議) composé en 758, dont l'intérêt principal réside dans l'analyse de la calligraphie cursive des deux Wang et sur leurs différences, Zhang Huaiguan affirme que la cursive de Wang Xianzhi est supérieure à celle de son père⁴⁴. Malgré sa position confucianiste,

⁴¹ Le critère le plus prisé à l'époque de Liu Song (465-471) est la grâce ou la joliesse (*yan* 妍), assimilé à la forme et au moderne, par opposition au fond sans apprêt (*zhi* 質), associé aux anciens (Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 225).

⁴² Cette mise en parallèle des deux termes se réfère en fait aux *Entretiens* de Confucius, dans lesquels *zhi* 質 « nature » et *wen* 文 « culture » représentent respectivement le fond et la forme d'un homme de bien : « Nature qui l'emporte sur culture est fruste, culture qui l'emporte sur nature est pédante. Seule leur combinaison harmonieuse donne l'homme de bien. » (Anne Cheng, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981, p. 58).

⁴³ Sun Guoting (ca. 648-ca. 703), *Traité de calligraphie*. Nous traduisons. Le *Shupu* 書譜 est le premier ouvrage théorique sur la calligraphie chinoise. L'ouvrage lui-même est un chef-d'œuvre en calligraphie cursive dans lequel l'auteur a pour la première fois lié les conditions intérieures – l'émotion, le sentiment et la personnalité – et les conditions extérieures aux formes de l'art de l'écriture afin de montrer des gestes techniques complexes. Il propose un état idéal de la pratique de la calligraphie : « L'homme et son écriture vieillissent ensemble ». Traductions et études en langues occidentales : Chang Ch'ung-ho et Hans H. Frankel. *Two Chinese Treatises on Calligraphy: Treatise on Calligraphy (Shu pu) by Sun Qianli ; Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) by Jiang Kui*, New Haven & London, Yale University Press, 1995 ; Roger Goepper, *Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing*, Wiesbaden, F. Steiner, 1974 ; *Traité de calligraphie*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome II, *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq dynasties)*. Paris, Klincksieck, 2010, p. 87-139 ; Pietro De Laurentis, *The Manual of Calligraphy by Sun Guoting of the Tang. A Comprehensive Study on the Manuscript and its Author*, vol. 75, Università Orientale, 2011.

⁴⁴ Y. Escande, 2010, p. 443.

l'observation de Zhang Huaiguan reste très juste car elle nous permet de percevoir l'esprit novateur de Wang Xianzhi :

子敬年十五六時，嘗白其父云：「古之章草，未能宏逸。今窮偽略之理，極草縱之致，不若稿行之間，於往法固殊。大人宜改體。且法既不定，事貴變通，然古法亦局而執⁴⁵」（張懷瓘《書議》）

Zijing [Wang Xianzhi], à l'âge de quatorze ou quinze ans⁴⁶, déclarait à son père : « La cursive archaïque ne permettait pas la grandeur et la liberté, [la cursive] moderne épuise les principes de simplification et de schématisation, elle fait culminer l'expression coulante de la cursive ; mieux vaut [écrire] entre la cursive et la courante, ce qui se distingue assurément des méthodes du passé ; père, vous devriez changer de style. De plus, les normes étant indéterminées, ce qui est précieux, c'est le changement et l'adaptation, alors que la méthode ancienne est restreinte et retenue. »⁴⁷

Wang Xianzhi a observé que la cursive archaïque « ne permettait pas la grandeur et la liberté » pour des raisons de lisibilité⁴⁸, et que la cursive moderne, illustrée dans les deux dernières colonnes du *Missive de l'affliction*, épuisait, quant à elle, les principes « de simplification et de schématisation » des caractères. L'effet d'ossature ou la force structurelle de Wang Xizhi qui représente l'ancienneté (ou la « nature » confucianiste) est jugé par le fils adolescent comme « restreint et retenu » ! Pour Wang Xianzhi, les principes de « changement et d'adaptation » doivent prévaloir sur les normes figées.

Cette déclaration audacieuse du jeune Wang Xianzhi est annonciatrice de sa conception originale sur la cursive, qui marquerait la différence essentielle avec celle de Zhang Zhi, voire avec celle son père Wang Xizhi. Dans sa lutte contre les normes traditionnelles, il a développé avec vigueur la spontanéité du geste calligraphique, dont Zhang Huaiguan a loué le caractère créatif :

子敬才高識遠，行、草之外，更開一門。夫行書非草非真，離方遁圓，在乎季孟之間。兼真者謂之真行，帶草者謂之行草。子敬之法，非草非行，流便於行草，又處其中間，無藉因循，寧拘制則，挺然秀出，務於簡易，情馳神縱，超逸優游，臨事制宜，從意適便，有若風行雨散，潤色開花，筆法體勢之中，最為風流者也⁴⁹。（張懷瓘《書議》）

Les talents de Zijing étaient éminents et ses connaissances étendues ; en dehors de la courante et de la cursive, il a ainsi créé son style. La calligraphie courante n'est ni la régulière, ni la cursive. Elle s'écarte à la fois des formes carrées et rondes et se situe entre les deux. Lorsqu'elle contient

⁴⁵ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148.

⁴⁶ Les Chinois calculent l'âge d'un individu à partir de sa conception, et ajoutent un an à l'âge depuis la naissance.

⁴⁷ Zhang Huaiguan, *Débat sur la calligraphie*, dans Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148. Nous traduisons.

⁴⁸ En réalité, ce qui limite la liberté gestuelle dans l'exécution de cursive archaïque, c'est aussi le support matériel de cette écriture : avant l'invention du papier, les documents administratifs étaient écrits sur les lamelles de bois ou de bambou de largeur relativement étroite.

⁴⁹ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 148-149.

de la régulière, on l'appelle courante-régulière ; lorsqu'elle renferme de la cursive, courante-cursive. La méthode de Zijing n'est ni de la cursive ni de la courante, elle est fluide et coulante comme la cursive et se développe comme la courante, sa cursive se situe entre les deux ; elle ne s'appuie pas sur la routine, comment serait-elle contrainte par les normes traditionnelles ? Remarquable et éminent, Zijing s'est consacré à la simplification du tracé et à la facilité du geste ; ses émotions s'envolaient et son esprit était libre, sans contrainte et insouciant ; au moment de mettre en mouvement le pinceau, il le faisait au mieux, à sa guise et de façon adaptée, [sa calligraphie] est quelquefois semblable aux gouttes de pluie dispersées par la course du vent, aux couleurs veloutées des fleurs qui éclosent ; dans ses règles d'usage du pinceau (*bifa* 筆法) et aussi dans sa force structurelle (*tishi* 體勢), il est celui qui incarne le plus la désinvolture (*fengliu*)⁵⁰.

Comme on le voit, malgré son esprit classificateur, Zhang Huaiguan a du mal à catégoriser le style de Wang Xianzhi : tantôt il essaie d'en faire une « courante-régulière » ou une « courante-cursive », tantôt il avoue que son style ne peut être « contraint par les normes traditionnelles. » Or, c'est justement par cet esprit libre et sans contrainte que Wang Xianzhi a pu faire apparaître l'« écriture d'un seul tracé » !

À la suite de Zhang Huaiguan qui emprunte au *Livre des Jin* avec le terme *fengliu*, l'image du vent, nous concluons que l'écriture d'un seul tracé traduit l'écoulement d'une « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真) de cet esprit hors norme.

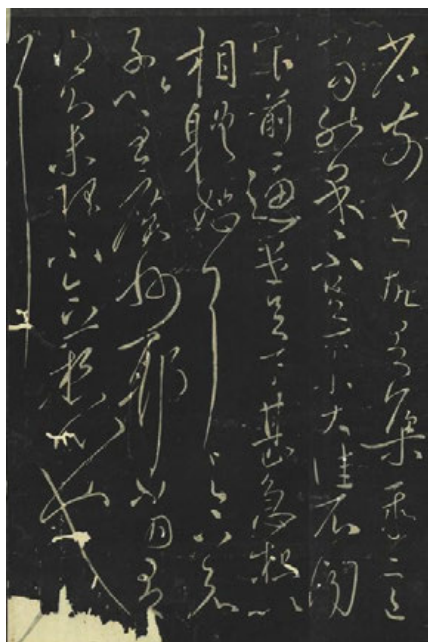


Fig. 8 : Wang Xianzhi, Missive du rassemblement, [*Jiju tie* 集聚帖], estampe du volume dix du *Daguan tie* 大觀帖, encre noire sur papier, calligraphie en cursive, hauteur 35,6 cm, largeur 33 cm, recomposée à partir des estampes du National Palace Museum, Taipei. Source : chinapalacemuseum.com.

⁵⁰Zhang Huaiguan, *Débat sur la calligraphie*, trad. Y. Escande, 2010, p. 453-454, traduction adaptée par l'auteur.

Authenticité céleste dans l'écriture d'un seul tracé

La cursive de Wang Xianzhi apparaît en effet comme l'écoulement du vent soufflant au-delà des règles du pinceau (*bifa* 筆法) et encore de la force structurelle (*tishi* 體勢). La cursive de Wang Xizhi avait déjà saisi et développé la notion esthétique de *shi* 勢 « (force, élan vital du geste) » qui partage la même étymologie – action de planter – que la notion chinoise d'« art » (*yi* 藝)⁵¹. Ce caractère terrestre du geste calligraphique s'est incarné dans sa cursive comme une force structurelle. Et nous allons voir que, chez Wang Xianzhi, cet « élan vital du geste » s'est développé en une qualité naturelle, voire céleste, qu'on se propose de définir comme « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真).

En dehors du terme *fengliu* 風流 « désinvolture », utilisé pour décrire la personnalité de Wang Xianzhi, les historiens d'art ont employé pour décrire son art de la calligraphie le terme *tian* 天 « ciel, céleste », par exemple dans des expressions comme « spontanéité céleste » (*tianran* 天然) ou « authenticité céleste » (*tianzhen* 天真). Mi Fu juge par exemple que l'« authenticité céleste » (*tianzhen* 天真) de Wang Xianzhi « est transcendante et sans entraves⁵² (*chaoyi* 超逸) », ce qui rend son art supérieur à celui de son père.

Ces concepts liés au « ciel » sont issus de la « spontanéité » (*ziran* 自然), notion fondamentale non seulement dans la théorie de la calligraphie, mais aussi dans la théorie générale de l'esthétique chinoise. Ce terme est fréquemment utilisé dans la littérature de la période des Six Dynasties⁵³. En fait, la « spontanéité » est également le fondement du taoïsme philosophique et religieux, comme de nombreuses occurrences du terme *ziran* dans le *Dao de jing* 道德經 en témoignent. Lothar Ledderose note que le premier théoricien à avoir introduit le concept de la « spontanéité » dans la critique d'art est Yang Xin⁵⁴, qui décrit précisément l'art de son maître ainsi :

張[芝]字形不及右軍，自然不如小王⁵⁵。（虞龢《論書表》）

⁵¹ Dans son étymologie, le caractère *yi/shi* 藝 qui signifie l'« action de planter », est composé de l'image d'une personne tenant dans ses deux mains un arbre ou une plante ; dans les inscriptions sur bronze on pouvait rajouter au-dessous de l'arbre ou de la plante le caractère « terre » 土. Dérivée de cette action de vie, la notion de « geste » ou d'« élan vital » est renforcée par l'ajout de la graphie *li* 力, « force, puissance », qui est à l'origine un outil agricole servant à creuser la terre. Le « geste/élan vital » est exprimé par l'action de « planter un arbre ou une plante (dans la terre) avec force », l'« art » signifie donc « action de cultiver », le « geste », et la « force vitale dans l'action de cultiver » (Hu Jiaying, « Actes de révolte dans la transmission de la calligraphie chinoise du IV^e au VI^e siècle », art. cit.).

⁵² 子敬天真超逸，豈父可比也 (Mi Fu, *Histoire de la calligraphie*. Nous traduisons.) Le terme *chaoyi* 超逸, que nous traduisons comme « transcendant et sans entraves », met en évidence la nature détachée des vanités du monde.

⁵³ Rong Zhaozu 容肇祖, *Le Concept de ziran [spontanéité] sous les Wei et Jin [Wei Jin de ziran zhuyi 魏晉的自然主義]*, 1935, Taipei 台北, Shangwu yinshuguan 商務印書館, 1999.

⁵⁴ L. Ledderose, art. cit., p. 246-278.

⁵⁵ Huang Jian, *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 50.

Zhang Zhi n'atteint pas Wang Xizhi dans la forme des caractères (*zixing*), et il ne peut pas se comparer à Wang Xianzhi dans la spontanéité (*ziran*)⁵⁶.

Yang Xin était un adepte du taoïsme religieux⁵⁷, sa croyance taoïste a eu une influence cruciale sur sa conception de l'écriture. Sa biographie dans le *Livre des Song* (*Songshu* 宋書)⁵⁸ précise qu'il écrivait souvent de sa propre main des prières aux esprits (*shangzhang* 上章)⁵⁹. Bien que versé dans les arts médicaux (il a même compilé un ouvrage en dix volumes intitulé *Prescriptions médicales yaofang* 藥方), il refusa de se soigner lorsqu'il tomba malade, préférant boire de l'eau à laquelle les cendres de talismans apotropaïques (*fu* 符) avaient été mélangées (*fushui* 符水)⁶⁰. Lorsqu'il caractérisait l'art de son maître par le terme *ziran* 自然, ou « spontanéité », il songeait certainement à la spontanéité cosmogonique de la sacralité de l'écriture dans la vision du taoïsme religieux.

La biographie de Wang Xizhi dans le *Livre des Jin*⁶¹ nous apprend en outre que la famille des Wang appartient pendant des générations à une secte du taoïsme, le *Wudoumi dao* 五斗米道 « (École des cinq boisseaux de riz) », appelée encore *Tianshu dao* 天師道 « (Voie des Maîtres célestes) », l'une des premières écoles taoïstes connues⁶². Wang Xizhi lui-même s'est profondément engagé dans cette croyance taoïste. D'une part, les textes qu'il transcrivait ou recopiait dans un geste ralenti et respectueux sont souvent les canons du taoïsme⁶³; de l'autre, il pratiquait les règles de la diététique avec le maître taoïste Xu Mai 許邁 (300-348) et recherchait des pierres médicales dans les montagnes célèbres⁶⁴. Cette passion religieuse fut transmise à ses fils, particulièrement en matière d'écriture.

La secte taoïste de la Voie du Maître céleste avait, dès le début, fait de l'acte d'écrire l'élément central de ses rituels et de son système institutionnel. Pour les taoïstes, les signes et symboles des sinogrammes ont une valeur sacrée.

⁵⁶ Propos de Yang Xin, cité par Yu He, *Mémoire sur la calligraphie*. Nous traduisons.

⁵⁷ Son grand-père, Yang Quan 羊權 (?-?), était un mystique qui écrivait les révélations reçues en transe religieuse. Cf. L. Ledderose, art. cit., p. 252.

⁵⁸ *Livres des Song*, chapitre 62.

⁵⁹ La prière aux esprits est un rituel central du taoïsme religieux, permettant de communiquer avec les divinités.

⁶⁰ L. Ledderose, art. cit., p. 252.

⁶¹ Voir la biographie de Wang Xizhi dans le chapitre 80 du *Livre des Jin*.

⁶² Kristofer Schipper, « Conférence de M. Kristofer M. Schipper », *École pratique des hautes études*, 5^e section, Sciences religieuses, annuaire, tome 82, fascicule III, comptes rendus des conférences de l'année universitaire 1973-1974. 1973, p. 63-67.

⁶³ Les meilleurs exemples qui nous soient parvenus sont précisément le *Classique de la cour Jaune*, examiné ci-dessus, l'*Essai sur le Yuepi* (*Yuepi lun* 樂毅論) et l'*Éloge d'une peinture de Dongfang Shuo* (*Dongfang Shuo huazan* 東方朔畫讚), tous réalisés en régulière dans un esprit révérencieux. Plusieurs estampages de ces œuvres sont aujourd'hui conservés. Voir Wang Jingxian, *L'Art de la calligraphie chinoise*, [王靖憲. *Zhongguo shufa yishu* 中國書法藝術], vol. 3, *Dynasties Wei et Jin, dynasties du Sud et du Nord* [Wei Jin Nan Bei chao 魏晉南北朝], Beijing 北京, Wenwu chubanshe 文物出版社, 1996, p. 146-147.

⁶⁴ Voir la biographie de Wang Xizhi dans le *Livre des Jin*.

Quand la matrice cosmique s'ouvrit spontanément, sous l'action du *Dao*, les souffles vitaux (*qi* 氣) furent libérés de l'état chaotique, et se diversifièrent progressivement pour devenir des sons et des signes. C'est ainsi que les premiers signes écrits naquirent. Rares sont les récipiendaires jugés dignes de recevoir les révélations divines, capables d'en saisir les termes ésotériques et de produire une transcription accessible, ou lisible par des initiés⁶⁵. Dans cette vision cosmogonique du taoïsme religieux, les signes et symboles de l'écriture chinoise sont dotés d'une sacralité céleste, ils possèdent d'emblée une efficacité qui permet la communication entre le monde humain et le monde divin.

Dans son étude sur les éléments du taoïsme religieux dans la calligraphie des Six Dynasties, Lothar Ledderose analyse la naissance, l'utilisation et la transmission des écrits au sein de la secte du taoïsme de la Voie du Maître céleste à l'époque des deux Wang. Selon lui, le mystique taoïste Yang Yi 楊義 (330-386) a joué un rôle central dans les révélations du taoïsme religieux de Wang Xianzhi. Entre les années 364 et 370, Yang Yi eut des visions au cours desquelles des textes sacrés lui furent révélés, qu'il transcrivit en état d'exaltation religieuse⁶⁶. Wang Xianzhi lui-même a également laissé des traces d'écrits de nature religieuse, bien que cela soit rarement mentionné dans les écrits postérieurs portant un jugement esthétique sur son art, on peut trouver quelques fragments éclairants. Sous les Tang, Sun Guoting a critiqué Wang Xianzhi qui se déclarait « honteux d'admirer la transmission familiale » (*chi chong jia fan* 恥崇家范) et « prétendait seulement s'appuyer sur des divins et immortels⁶⁷ » (*jia tuo shen xian* 假託神仙), mais ce reproche traduit aussi la réalité de l'art de Wang Xianzhi, qui était vraisemblablement lié à des éléments religieux. Pendant la constitution de la collection des œuvres de Wang Xianzhi, Mi Fu rapporte encore :

李公麟云，海州劉先生牧王獻之畫符及神一卷，咒小字。五斗米道也。
(米芾《畫史》)

Li Gonglin (1049-1106) a dit un jour que Monsieur Liu de Haizhou avait dans sa collection un rouleau de Wang Xianzhi avec des talismans apotropaïques et des images des divinités ; il y avait aussi des incantations écrites en petits caractères. Il appartenait à la secte taoïste des cinq boisseaux de riz⁶⁸.

⁶⁵ Christine Mollier, « Écrits saints et talismans. Mythe et pratique », dans *La Voie du Tao. Un autre chemin de l'être*, Jacques Giès, Kristofer Schipper, Catherine Delacour, et Alain Arrault (dir.), catalogue d'exposition, Grand Palais, 29 mars-5 juillet 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010, p. 103-109.

⁶⁶ L. Ledderose, art., cit., p. 254.

⁶⁷ Sun Guoting, *Traité de calligraphie*, dans Huang Jian (dir.), *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie*, op. cit., p. 125.

⁶⁸ Mi Fu, *Histoire de la peinture [Huashi 畫史]*, dans Nicole Vandier-Nicolas, *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107) ou le Carnet d'un Connaisseur à l'Époque des Song du Nord*. Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises 16, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 109.

Pourquoi Wang Xianzhi a-t-il écrit des talismans apotropaiques (*fu* 符) ? Il était d'une santé fragile et mourut assez jeune. Parmi les 73 calligraphies qui lui sont attribuées et sont recueillies dans le *Chunhua getie* 淳化閣帖, beaucoup de missives évoquent les souffrances de son corps malade. Une de ses calligraphies les plus connues, la *Missive de la Boulette de tête de canard* (*Yatouwan tie* 鴨頭丸帖) (fig. 9) concerne la recherche vaine d'un médicament. Cette courte missive de 15 caractères sur deux colonnes indique : « La boulette de tête de canard n'est pas efficace. Je voudrais vous rencontrer demain. »⁶⁹



Fig. 9 : Wang Xianzhi, Missive de la Boulette de tête de canard, [Yatouwan tie 鴨頭丸帖], reproduction des Tang, calligraphie en cursive sur soie, longueur 26,1 cm, largeur 26,9 cm, Musée de Shanghai.

Si Yang Xin a bu l'eau des cendres de talismans apotropaiques (*fushui* 符水) au lieu de prendre du médicament pour chasser la maladie, il n'est point étonnant que Wang Xianzhi ait pu faire la même chose. Le fait qu'il ait tracé lui-même des talismans apotropaiques confirme qu'il croyait à la sacralité céleste et à la puissance d'exorcisme des signes sur les talismans apotropaiques. En tant que forme calligraphique la plus manifeste de son originalité, l'écriture d'un seul tracé semble, à plusieurs égards, avoir un lien profond avec la pratique religieuse de l'écriture présente dans le rituel taoïste de guérison ou d'exorcisme.

L'acte d'écrire fait partie du processus de sacrifice dans le taoïsme religieux⁷⁰. Les talismans apotropaiques sont une écriture sacrée des signes célestes réservée aux initiés. Les talismans apotropaiques sont aussi, aux yeux des non-initiés, des cryptographies aux formes alambiquées, composées de caractères ou d'éléments de caractères d'écriture difficiles à déchiffrer, imbriqués les uns dans les autres, parfois enchevêtrés de diagrammes ou de dessins (fig. 10)⁷¹. Lorsqu'une calligraphie est effectuée en un seul coup de pinceau, les caractères fortement reliés entre eux deviennent presque illisibles. Cette esthétique ne peut qu'être appréciée par les calligraphes partageant les mêmes idéaux. On

⁶⁹ *Yatouwan gu bu jia ming dang bi ji dang yu jun xiang jian* 鴨頭丸故不佳明当必集当與君相見. Nous traduisons.

⁷⁰ Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste : Corps physique – corps social*, Paris, Fayard, 1982, p. 122.

⁷¹ Catherine Despeux, « Talismans and sacred diagrams », dans *Daoism Handbook*, Livia Köhn (dir.), Leyde, Boston, Cologne, Brill, 2000, p. 498-540.

comprend que l'art de Wang Xianzhi puisse être particulièrement goûté par Yang Xin qui cherche lui aussi cette sacralité dans le geste d'écriture.



Fig. 10 : Chen Yung-sheng, Contre les mauvaises étoiles, encre sur papier, hauteur : 55cm ; longueur : 23 cm, réalisée à l'occasion de l'exposition Les fu du Grand Maître Taoïste Chen Yung-sheng du 18 au 30 avril 1977 à la Galerie Jeanne Bucher, Paris.

La rapidité dans l'écriture d'un seul tracé exige un geste calligraphique au-delà d'une rythmicité graphique fondée sur les normes de la cursive. Le geste calligraphique des écrits talismaniques est de nature performative pendant les rituels. Car les talismans apotropaïques ne sont pas destinés à être conservés. En tant que traces épiphaniques⁷², ils ont une efficacité limitée dans le temps⁷³. C'est donc pour assurer l'efficacité de la communication transcendante qu'ils doivent être effectués dans un geste le plus rapide possible, voire éphémère.

Enfin, les énergies insufflées dans les écrits cosmiques ne sont efficaces que lorsque les signes talismaniques, le geste calligraphique et le message oral sont effectués en même temps. En tant qu'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde céleste, dans la scène de l'écriture, le prêtre taoïste calligraphie les signes talismaniques de manière linéaire et continue expirant en un seul souffle les incantations. Il est donc naturel que les écrits talismaniques soient tracés en un seul coup de pinceau dans la durée du souffle respiratoire.

La correspondance établie entre les souffles respiratoires et le geste calligraphique est particulièrement pertinente pour déterminer la durée d'un coup de pinceau pendant l'exécution de l'écriture d'un seul tracé. En ce sens, une œuvre cursive effectuée en seulement quelques tracés transpose les respirations produites par le corps qui les effectue.

⁷² J'emploie ici le mot « épiphanie » dans son sens étymologique en grec ἐπιφάνεια, « manifestation », de ἐπί, sur, et φαίνειν, « briller, apparaître ».

⁷³ Christine Mollier, art. cit., p. 109.

C'est par ce biais que l'acte de l'écriture d'un seul tracé bouleverse la temporalité de l'écriture chinoise. Dans leur invention, les caractères picto-idéographiques sont censés créer une temporalité éternelle qui saisit et fige l'essence des dix mille êtres du monde. L'orthodoxie idéologique est fondée sur cette éternité, elle exige la fidélité aux normes idéales établies dans un temps ancien, un temps des vertus suprêmes aux yeux des historiens confucianistes. Mais, dans l'écriture d'un seul tracé, le tracé n'est plus une partie de contour enfermant l'essence des êtres existants ou imaginaires du monde, il est le produit d'un geste graphique vivant, synchrone du souffle vital d'une respiration. Autrement dit, l'acte d'écrire n'évoque plus une temporalité idéologiquement éternelle, mais par chaque tracé, il manifeste un commencement et une fin qui brisent périodiquement les images figées. Ces tracés sont donc engendrés par un rythme primordial du corps. En tant que manifestations spontanées du rythme corporel, ces tracés linéaires sont au fond atemporels : en cela, l'acte d'écrire échappe à l'idéologie d'un temps permanent.

Dans la terminologie de l'esthétique chinoise, peu de termes occupent une aussi grande importance que ceux de *qiyun* 氣韻 « résonance des souffles vitaux » ou *qiyun* 氣運 « mouvement des souffles vitaux ». Ce mouvement cosmogonique qui est une conception imaginaire devient plus intelligible lorsqu'il s'incorpore en des formes linéaires. Ces lignes incarnant le mouvement des souffles vitaux sont en conséquence prédominantes dans la calligraphie et la peinture. Xie He 謝赫 (actif vers 479-502) indique dans son *Estimation des anciennes peintures* (*Guhua pinlu* 古畫品錄⁷⁴) que la « résonance des souffles vitaux [qui] engendre mouvement » (*qiyun shengdong* 氣韻生動) constitue la première des règles de la peinture – puisqu'une ligne dynamique rend visible partiellement le processus invisible de la cosmogonie, tandis que l'acte de tracer une ligne symbolise parfaitement le jaillissement des souffles vitaux.

Comme la respiration est indissociable du corps vivant, le mouvement des souffles vitaux est indissociable du cosmos dynamique. Les souffles qui s'écoulent sont l'essence dynamique de la vie cosmique, c'est dans le geste graphique chargé des souffles en mouvement que le tracé va unifier l'homme et le Ciel dans la même cosmicité. C'est là la nature cosmique, ou l'« authenticité céleste » de l'art de Wang Xianzhi, c'est là, selon nous, le véritable sens de l'écriture d'un seul tracé.

Conclusion

Le terme *yibishu*, « écriture d'un seul tracé », documenté par l'historien Zhang Huaiguan, a souvent été entendu, par erreur, des commentateurs ultérieurs

⁷⁴ Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *op. cit.*, p. 292-314.

comme un terme technique pour décrire la cursive de Wang Xianzhi. Wang Xianzhi a vécu à une époque trouble où la force d'une autorité centrale et idéologique était relativement faible, et la pratique religieuse de l'écriture a fortement inspiré sa vision cosmique de l'acte d'écrire.

L'écriture d'un seul tracé ne constitue pas une destruction de la sacralité cosmique des signes et symboles, mais un acte graphique qui suit le rythme spontané du corps, elle propose une voie efficace de sortir de la permanence idéologique du temps. Cette originalité céleste de l'écriture d'un seul tracé qui montre l'efficacité des lignes tracées comme véhicule du mouvement cosmogonique dans le corps de chaque individu, traduit également le désir profond des artistes comme Wang Xianzhi de briser leur cadre historique et de rechercher la dimension spirituelle de l'être.

Dans cette quête spirituelle qui passe par l'acte d'écrire, Wang Xianzhi surpasse les normes compositionnelles et graphiques des caractères que Zhang Zhi et son père Wang Xizhi lui ont transmises. Il ouvre un cheminement artistique situé en dehors de l'ordre idéologique et propre à briser des normes esthétiques, contre la rationalité dominante d'une vie sociale hautement hiérarchisée. L'écriture d'un seul tracé a ainsi ouvert la voie à l'invention de la cursive folle de Zhang Xu dont la filiation est visible dans le *Manuscrit du mal au ventre* (*Du tong tie* 肚痛帖) où la virtuosité technique et la variation rythmique contrastée sont saisissantes (fig. 11)⁷⁵. Elle est encore développée dans la grande cursive de Fu Shan 傅山 (1607-1684) qui marquera un autre tournant décisif de la calligraphie chinoise⁷⁶.

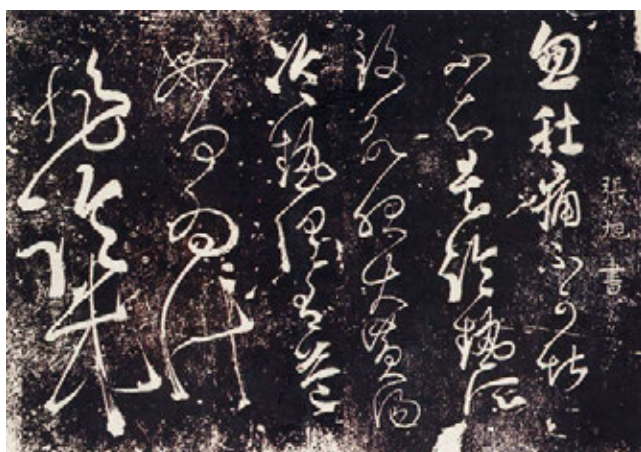


Fig. 11 : Zhang Xu, Manuscrit du mal au ventre, [張旭 (ca. 658-ca. 748), Du tong tie 肚痛帖], estampe d'une stèle gravée en 1058, taille de la pierre : longueur 41 cm, hauteur 34 cm, conservée à Forêt de Stèles, Xi'an.

⁷⁵ Cf. X. Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, op. cit., p. 80.

⁷⁶ Pour une étude monographique sur la cursive de Fu Shan, voir Bai Qianshen, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*. Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2003.

Le grand Inoue Yûichi

Une œuvre de forme, une œuvre de sens, une œuvre de son

Isabelle Charrier

L'art de la calligraphie a joué un rôle central dans la création contemporaine des années cinquante et soixante. Le calligraphe japonais Inoue Yûichi 井上有 — fait partie de ceux qui ont marqué le courant de l'abstraction. Son œuvre a été présentée au public français pendant l'exposition itinérante *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée* à Paris à la Maison de la Culture du Japon (1^{er} juillet- 5 septembre) et à Albi au musée Toulouse-Lautrec (29-septembre-17décembre) lors de la série de manifestations sur l'art japonais *Japonismes 2018*. Quatre grandes rétrospectives avaient déjà eu lieu au Japon après sa mort¹ en 1985.

Inoue Yûichi s'est distingué comme un calligraphe iconoclaste en transformant radicalement l'usage du pinceau et le rendu des caractères. Né en 1916 dans les premières années de l'ère Taishô 大正 (1912-1926) après la période de la modernisation du Japon, se destinant au départ à être peintre, il a bénéficié des grandes réformes dans l'enseignement de l'art sur le modèle occidental. Il a en même temps côtoyé les ateliers des calligraphes traditionnels, notamment son maître Ueda Sôkyû 上田桑鳩 (1889-1968). Inoue Yûichi, reconnu en Europe et aux États-Unis a été invité à participer à de nombreuses expositions internationales qui regroupaient les artistes de l'abstraction de l'après-guerre. Il s'est vu à ce titre qualifié par le critique Unagami Masaomi 海上雅臣 (1931-2019) de « grand Inoue Yûichi » (*ôkina Inoue Yûichi* おおきな井上一).

Tout d'abord nous évoquerons l'évolution de cet art millénaire hérité de la Chine, depuis le débat sur la calligraphie de 1883 remettant en cause son statut d'art (au sens occidental du terme) *bijutsu* 美術² jusqu'à la table ronde organi-

¹ (*Yuichi Parting Thoughts*, Roppongi Newz, 1986, Tôkyô), *Yu-ichi VIVANT* (Seed Hall, Tôkyô, 1986), *Yu-ichi's Hundred hana* (Parco gallery, 1987) et *Yu-ichi works 1955-1985* (exposition itinérante, 1988-1991 : du 28 février au 26 mars 1988 au Musée national d'art moderne de Kyôto, puis au musée de la préfecture de Fukuoka, au musée de la ville de Niigata, au musée de la préfecture de Yamaguchi et au musée de la ville de Kôriyama).

² Néologisme créé en 1872 par le diplomate Ôkuma Shigenobu 大熊 重信 (1838-1922) pour traduire le terme allemand *Kunstwerke* et anglais *art* au moment de l'exposition universelle de

sée en 1952 sur le peintre et calligraphe moine *zen* Nakahara Nantenbô 中原南天棒. Ensuite la rencontre de l'art abstrait occidental des années 1950-1960 avec la calligraphie considérée comme un art plastique, entraînera la rupture de Yûichi avec le modèle traditionnel. Par ailleurs, replacer Inoue Yûichi dans le contexte de l'art japonais de l'après-guerre permettra de comprendre son rôle dans le courant avant-gardiste nippon. Enfin analyser les œuvres de Yûichi en partant de la conception de l'artiste qui déclare choisir les signes « pour leur forme, leur sens et leur son³ » permettra de découvrir les caractéristiques de son œuvre, à savoir la *forme* avec les grands *kanji* 漢字, le *sens* avec l'expression de soi et de ses propres pensées ainsi que le retour au bouddhisme *zen* et enfin par la pratique de la lecture orale, le *son* qui accompagne l'écriture.

Inoue Yûichi dans le contexte artistique japonais et occidental

La place de la calligraphie dans le Japon moderne et contemporain

Après le débat sur la calligraphie de 1883 entre le peintre de style occidental Koyama Shôtarô 小山正太郎 (1857-1916) et le futur directeur de l'École d'art de Tôkyô, Okakura Tenshin 岡倉天心 (1863-1913) autour de l'article « Sho wa bijutsu narazu » 書は美術ならず (La calligraphie n'est pas un art), la calligraphie a gardé ses prérogatives en tant qu'art traditionnel asiatique⁴. Les « modernes » qui voulaient supprimer l'enseignement de la calligraphie n'ont pas eu gain de cause. Le gouvernement a décidé de le maintenir dans les écoles primaires et secondaires. Actuellement la calligraphie fait aussi l'objet d'un enseignement pendant les trois années de lycée (*kôkô* 高校).

Cependant Okakura Tenshin, disciple du professeur américain Ernest Fenollosa (1853-1908), n'a pas intégré la calligraphie dans le programme de l'École d'art de Tôkyô. S'il a créé la tendance de la nouvelle peinture traditionnelle *nihonga* 日本画, il critiquait le style de la peinture *nanga* 南画 ou *bunjinga* 文人画 représentée par le peintre Tomioka Tessai 富岡鉄斎 (1837-1934) pour laquelle la

Vienne. Nishi Amane 西周 (le professeur de l'empereur Meiji) intègre la calligraphie *sho* 書 dans les arts. Voir Nakamura Giichi, 中村儀一, *Nihon kindai bijutsu ronsôshi* 日本近代美術論争史 (Histoire des débats sur l'art moderne de l'époque Meiji), Tôkyô, Kyûryudô, 1982, p. 7.

³ Le journal d'Inoue Yûichi a été publié sous le titre *Hibi no zepitsû* 日々の絶筆 (Derniers écrits), Tôkyô, Geijutsu shinbunsha, 1996, p. 200-207, puis dans une version augmentée sous la direction de Unagami Masaomi 海上雅臣 intitulée *Sho no kaihô to wa* 書の解放とは (Ce qu'est la libération de la calligraphie), Tôkyô, Heibonsha, coll. « Heibonsha raiburari », 2001, abrégée en *Sho no kaihô*. Publication d'extraits en français dans Francette Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », dans *Japon pluriel* 3, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1999, p. 422.

⁴ Isabelle Charrier, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 », dans *Du Visible au lisible : Texte et image en Chine et au Japon*, Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai (dir.), Arles, Éditions Philippe Picquier, 2006, p. 139-156.

calligraphie est essentielle. Il faut rappeler que cette école dont l'origine est en Chine à l'époque des Song 宋 et des Yuan 元, a été florissante au Japon pendant toute l'époque d'Edo (1603-1868). Elle est caractérisée par la polyvalence des artistes qui pratiquaient outre la peinture, la calligraphie et la poterie. Tomioka Tessai, considéré comme le dernier des lettrés japonais, s'est déplacé dans tout le Japon du nord au sud. Son œuvre calligraphique occupe une place considérable dans sa création⁵. Même dans ses peintures, la calligraphie de poèmes est associée à la description d'un paysage. On peut retenir le rouleau vertical *Nihon e-zu* 日本絵図 (Carte du Japon)⁶ où se trouve un poème calligraphié autobiographique⁷ dont voici le début : « J'ai voyagé du nord au sud, moi, samourai, à la recherche de beaux paysages, calmes, reculés, et j'ai peint [...] ».

Okakura Tenshin a mis en place le programme de l'école d'art⁸ avec les trois ateliers, l'école Yamato 大和 (époque Heian), l'école Kanô 狩野 (époque Momoyama et Edo) et l'école réaliste Shijô 四条 à Kyôto avec le peintre Maruyama Ôkyo 円山応挙 (1733-1795). Pour former les disciples à l'esthétique japonaise, il écarte l'école Nanga d'obédience chinoise, selon lui, à cause de son manque de sérieux et l'école de gravures populaires *ukiyo-e* 浮世絵 à cause de son manque d'idéalisme⁹. C'est ainsi que la calligraphie ne sera pas représentée dans le salon officiel d'avant-guerre Bunten 文展. La calligraphie en tant qu'art traditionnel s'est donc seulement maintenue au sein des différents ateliers dirigés à la manière ancienne par des maîtres qui formaient leurs disciples (*deshi* 弟子). L'art de la calligraphie (*shodô* 書道) a perduré au travers de ces virtuoses du pinceau pour qui la copie des modèles anciens est restée la base de l'apprentissage du style de l'écriture régulière (*kaisho* 楷書), des dynasties Wei 魏 (220-265) et Jin 晉 (265-420), des écritures cursive (*sôsho* 草書) ou courante (*gyôsho* 行書).

Par ailleurs, les calligraphes modernes ont entrepris de systématiser l'expression de la calligraphie en important de nombreux documents calligraphiques chinois de l'époque des Qing 清 (1644-1911) et en se fondant sur des méthodes de réflexions scientifiques occidentales. Revenant au calligraphe chinois Wang Xizhi 王羲之 (307-365), Hidai Tenrai 比田井天来 (1872-1939) con-

⁵ Catalogue *infra*, p. 268-273.

⁶ Rouleau vertical, couleur sur papier, 179,3 x 96,2 cm, temple Kiyoshi-Kôjin 清荒神, Seichôji 清澄寺, préfecture de Hyôgo ; catalogue, n° 20, p. 30-31.

⁷ Tomioka Tessai *Retrospective exhibition in Commemoration of the 150th anniversary of his birth*, 1/11-1/12/1985, Kyôto municipal Museum of Art. Voir Isabelle Charrier, *L'Évolution de la peinture japonaise du milieu XVIII^e siècle à la fin de l'ère Meiji : tradition et modernité*, thèse de Doctorat, Université Paris IV Sorbonne, sous la direction de Bernard Dorival, 1989, t. 2, p. 301.

⁸ *Ibid.*, p. 200-202. Voir Okakura Tenshin, « Tôkyô bijutsu gakkô setsumei » 東京美術学校説明 (Explication du programme de l'École d'art de Tôkyô), dans *Okakura Tenshin zenshû* 岡倉天心全集, (Œuvres complètes de Okakura Tenshin), Tôkyô, Iwanami, 1970.

⁹ *Ibid.*, p. 269.

sidéré comme le père de ce mouvement néoclassique, qui pourrait être comparé en France à Viollet-le Duc pour l'architecture gothique, au terme de recherches de documents historiques et de fouilles en Chine, a remis à l'honneur le style antique de la calligraphie avec les inscriptions oraculaires tracées sur os et écailles de tortue de la dynastie Shang 商 (1765-1066 av.-J.-C.) importés de Chine¹⁰. Ensuite, la calligraphie en *kana* 仮名 a fait l'objet d'une nouvelle théorisation au début du XX^e siècle. L'esthétique de l'élégance *miyabi* みやび, caractéristique de ce style qui s'est développé pendant l'époque de Heian 平安 (794-1192) est aussi considérée comme un modèle même si les supports richement décorés ont été abandonnés. Enfin la calligraphie dite contemporaine (*gendai shodô* 現代書道) comprend le mouvement qui fait appel à la littérature moderne postérieure à 1850 (*gendai bunsho* 現代文書). Il s'agissait dans un premier temps de révolutionner cette pratique dans son contenu en rompant avec les modèles de la tradition sino-japonaise. Les auteurs modernes japonais et non japonais entrent dans le répertoire des textes pour la calligraphie, notamment certains poèmes de l'écrivain français Jean Cocteau. Ce dernier était très apprécié au Japon où il s'était rendu en 1936. Il a été traduit en 1925 par le poète Horiguchi Daigaku 堀口 大学 (1892-1981).

Inoue Yûichi, lui, fait partie du courant d'avant-garde « calligraphie en grands *kanji* » (*daijisho* 大字書). Les manuels actuels¹¹ pour le néophyte comprennent huit parties avec l'écriture régulière, l'écriture courante, l'écriture cursive, l'écriture en *kana*, la calligraphie de sceau, la calligraphie ancienne (*reisho* 隸), la calligraphie de littérature contemporaine et la calligraphie d'avant-garde. Cette dernière veut libérer la calligraphie de tous ses aspects littéraires pour l'asseoir au rang d'art plastique (*zôkei geijutsu* 造形芸術) au moment de la rencontre avec l'art abstrait occidental¹² d'où le terme employé par les critiques aux États-Unis et en Europe de « abstract calligraphy ».

Inoue Yûichi et le renouveau de la calligraphie avec la rencontre de l'art abstrait occidental

C'est surtout à partir de l'après-guerre que la calligraphie japonaise va basculer dans l'avant-garde et se retrouver dans le monde de l'art international. Inoue Yûichi et Morita Shiryû 森田 子龍 (1912–1998), prônent dans la revue de calligraphie *Bokubi* 墨美 qu'ils ont lancé, un nouvel esprit et créent un mouvement

¹⁰ Tamiya Bunpei, « Apports de la calligraphie japonaise », dans *Les Maîtres de l'encre, 170 calligraphes japonais*, Espace des Arts Mitsukoshi Étoile, Paris, 19 mai-11 juillet 1998, catalogue d'exposition, n. p.

¹¹ Par exemple *Shodô kôza* 書道講座 (Manuel de calligraphie), 8 volumes, Tôkyo, Nigensha, 1971-1979.

¹² Tamiya Bunpei, « Apports de la calligraphie japonaise », dans *Les Maîtres de l'encre, 170 calligraphes japonais*, Espace des Arts Mitsukoshi Étoile, Paris, 19 mai-11 juillet 1998, catalogue d'exposition, n. p.

d'avant-garde propre à la calligraphie. Ils s'éloignent de plus en plus de la reproduction pure et simple des caractères pour une interprétation libre et vont jusqu'à représenter des signes abstraits qui n'ont plus aucune signification.

Ainsi Inoue Yûichi participe-t-il à des expositions d'art contemporain internationales : la première d'importance a lieu au Moma à New York en 1953 : *Architecture and Calligraphy*¹³. L'artiste prend part deux fois à la biennale de São Paulo en 1957 et en 1961. Inoue Yûichi expose une calligraphie intitulée *Butsu* 仏 (Bouddha) à la rétrospective *Cinquante ans d'art moderne* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Enfin, à la Documenta de Kassel en 1959 des sino-grammes de grand format sont exposés à côté de peintures ressemblant à des calligraphies avec les œuvres de Julius Bissier, Hans Hartung, Franz Kline, Georges Matthieu, Henri Michaux, Robert Motherwell et Pierre Soulages. Ainsi les membres de l'Association des gens de l'encre (Bokujinkai 墨人会) avec Egu-chi Sôgen 江口草玄 (1919-2018), Sekiya Yoshimichi 関谷義道 (1920-2006) et Nakamura Bokushi 中村木子 (1916-1973), Inoue et Morita, vont fréquemment faire des conférences sur la calligraphie en Europe et échangent beaucoup avec les artistes abstraits de l'époque tels que Soulages, Kline et Alechinsky. Ce dernier tourne un film en 1953 sur la calligraphie qui a un grand retentissement.

L'abstraction lyrique et le mouvement informel au début des années cinquante se sont rapprochés de la peinture où le geste est roi, où le signe est l'expression favorite des artistes tels que Hartung, Kline et Soulages. Dans les peintures de ce dernier de l'après-guerre, certaines au brou de noix sur papier s'apparentent à la calligraphie comme la peinture de 1949¹⁴ conservée au musée Soulages à Rodez. Réalisées à l'écorce de noix, ce sont parmi ses premières œuvres abstraites commencées au milieu des années 1940. Sa peinture est même qualifiée de calligraphique puis d'architecturée. « Pour moi, une peinture c'est toujours quelque chose d'immobile [...]. La ligne est là comme preuve du mouvement et non pas comme mouvement même¹⁵ ». Le cheminement des peintres abstraits de l'après-guerre et des calligraphes japonais s'est rencontré. Les calligraphes ont été très appréciés, notamment les adeptes de la calligraphie en grands *kanji*, car en Occident c'est la forme des caractères qui était remarquée et non leur sens. Le calligraphe Teshima Yûkei 手島右卿 (1901-1987) a notamment été distingué avec son œuvre *Effondrement* (Hôkai 崩壊) à

¹³ Étaient présentées des œuvres de Ueda Sôkyû 上田桑鳩 (1899-1968), Uno Sesson 宇野雪村 (1912-1995), Ôsawa Gakyû 大澤 雅休 (1890-1953), Ôhira Santô 大平山濤 (1916-2007), Ogawa Gaboku 小川瓦木 (1911-2000), Takeshi Sôfu 武士桑風 et Morita Shiryû.

¹⁴ Brou de noix sur papier marouflé sur toile, 65,4 x 50,3 cm, donation Pierre et Colette Soulages, Musée Soulages, Rodez.

¹⁵ Raymond Bayer, *Entretien sur l'art abstrait*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1965 ; Michel Seuphor et Michel Ragon, *L'Art abstrait*, Paris, Éditions Maeght, p. 268.

la biennale de São Paulo en 1957 et l'année suivante à l'exposition de Bruxelles *Cinquante ans d'art moderne avec Hôgyû* 法牛.

Au milieu des années cinquante, Inoue Yûichi rejette très violemment le monde traditionnel de la calligraphie. Il quitte son maître Ueda Sôgyu et se rapproche des mouvements de la peinture abstraite de l'après-guerre car il est très lié avec le peintre Hasegawa Saburô 長谷川三郎 (1906-1957) qui fait partie des premiers au Japon à être influencés par Kandinsky dans les années trente.

L'art abstrait dans les années cinquante au Japon et le mouvement de la calligraphie d'avant-garde

En 1937, Hasegawa crée avec Murai Masanari 村井正成 l'Association des artistes libres (Jiyu bijutsuka kyôkai 自由美術家協会) qui rassemble tous les peintres abstraits japonais¹⁶. Il publie en 1937 le premier livre sur l'abstraction au Japon. Résidant entre 1930 et 1931 à Paris, il expose au Salon d'automne. Il cesse toute activité artistique pendant la période de la guerre où aucune liberté d'expression n'est plus possible, et reprend sa création après 1945 où il se focalise sur le rapport entre l'art antique japonais et l'avant-garde. Abandonnant la peinture, il se spécialise dans la calligraphie et la photographie, il rencontre l'artiste japonais-américain Isamu Noguchi (1904-1988) lors de la venue de celui-ci au Japon en 1950, et devient son guide. Bilingue en anglais, il établit des échanges importants entre les États-Unis et le Japon. Il organise des expositions à New York et à San Francisco.

Des articles de la revue *Bokubi* d'août 1953, en mettant en exergue le dripping de Jackson Pollock (1912-1956) et la création de Franz Kline (1910-1962), font le rapprochement entre la calligraphie et l'art abstrait contemporain.

C'est la communauté avant-gardiste qui va remettre la calligraphie au centre du débat artistique au Japon. Yoshihara Jirô 良原次郎 (1905-1972) qui devient le fondateur du groupe Gutai 具体 en 1954 fait la découverte dans une salle du temple Kaiseiji 海清寺 près de Nishinomiya 西宮 dans la préfecture de Hyôgo, des calligraphies d'une hauteur exceptionnelle du moine *zen*, peintre et calligraphe, Nakahara Nantenbô 中原南天棒 (1839-1925). Elles soulèvent un émoi dans le milieu de l'avant-garde. Par la suite, Morita Shiryû organise une table ronde sur place qui donna lieu à une publication des photos des œuvres de Nakahara Nantenbô dans la revue *Bokubi* en 1952. Morita a reconnu s'être inspiré de ces calligraphies et Yoshihara Jirô, connu pour son manifeste Gutai¹⁷

¹⁶Yoshihara Jirô 良原次郎, Yamaguchi Takeo 山口長男 (1902-1983), Matsumoto Shunsuke 松本竣介 (1912-1948), Hirohata Ken 広幡憲 (1911-1948), Katsura Yukiko 桂ゆき子 (1913-1991) et Saitô Yoshishige 齋藤義重 (1904-2001).

¹⁷Publié dans la revue *Gutai*, n° 1 en 1956. Traduction en français : <http://perso.orange.fr/articide.com/gutailfr/YJA.htm>

dans lequel il exhorte les membres du groupe à partir de zéro, dans les dernières années de sa vie, se consacre au symbole zen du cercle (*ensô* 円相)¹⁸.

Nakahara Nantenbô au talent hors du commun s'est fait aussi remarquer pendant sa jeunesse par sa volonté de retrouver une pratique de la méditation *zen* très stricte¹⁹.

Les caractéristiques des œuvres d'Inoue Yûichi

Des signes aux sinogrammes : œuvre de forme

Suivant le modèle de l'abstraction, Inoue Yûichi décide alors de s'aventurer dans la création de signes sans signification.

Le catalogue de l'exposition rétrospective du musée de Kyôto²⁰ présente huit œuvres de 1955 intitulées : *sakuhin* 作品 – works²¹. Yûichi s'éloigne de la technique traditionnelle en utilisant de l'encre mélangée à de la colle et du papier japonais ou du papier journal. Au lieu du pinceau traditionnel, il fabrique une sorte de pinceau balai très lourd, ce qui nécessite un effort extrême pour tracer les signes. Il utilise aussi une peinture noire laquée qu'il fabrique lui-même. Cela lui permet d'insister sur les nuances du noir. Ensuite, il emploie le terme d'œuvre (*sakuhin* 作品) qu'il numérote dans sa série et qui n'a plus de sens formel et se définit comme des lignes qui constituent une « forme » très proche de la peinture abstraite.

Après cette expérience de complète remise en question de la calligraphie avec la disparition du sens, il retrouve certains *kanbun* 漢文. Les deux premiers qu'il choisit sont *gutetsu* 愚徹 au lieu de *tetsugu* 徹愚 « aller jusqu'au bout de la folie »²², et *muga* 無我 (le non soi)²³.

De fait, avec l'agrandissement, la forme du caractère se déploie avec une force inédite. Dans une vision instantanée, pour le spectateur qu'il soit japonais ou non, ces gros caractères sont l'expression du surgissement créateur, et retrouvent l'essence même de l'écriture.

¹⁸ *Yoshihara Jirô ten* 吉原治良展 (Exposition Yoshihara Jirô) en commémoration des vingt ans de sa mort, *En no jidai* 円の時代 (La période du cercle), Ashiya, Musée municipal d'Ashiya, 1992, p. 140-179.

¹⁹ Audrey Yoshiko Seo, Stephen Adiss, Matthew Welch, *The Art of Twentieth-century Zen, paintings and calligraphy by Japanese masters*, Japan society, New York, 1998, <https://fr.wikipedia.org/wiki/nakahara-nantenbo> (consulté le 12 août 2021).

²⁰ *Infra*, p. 1.

²¹ Œuvres : *Sakuhin A* 作品 A (Œuvre A), *Sakuhin C* 作品 C (Œuvre C), *Sakuhin E* 作品 (Œuvre E), *Sakuhin n° 1* 作品 1 (Œuvre 1), *Sakuhin n° 4* 作品 4 (Œuvre 4), *Sakuhin n° 7* 作品 7 (Œuvre 7), *Sakuhin n° 8* 作品 8 (Œuvre 8), *Sakuhin n° 9* 作品 9 (Œuvre 9).

²² *Infra*, p. 10.

²³ *Ibid.*

En effet, les *kanji* uniques qu'il trace ont un sens en soi : le vent (*kaze* 風), la mère (*haha* 母), la fleur (*hana* 花), la lune (*tsuki* 月), le rêve (*yume* 夢), le dénuement (*hin* 貧), en rapport avec la nature, la société et son idéal de vie. Inoue Yûichi continue le style des gros caractères jusqu'au moment où il n'aura plus la force de les tracer (fig. 1, 2, 3, 4).



Fig. 1 : Inoue Yûichi, [Tsuki 月], La Lune, 1978, encre sumi et colle, 139 x 196 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo



Fig. 2 : Inoue Yûichi, [Kaze 風 1], Le Vent 1, 1968, encre, 145 x 245 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo



Fig. 3 : [Haha 母], La Mère, 1961, encre sumi et colle, 130 x 177 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto © UNAC Tokyo



Fig. 4 : Inoue Yûichi, [Hana 花], La Fleur, 1957, encre sumi, papier japonais, papier journal, 81,6 x 134,6 cm, Musée national de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

Cet extrait de son journal du 16 avril 1956 : « Écrire avec le cœur comme un fou les yeux fermés ! [...] Être le pinceau corps et âme²⁴ » exprime sa volonté illimitée dans l'acte d'écrire.

En effet, réaliser le tracé du caractère sur un papier de format 1 x 1m environ avec son énorme pinceau balai, en quelques secondes, sans s'arrêter, a tout d'une performance physique extrême. Yûichi suit ici la règle de la calligraphie *zen*, à savoir ne jamais recommencer, seul le premier jet est accepté. Il n'y a pas de repentir possible. Tout est dans l'instant, l'immédiateté. Pas de retour en arrière.

Pour le spectateur, contempler ces gros caractères est un choc visuel intense. Dans un premier temps, le sens importe peu tant la forme du caractère est prédominante.

Ainsi à la place du signe, la forme prend le pouvoir. Elle accentue les traits qui composent le caractère, ce qui donne à l'écriture une vitalité et une force inédite qui n'est pas sans rappeler la calligraphie du moine *zen* Nakahara Nantenbô. Rappelons aussi que les calligraphies chinoise et japonaise sont fondées sur une vision organique et dynamique du corps. Ainsi les termes physiologiques : os (骨, *gu* en chinois, *kotsu* en japonais), tendons (筋, *jin* en chinois, *kin* en japonais), peau (*jifu* 肌肤 en chinois, *hifu* 皮膚 ou *hada* 肌 en japonais), sang (血, *xue* en chinois, *chi* en japonais), souffle (*qi* 氣 en chinois, *ki* 氣 en ja-

²⁴ Publication d'extraits en français dans F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit.

ponais), chair (肉, *rou* en chinois, *niku* en japonais) sont utilisés dans les commentaires des critiques. Le couple os-souffle (*guqi* 骨氣)²⁵, la méthode de l'os (*kotsu* 骨 en japonais) qui renvoie au deuxième principe de Xie He 谢赫 (VI^e siècle)²⁶ est extrêmement présent dans les œuvres de Yûichi.

La calligraphie *œuvre de sens*

Réintroduction du sens

En même temps la forme fait valoir le sens. Yûichi invente un nouveau mot en inversant l'ordre de deux caractères chinois : *gutetsu* au lieu de *tetsugu*. C'est en les prononçant qu'il choisit ce qui sonne le plus clairement. Cela signifie « aller jusqu'au bout de l'extravagance, de l'inattendu et de la folie ».

« Demain je me mets au travail avec la laque. Me démener le plus possible, tout rejeter, écrire comme un fou... », écrit-il dans son journal le 16 avril 1955²⁷.

L'autre concept *muga*, non moi, abandon de soi, condition *sine qua non* pour obtenir l'éveil pour le moine *zen*²⁸.

L'expérience des signes sans signification²⁹ est de courte durée. Yûichi se spécialise dans l'écriture de gros caractères qui devient ainsi la marque de fabrique de son œuvre.

Habituellement, un caractère ne suffit pas pour exprimer une idée mais se consacrer à un caractère unique permet de lui garantir une force inégalée et donc de faire émerger un sens nouveau et de lui donner une autre vie.

Ainsi, explique-t-il,

écrire des caractères dans le cadre de la vie quotidienne : tel est le fondement de la calligraphie. [...] Il me semble que le mode de vie le plus authentique consiste à détruire la quotidienneté de l'existence quotidienne

²⁵ Pascale Elbaz, *La Place de l'os, gu, dans les traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai*, p. 2 : Li Xiaohong, (Ed.), *Calligraphie chinoise – théorie et application à l'enseignement*, Paris, You Feng, 2017, p. 55-70. Document en ligne consulté le 3 décembre 2021 <hal-02427432 <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02427432>.

²⁶ « La méthode l'os c'est ce qui s'entend de la manière d'utiliser le pinceau », cité dans Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Éditions Klincksiek, 1982, p. 117 (traduction des six principes de Xie He, « L'Estimation des anciennes peintures », Guhua Pinlu).

²⁷ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 419.

²⁸ Traduction du concept du sanscrit *âtman*. Ce terme a le sens de pure conscience d'être, ou de pur « je suis », et désigne traditionnellement le vrai soi, par opposition à l'*ego*. D'autre part l'éveil dans le bouddhisme est conditionné à l'abandon de soi, *muga*, valeur capitale chez les moines *zen* car but ultime à atteindre. *Ātman* (sanskrit IAST ; *devanāgarī* : *pali* : *attā* ; « souffle, principe de vie, âme, soi, essence ») est un concept de la philosophie indienne *āstika*.

²⁹ Voir les œuvres de 1955 citées *supra*.

tout en se situant dans celle-ci ; à oblitérer le caractère journalier de la vie de tous les jours³⁰.

Les œuvres citées précédemment projettent leur sens directement jusqu'au spectateur même si celui-ci n'en comprend pas la signification. Si le but de la calligraphie est de transmettre un message, dans le cas d'Inoue Yûichi, le développement extrême de la forme transcende le message lui-même.

Pour Yûichi, l'expérience de la calligraphie, est du registre du saut dans l'espace : « Écrire, c'est comme sauter dans un précipice et donc je ferme les yeux sans le vouloir. Garder les yeux ouverts est le seul moyen de se défaire de l'idée du précipice³¹ ».



Fig. 5 : Inoue Yûichi, [Muga 無我], Non soi, encre sumi à la colle de peau, papier japonais, 186,2 x 142,8 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo

Les calligraphies d'images et de mots

À partir de 1964, Yûichi se consacre à l'écriture de poèmes dont il est l'auteur ou de ceux composés par d'autres. Il met en calligraphie les poèmes de Dôgen 道元 (1200-1253), fondateur de l'école *zen* Sôtô 曹洞, les *haiku* 俳句 de Ozaki Hôsai 尾崎放哉 (1885-1926), poète qui introduit le vers libre, et ses propres créations poétiques. Au départ, son procédé consiste à tracer sur une feuille préalablement peinte des caractères calligraphiés, puis à combiner sur une même surface image et texte. Sa particularité, c'est l'intégration de dessins

³⁰ Akimoto Yuji, « Une Calligraphie d'avant-garde libérée », dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.*, p. 20 ; Inoue Y., *Hibi no zeppitsu, op. cit.*, p. 188-189.

³¹ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 423.

dans la composition de la calligraphie. Par exemple, dans l'aphorisme de Lao Zi 老子 des trente rayons³² il représente la roue au centre de l'œuvre. « Les trente rayons d'une roue convergent vers le moyeu, et c'est l'espace vide entre eux qui donne tout son sens à la roue », est-il écrit. « La porte de ma modeste demeure s'ouvre enfin pour t'accueillir (Du Fu 杜甫)³³ ». Ce poème est inscrit à l'intérieur d'un rectangle autour duquel est tracée une série de traits verticaux parallèles.

Ces œuvres de petit format dont les fonds argentés étaient confectionnés par sa femme constituent un véritable divertissement pour l'artiste qui se destinait au départ à être peintre³⁴. Il abandonne très vite ce style, ces œuvres commençant à être très prisées du public, il avoue que par crainte de créer pour plaire à ses amateurs, il décide de ne pas continuer dans cette veine³⁵.

Les calligraphies à textes ou le récit de soi : la tragédie de la guerre et la révolte vis-à-vis des méfaits du capitalisme

Ensuite, Inoue Yûichi passe à un autre registre. Il se met à découvrir d'abord par un récit autobiographique et ensuite par un autoportrait³⁶, ce qui est exceptionnel dans l'œuvre d'un calligraphe. Son journal relate ses impressions au fil de sa création au jour le jour. Ensuite, dans les œuvres *Profits faciles*, *Augmentation des profits* et *Croissance économique*³⁷, il livre son opinion personnelle critique vis-à-vis de la politique économique du Japon. Il rejoint en cela la contestation des écrivains tels que Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (né en 1935).

³² Inoue Y., *San shi fu* 三十輻 (*Les Trente rayons*), 1964, encre *sumi*, papier chinois, 46 x 65 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 74.

³³ Inoue Y., *Homon kimi no tame hajimete hiraku* 蓬門きみのため初開, 1965, dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Sho to tomo ni aru jigazô* 書とともにある自画像 (Autoportrait avec calligraphie), 1981, 104 x 73 cm, huile sur toile, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 95.

³⁷ *Riben rijun* 利便利潤 (Profits faciles), poème de Yûichi, 1978, encre *sumi* et colle, papier japonais, 60 x 102 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 92; *Rijun kakudai* 利潤拡大 (Augmentation des profits), poème de Yûichi, 1978, 128,5 x 145 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 93; *Keizai seichô* 経済成長 (Croissance économique), poème de Yûichi, 1978, encre *sumi* et colle, papier japonais, 62,5 x 100 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 94.

Trente ans après la guerre, en 1975, il publie dans le bulletin de l'école primaire dont il était directeur, le récit de son expérience pendant le bombardement de Tôkyô de mars 1945. Après un travail de quarante jours usant 500 feuilles de papier pour écrire deux vers heptasyllabiques en sinogrammes³⁸, en 1978, il se décide à le calligraphier sous la forme d'un mur journal (*kabe shinbun* 壁新聞) intitulé *Ah l'école primaire de Yokokawa*.

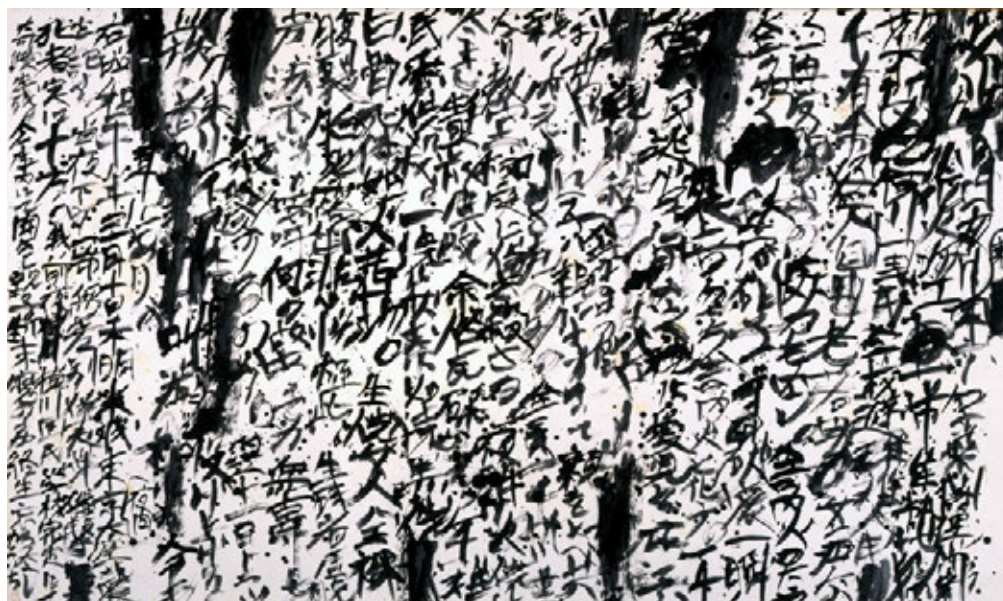


Fig. 6 : Inoue Yûichi, [Ah Yokokawa kokumin gakkô 噫横川国民学校], Ah l'école primaire de Yokokawa, 1978, encre sumi et colle, papier japonais, 145 x 244 cm, Musée d'art moderne de Gunma, Gunma © UNAC Tokyo

Tel un mur des lamentations, trente ans après, sur cet immense support, il raconte son histoire personnelle³⁹. Lors d'un lâcher de bombes incendiaires le 10 mars 1945, tous les enfants et les parents s'étaient réfugiés dans l'école primaire où il était instituteur. Lui-même s'était enfermé dans un placard. Après être tombé dans le coma pendant une nuit, il s'est réveillé avec une vision d'horreur : rien que des cadavres partout. Il était un des seuls survivants. Plus de mille personnes adultes et enfants ont péri dans l'école qui s'est révélée être non pas une protection mais un piège terrifiant d'où personne ne pouvait s'échapper cette nuit-là.

Le caractère expressionniste de son écriture permet d'imaginer ce bombardement terrifiant et de ressentir une révolte devant cet acte de guerre qui a causé la mort d'enfants. Volontairement, il laisse les ratures et insiste sur le côté

³⁸ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 35.

³⁹ Cf. texte de Inoue Yûichi traduit en français, *Ah! l'école primaire de Yokokawa* dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, op. cit., p. 90.

« sale » de l'écriture. Ainsi, explique-t-il, le côté sale n'entre pas dans les critères du bon goût, « c'est plus franc. C'est le cri de l'âme⁴⁰ ». Il utilise à la fois l'écriture des lettrés, le *kanbun*⁴¹, les sinogrammes chinois et le syllabaire *hiragana* 平仮名. Le récit qu'il fait de cette nuit de bombardement est glaçant. Malgré le miracle de sa survie, ce massacre restera à jamais dans sa mémoire.

En 1981, il réalise un autoportrait à la peinture à l'huile (*Sho to tomo ni aru jigazô* 書とともにある自画像)⁴² dont l'expression de désespoir est d'autant plus flagrante que son visage est encadré par un texte qui commence par deux phrases : « Dans la vie l'argent passe avant tout », et « L'argent devient le nouveau dieu à qui l'on sacrifie tout ».

Il critique avec virulence le capitalisme dans lequel s'est engagé le Japon depuis l'après-guerre en répétant de nombreuses fois le mot « argent » (*kane* 金).

C'est à la fois une peinture à l'huile et une calligraphie. Tout l'espace du tableau est entouré par ces phrases percutantes au point de laisser le minimum de place à son autoportrait. Son visage semble être frappé au sens propre du terme par ces calligraphies insérées dans le tableau. Pour lui, l'écriture calligraphique va au-delà de toute dualité. Il est le pinceau, le pinceau est lui-même.

Les calligraphies à textes bouddhiques, paroles testamentaires

Atteint d'une maladie incurable, il choisit d'écrire les paroles des moines : ce sont des stances testamentaires. Voici celles de Chikotsu Daie 癡兀大慧 (1229-1312), moine *zen* du XIII^e siècle :

Ayant dépassé les expédients salvifiques,
J'ai atteint l'éveil par mes propres forces.
Voilà maintenant quatre-vingt-quatre ans
Que j'agis en accord avec ce monde.
Daie, 22^e jour du 11^e mois de l'an premier
De l'ère Shôwa (1312)⁴³

Ces stances testamentaires étaient écrites par les grands moines à leur dernier instant pour condenser leurs pensées et les transmettre à leurs disciples. Il s'agit de textes écrits en chinois classique (*yuige* 遺偈). Inoue Yûichi s'en inspire pour composer ce poème :

Durant soixante-sept ans
respectant l'idéal de dénuement

⁴⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁴¹ Littéralement lecture japonaise d'un texte en écriture *han*. C'est le chinois classique ou littéraire écrit pour les Japonais.

⁴² Voir note 38.

⁴³ Inoue Y., Stance testamentaire du moine Chikotsu Daie, *Daie-Yuige* 大慧遺偈, 1982, encre *sumi* et colle, papier japonais, 92,5 x 122 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 100.

j'ai manié le pinceau
je souhaite maintenant connaître la vérité
qui originellement n'est pas dans la loi⁴⁴.

Nous retrouvons ici le calligraphe proche de la tradition religieuse et artistique déjà évoqué chez le moine Nakahara. Son style n'en reste pas moins très libre dans l'interprétation de la graphie des sinogrammes.

Au fond, Inoue Yûichi cherche à transmettre une vérité, celle de la mort qui approche au travers de l'expérience spirituelle transmise par les maîtres *zen*.

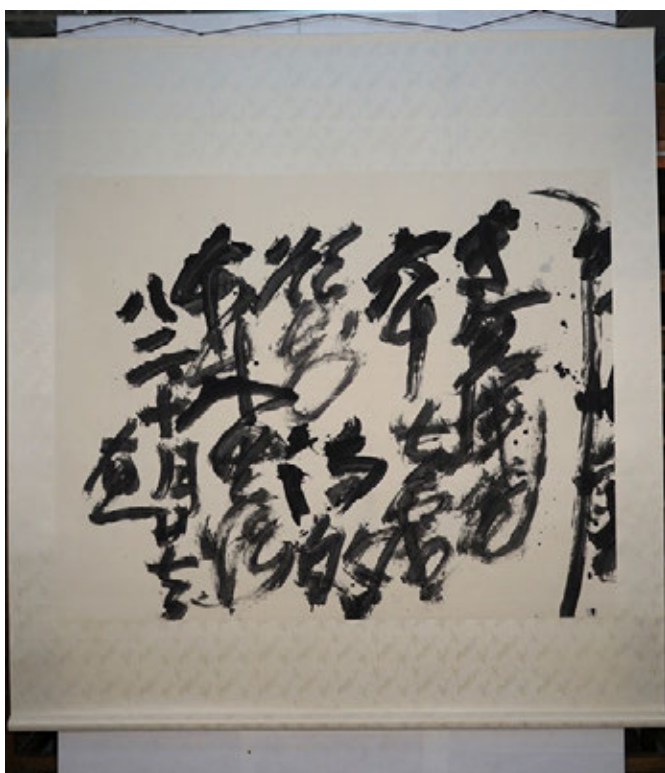


Fig. 7 : Inoue Yûichi, [Yuige 遺偈], Stance testamentaire, poème de Yûichi, encre sumi et colle, papier japonais, 116,8 x 147 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo

Enfin Inoue Yûichi se consacre à un autre type de calligraphie basé sur la copie des textes littéraires⁴⁵ modernes du poète Kusano Shinpei 草野心平 (1983-1988) et de l'écrivain conteur Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933). Très affaibli physiquement, il n'utilise plus le pinceau mais le crayon Conté bleu ou noir. Il rompt avec l'esthétique de la calligraphie en *kana* qui associait la beauté du papier à l'élégance du style de l'écriture. Au contraire, il se sert de matériaux quotidiens.

⁴⁴ *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.* p. 101.

⁴⁵ *Fuji le volcan actif et l'Anniversaire des grenouilles, dans Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.*, p. 106 et 107.

Il reprend notamment les contes de Miyazawa, *Les ours de la montagne Nametoko* (Nametokoyama no kuma なめとこ山の熊⁴⁶) et *L'étoile du faucon de la nuit* (*Yodaka no hoshi* よだかの星).

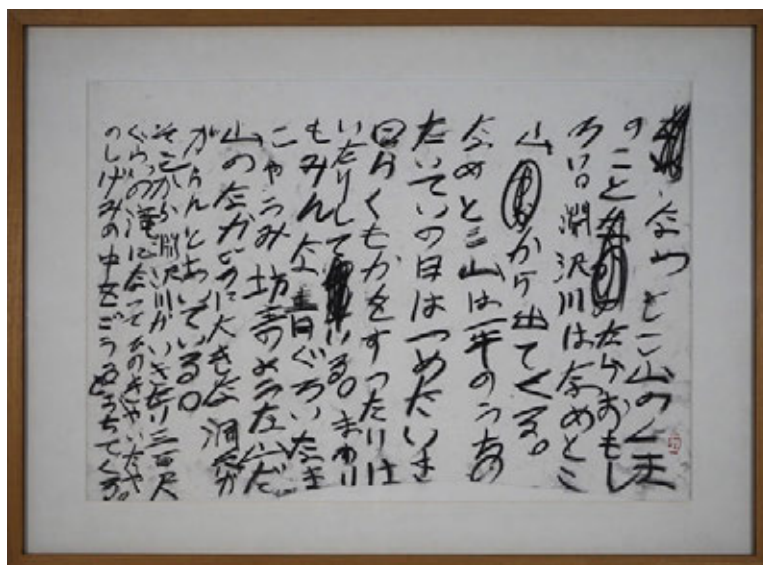


Fig. 8: Inoue Yûichi, [Nametokoyama no kuma なめとこやまの熊], *Les ours de la montagne de Nametoko de Miyazawa Kenji*, 1982, fusain, papier japonais, 42,4 x 60,8 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

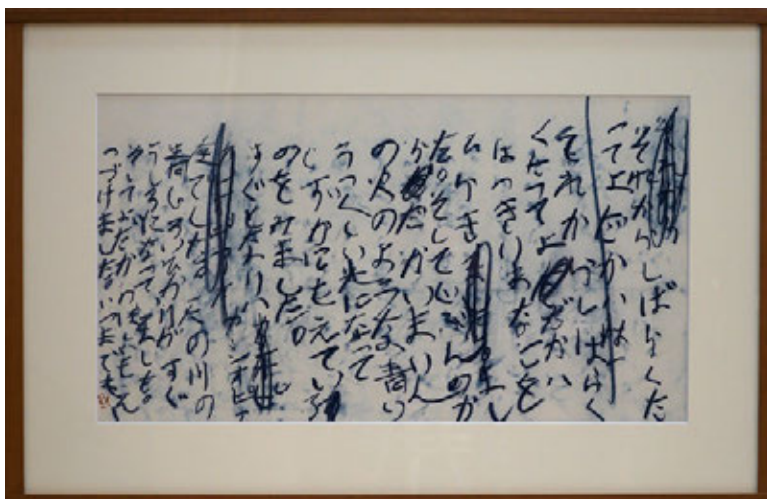


Fig. 9 : Inoue Yûichi, [Yodaka no hoshi よだかの星], *L'étoile du faucon de la nuit*, 1984, crayon Conté, papier japonais, 39 x 71 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

L'écriture du conteur poète Miyazawa Kenji convient très bien à Yûichi car elle est caractérisée par l'emploi d'une langue simple, composée d'onomatopées et d'un mélange de dialecte de la région d'Iwate. C'est l'histoire d'un chasseur

⁴⁶ Traduction en français, dans *Traversée de la neige et autres récits*, traduit par Hélène Morita, Paris, Noël Blandin, coll. « Sillages », 1991, p. 109-125.

d'ours qui vivait chichement de la vente de peaux d'ours. Alors qu'un jour il met en joue un ours, celui-ci lui demande de lui laisser la vie sauve pendant deux ans et lui promet de revenir le voir. Deux années plus tard, le chasseur le rencontre de nouveau. Manquant son coup, c'est lui qui finit par être tué par l'ours.

Miyazawa Kenji raconte la triste histoire d'un engoulevent⁴⁷ sommé par les autres oiseaux de changer de nom parce qu'ils le détestent à cause de sa laideur. À la fin heureusement, il parvient à trouver une étoile qui l'accueille en son sein.

Miyazawa était un fidèle assidu de la secte de Nichiren. Yûichi calligraphie un de ses poèmes les plus connus : *Ame nimo makezu kazenimo makezu* [...] 雨ニモマケズ風ニモマケズ [...]

(Ne pas céder face à la pluie, ne pas céder face au vent).

La calligraphie : une œuvre de son

Les calligraphies au fil des mots (kotobagaki 詞書き) : citations de poèmes contemporains récités

Selon la définition du dictionnaire Kôjien 広辞苑, c'est une sorte de préface aux *waka* et aux *haiku*, il s'agit de notes sur la motivation, la composition et le thème général de l'œuvre littéraire. Retrouvant la tradition du poème récité de l'époque du *Man'yôshû* 万葉集 (Recueil de dix mille feuilles), la première anthologie de poésie japonaise datant des environs de 760, Yûichi écrit au rythme de la phrase dite, hoquetée. Son crayon ne s'arrête pas, il suit le rythme de sa voix qui récite le texte. Quelquefois, il laisse un blanc au milieu de la page, il raye des pans entiers de textes ou, tel un bègue, répète le même mot pendant plusieurs lignes. Ce n'est pas le sens premier du texte qui le guide mais c'est son interprétation vocale qui l'inspire.

Muni d'un crayon Conté bleu ou noir, il renonce à tout artifice et veut exprimer le premier jet de l'écriture en n'hésitant pas à raturer les mots écrits d'où une présentation très désordonnée, chaotique, « sale » qu'il revendique⁴⁸.

Certaines vidéos prises pendant son travail de création le montrent torse nu, les pieds et les bras maculés d'encre. S'il fait penser au peintre américain Pollock, il se réfère aussi à des calligraphes anciens de la tradition chinoise qui, sous l'effet de l'ivresse, prenaient leur pinceau en poussant des cris. L'intensité dans son processus créatif peut se traduire dans la réalité par la destruction de

⁴⁷ Traduction française dans Kenji Miyazawa, *Le Train de la voie lactée*, traduit par Françoise Lecœur, Tournai, Critérior, p. 31-39.

⁴⁸ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 423.

son atelier. Il sera obligé de quitter ce lieu et de se réfugier à la campagne où il devra construire un nouvel atelier de ses mains.

Sa pratique de la calligraphie est un corps à corps intense pendant laquelle il émet des sortes de vocalises. Pour lui, la voix est inséparable de l'acte de cou-cher sur le papier les caractères. Ainsi plusieurs voix se mêlent, celle de l'auteur dont il écrit les phrases mais aussi celle de ses propres mots lorsqu'il évoque le souvenir du bombardement, de ses propres poèmes et de ses féroces critiques contre la société et celle de ses derniers instants.

Conclusion : le testament d'Inoue Yûichi

Avec Inoue Yûichi, la calligraphie qui risquait de disparaître par obsolescence à la fin du XIX^e siècle est revenue en force. Les rapprochements entre l'art abstrait d'après-guerre et la calligraphie ont été positifs en Extrême-Orient et en Occident. La spécificité de chaque culture a été mise en évidence.

Inoue Yûichi a reçu un enseignement traditionnel de la calligraphie en suivant les modèles de maîtres anciens. Instituteur de 1935 à 1975, il a enseigné à ses élèves l'écriture des sinogrammes et des *kana*. Après la guerre il s'est lancé dans une expression nouvelle et a cassé volontairement les règles traditionnelles. Inoue est devenu un créateur à part entière et a révolutionné l'écriture des sinogrammes en inaugurant le style des caractères uniques et en proposant des thèmes autobiographiques. Il a abordé des sujets inconnus jusqu'à présent comme la critique de la société moderne et le récit de son histoire personnelle.

En 1951, à la mort de son père, il avait écrit pour honorer sa mémoire un texte : *Jigage* dont la sincérité avait touché profondément son maître. En retour ce dernier lui a permis de l'exposer et cela a été le point de départ de sa carrière de calligraphe.

Il se retrouve dans les pas des calligraphes chinois tels que Cai Yong 蔡邕 (133-192) dont voici les conseils :

En ce qui concerne les formes des caractères, elles doivent être conformes aux formes humaines : assises ou en marche, en vol ou en mouvement, s'en retournant ou en avançant, couchées ou debout, tristes ou joyeuses, [...] comme l'eau et le feu, comme le nuage et la nuée, comme le soleil et la lune, les traits verticaux et horizontaux sont porteurs d'images. La méthode s'appelle calligraphie⁴⁹.

Son testament, d'une simplicité extrême, plus de pinceau, plus d'encre, seul le crayon Conté témoigne de l'essence de son art, de son attachement à l'écriture

⁴⁹ P. Elbaz, « La place de l'os, *gu* », dans *Les Traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai*, p. 2 : LI, X. (Ed.), *Calligraphie chinoise - théorie et application à l'enseignement*, Paris, You Feng. p. 55-70. Document en ligne consulté le 3 décembre 2021 <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02427432/>>.

jusqu'au dernier moment. Avant que sa voix ne s'éteigne, il chuchote ses derniers mots.

« Voilà, c'est la dernière chose que je peux écrire, même au crayon Conté, Nous sommes le 2 septembre. Toutes ces longues années prennent fin ici. Mais il en est ainsi. N'est-ce pas⁵⁰ ? »



Fig. 10 : Inoue Yûichi, [Kore de conte mo owari これでコンテもおわり], 1984, crayon Conté, papier japonais, 36,4 x 44,5 cm, Musée national d'art moderne de Kyoto © UNAC Tokyo.

⁵⁰ Kore de kote mo owari desu. Kugatsu futsuka desu. Nagai aida gokurôsamadeshita. Betsu ni dotoiu koto nai desu. Tenaimon yanaika. これでコンテもおわりです。9月2日です。ながいあいだごころうさまでした。べつにどうということないです。てないもんやないか。Traduction en français dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.*, p. 133.

L'écriture figurée dans les estampes populaires chinoises : entrelacs de mots, de traits et de couleurs

Marie Laureillard

Les estampes populaires, dites également « estampes du nouvel an » (*nianhua* 年畫), correspondent à un genre artistique qui témoigne de l'imbrication de l'image et de l'écriture en Chine. Ces images, exposées depuis la dynastie des Song (960-1279) dans les maisons de paysans à des fins rituelles et décoratives, apparaissaient dans divers endroits de la demeure : autels familiaux, murs, volets, meubles, portes pour les dieux qui barraient l'accès de la maison aux mauvais esprits. Beaucoup d'entre elles étaient brûlées ou jetées aux alentours de la nouvelle année pour être remplacées par des neuves. Certaines, à vocation propitiatoire, mêlaient étroitement écriture et image : les souhaits de longévité, de descendance ou de prospérité qu'elles transmettaient prenaient souvent la forme de rébus, procédé rendu aisé par une langue monosyllabique riche en homophones.

D'un point de vue technique, il s'agissait de gravures polychromes artisanales sur bois de jujubier ou de poirier, tirées sur la face lisse d'une feuille de papier de riz au verso plus rugueux. Les coloris imprimés s'obtenaient à raison d'une planche par couleur et, pour ne pas être bus par le papier, étaient mélangés à de la colle de riz ou de farine. Les pigments furent remplacés à la fin du XIX^e siècle par des pigments chimiques d'origine étrangère (tels que le magenta et le vert vif)¹. Nées du développement de l'imprimerie, elles nécessitaient l'intervention de trois personnes : le dessinateur, le graveur sur bois, l'imprimeur. Dès la dynastie des Song, on vendit sur les marchés des représentations de divinités, essentiellement le chasseur de démons Zhong Kui 鍾馗 et les dieux des portes. Cette pratique s'étendit très vite à d'autres dieux ainsi qu'à des sujets profanes, tels que des motifs porte-bonheur ou des scènes de romans ou de pièces de théâtre. Elles pouvaient être issues de centres de pro-

¹ Danielle Eliasberg, *Imagerie populaire chinoise du nouvel an : collection Chavannes*, Paris, Atelier Marcel Jullian, 1978, p. 10.

duction variés, dont les plus connus étaient, au nord, Yangliuqing 楊柳青 près de Tianjin 天津 et, au sud, Taohuawu 桃花塢 à Suzhou 蘇州. Vers le milieu de la dynastie des Ming (1368-1644), le développement rapide du commerce et de l'artisanat entraîna une amélioration des techniques d'impression en couleur. Au cours du XIX^e siècle, ces estampes atteignirent un public de plus en plus large avec des tirages incroyablement élevés : on estime à vingt millions d'exemplaires la production annuelle du site de Yangliuqing à son apogée². À l'époque républicaine (1912-1949), les intellectuels furent partagés entre la volonté de préserver un art encore très vivant et accessible à tous et celle de se prémunir contre certaines croyances jugées désuètes, bientôt assimilées à des superstitions. Clarence Burton Day (1889-1987), enseignant missionnaire américain en Chine de 1915 à 1943, a témoigné de la vitalité de la production d'estampes populaires, dont on pouvait trouver jusqu'à huit cents variétés différentes en vente dans les villages de la région de Hangzhou 杭州 vers 1940³. Cet art anonyme et à vocation éphémère se vit détourné à l'époque de Mao (1949-1976) vers une fonction de propagande. La plupart des gravures que nous étudierons ici datent de la fin du XIX^e siècle ou de la première moitié du XX^e siècle, ou ont été réimprimées récemment d'après des planches anciennes.

Certaines de ces estampes expriment des vœux de bonne fortune. Si la plupart d'entre elles accordent une place prépondérante à l'image, comme le montre Shen Hong 沈泓 dans son ouvrage *Fushen wenhua* 福神文化 (*La culture du dieu du bonheur*)⁴, certaines font la part belle à l'écriture : nous tenterons d'analyser la manière dont elles en exploitent la richesse plastique tout en jouant sur la signification des mots.

Plusieurs ouvrages récents présentent les divers thèmes abordés dans les estampes, mais ils n'interrogent guère leur mixité verbale et iconique⁵. Shen Hong a classé les estampes auspicieuses en fonction des motifs traités – personnages, pivoines, fleurs, plantes, fruits, oiseaux, autres animaux – sans mentionner le rôle de l'écriture⁶. Xu Hualong 徐华龙, quant à lui, a proposé une typologie des éléments culturels auspicioseux : les objets (symboles, figures), les

² *Ibid.*, p. 11.

³ Clarence Burton Day, *Chinese peasant cults, being a study of Chinese paper gods*, Shanghai, Kelly and Walsh, 1940, p. 5.

⁴ Shen Hong 沈泓, *Fushen wenhua* 福神文化 (*The Culture of Mascot*), Beijing, Zhongguo wuzi chubanshe 中国物资出版社, 2012.

⁵ Christophe Comentale, *Les Images porte-bonheur populaires en Chine : aux sources de l'art moderne et de l'avant-garde*, Paris, You Feng, 2004.

⁶ Shen Hong 沈泓, *Zhongguo jixiang nianhua jingdian* 中国吉祥年画经典 (Estampes du nouvel an propitiatoires classiques), Shenzhen, Haitian chubanshe 海天出版社, 2015.

comportements, la langue, l'écriture et les nombres⁷. Les estampes que nous examinerons ici relèvent de plusieurs de ces catégories à la fois (objets, langue/écriture). Sur certaines images talismaniques chargées de symboles trône en effet un unique caractère historié (c'est-à-dire décoré de scènes mythologiques ou religieuses), que l'on appelle en chinois *zitu* 字圖, « image de caractère ». D'autres présentent des formules ou des vers gnomiques composés de caractères figurés : si les sentences de bonne fortune apparaissent, jusqu'à aujourd'hui, intimement liées au nouvel an⁸, nous nous pencherons plus spécialement sur celles qui entremêlent étroitement les caractères à l'image en les formant à l'aide d'éléments dessinés : on les appelle en chinois *huaniaozhi* 花鳥字 (« caractères de fleurs et d'oiseaux »), terme que nous traduisons par « caractères figurés ».

Symboles et talismans

En Chine, le mot peut être le substitut d'une représentation imagée. On peut même dire que « ce qui est écrit existe, le mot convoque littéralement l'objet désigné⁹ ». Ainsi, les dieux veillant aux portes des maisons sont tantôt figurés par des images, tantôt par leur nom écrit. Comme le souligne Jacques Gernet, l'écriture chinoise, bien que devenue outil de communication dès l'époque des Royaumes combattants (V^e-III^e siècles avant notre ère), a gardé tout son prestige et ses accointances avec la magie, la divination et la religion¹⁰ :

Les caractères signifiant bonheur, longévité, succès dans la carrière mandarinale, richesse sont reproduits à satiété [...] sous des formes extrêmement variées. Cet usage est particulier à la Chine et on n'en a l'équivalent dans aucune des civilisations où l'écriture est une décomposition phonétique du langage. Si les caractères de l'écriture servent ainsi en Chine à l'expression des vœux, c'est d'abord parce qu'ils ont une forme spécifique qui correspond uniquement à la réalité qu'ils sont chargés d'évoquer, et en second lieu en raison de leur valeur esthétique et de leur fonction ornementale¹¹.

L'écriture s'orne d'images qui viennent en redoubler la signification, comme on peut le voir sur une estampe où apparaît le caractère « bonheur » *fu* 福 issue de

⁷ Xu Hualong 徐华龙, « *Zhongguo jixiang wenhua lun* » 中国吉祥文化论 (De la culture propitiatoire), *Guangxi minzu daxue xuebao* 广西民族大学学报, Zhexue shehui kexue ban 哲学社会科学版, 21 (1, 2), 1999.

⁸ Shen Fengxia 沈凤霞, Fu Demin 符德民, Zou Dengshun 邹登顺, *Duilian nianhua* 对联年画 (Estampes du nouvel an à sentences parallèles), Chongqing, Xinan shifan daxue chubanshe 西南师范大学出版社, 2017.

⁹ Cédric Laurent et Alfreda Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », dans *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa (dir.), Paris, Hémisphères éditions, 2018, p. 109.

¹⁰ Jacques Gernet, « La Chine : aspects et fonctions psychologiques de l'écriture », dans *Histoire et art de l'écriture*, Marcel Cohen et Jérôme Peignot (dir.), Paris, Robert Laffont, 2005, p. 491.

¹¹ *Ibid.*, p. 493.

Taohuwu, site qui connut un essor remarquable sous la dynastie des Qing (1644-1912).

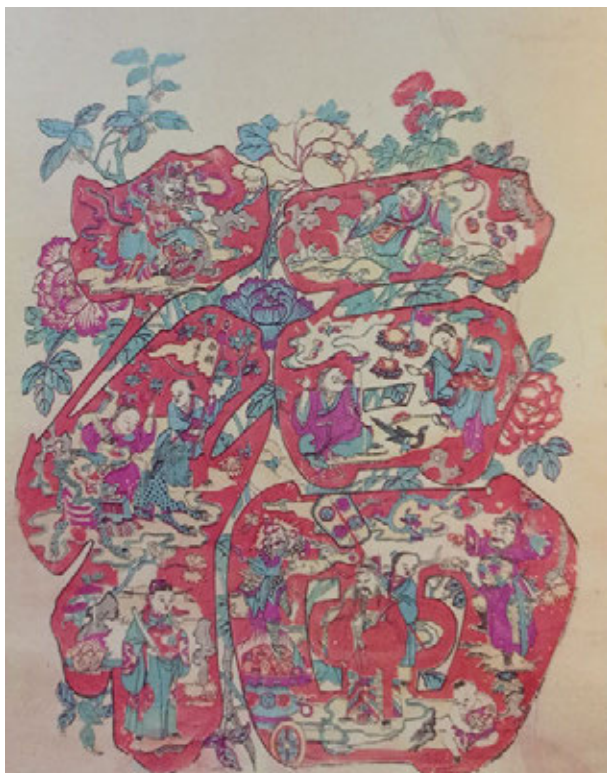


Fig. 1 : Caractère « Bonheur », estampe, 108 x 59 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), dynastie des Qing (1644-1912), Bo Songnian, Chinese New Year Pictures, Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1995, p. 53.

Le signe écrit s'associe à des scènes miniaturisées à cinq couleurs figurées dans l'épaisseur des traits. On y reconnaît le dieu martial de la richesse Zhao Gongming 趙公明 juché sur un tigre et l'immortel taoïste Liu Hai 劉海 jouant avec un crapaud à trois pattes qui crache des pièces d'or, assurant tous deux la prospérité. Les deux frères de l'harmonie (*Hehe* 和合), garants des mariages heureux, qui tiennent l'un une boîte (*he* 盒), l'autre une fleur de lotus (*he* 荷), côtoient le fonctionnaire céleste garant du bonheur. Une licorne *qilin* 麒麟 pourvoyeuse d'enfants, ce que confirme l'inscription figurant sur l'étendard que porte l'un des deux jeunes garçons, annonce une nombreuse descendance. Le lauréat reçu premier aux examens impériaux (*zhuangyuan* 狀元) incarne le succès professionnel. Le caractère apparaît mis en scène, posé devant un massif de pivoines, tel un écran ouvrant sur d'autres espaces selon un effet d'enchâssement. Il est surmonté d'une image de pin, de bambou et de fleurs de prunus¹² représentant les « trois amis de l'hiver » (*suihan sanyou* 歲寒三友), qui incarnent des vertus de persévérance, d'intégrité et de modestie, gages de bonheur eux aussi. Cette estampe votive de format imposant était exposée dans la pièce centrale de la maison.

¹² Il s'agit plus précisément du *prunus mume* ou abricotier du Japon à fleurs roses.

Xu Hualong qualifie le caractère *fu* 福 de « magnifique » (*meihao* 美好) : c'est pour lui le caractère « le plus propitiatoire (*jixiang* 吉祥), le plus pur (*chunhou* 淳厚), le plus concentré (*jizhong* 集中), le plus exemplaire (*dianxing* 典型)¹³ ». Il insiste essentiellement sur sa signification. Apparue dès les débuts de l'écriture chinoise sur les inscriptions oraculaires à vocation divinatoire de l'époque des Shang (1570-1045 avant notre ère), ce caractère, à l'origine un pictogramme représentant deux mains offrant une coupe d'alcool au Ciel afin d'obtenir sa bénédiction, est en chinois classique un mot à part entière, qui recouvre diverses acceptions telles que le bonheur proprement dit, la bonne fortune, la chance. Xu rappelle la définition que le philosophe Han Feizi a donnée de ce terme au III^e siècle avant notre ère : 福者，备也。备者，百顺之名也。无所不顺者谓之备。« Le bonheur, c'est la plénitude. La plénitude est le nom qui signifie se conformer à cent choses. Se conformer à tout, c'est ce qu'on appelle la plénitude ». Ainsi, le concept de bonheur, dont le contenu exact a sans doute évolué au fil du temps, remonte-t-il à la plus haute antiquité. Il semble correspondre à des aspirations à la fois matérielles, spirituelles et physiologiques. Le *Shang Shu* 尚書 (recueil de documents politiques et administratifs compilé à la période des Royaumes combattants) décline ainsi la notion de bonheur en cinq catégories : longévité, richesse, santé et paix de l'esprit, vertu, vieillesse heureuse (*Yi yue shou, er yue fu, san yue kangning, si yue you haode, wu yue kao zhongming* 一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命)¹⁴. La beauté esthétique de ce caractère aux yeux de Xu Hualong pourrait s'expliquer par la transposition, l'imitation d'un tracé calligraphique, cet art suprême dont le prestige dépasse même celui de la peinture en Chine : sa structure équilibrée, son inscription dans un carré virtuel, l'ordonnancement rythmé de ses traits se conforment aux règles de la calligraphie dite « cursive » (*xingshu*) 行, qui reflète le processus créateur à l'œuvre dans l'univers et intériorisé par l'artiste. Le caractère ainsi reproduit laisse suffisamment d'espace à l'intérieur des larges traits évidés pour fournir un cadre approprié à l'image : les scènes figurées s'y intègrent sans difficulté.

C'est dans un répertoire de symboles bien établi, issu de croyances multiples alliant confucianisme, taoïsme, bouddhisme et religion populaire, orienté vers la vision idéale d'une vie de félicité et de prospérité, que puise cette imagerie très codifiée. De par sa variété et sa richesse, l'estampe du nouvel an peut apparaître comme une « encyclopédie de la culture populaire » (*minjian wenhua de baike quanshu* 民间文化的百科全书), pour reprendre les termes de Shen

¹³ Xu Hualong 徐华龙, « Zhongguo jixiang wenhua lun », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

Hong¹⁵. À partir du milieu de la dynastie des Ming, les symboles se multiplient dans les arts décoratifs, associés à d'omniprésents rébus visant à rendre le message accessible aux catégories populaires et aux illettrés¹⁶. Les jeux de mots obscurs sont évités afin de faciliter le décodage d'une estampe comme celle de la figure 1, conçue comme performative. La redondance entre écriture et image, qui donne le sentiment que l'une vient confirmer la signification de l'autre, permet d'accroître la puissance de chacune : « la multiplication des interprétations convergentes de l'image et la répétition des éléments signifiants dans des inscriptions est supposée renforcer l'efficacité de la représentation¹⁷ ».

Le caractère « longévité » (*shou* 壽), qui remonte également à l'Antiquité et dont on a retrouvé les premières occurrences sur des bronzes des Shang (1570-1045 avant notre ère), apparaît sur une estampe produite à Taohuawu, destinée à être exposée dans la pièce centrale de la maison. Complémentaire du caractère *fu* 福, il répond au même principe en ajoutant à la promesse de bonheur celle d'une longue vie.



Fig. 2 : Caractère « Longévité », estampe, 108 x 59 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), dynastie des Qing (1644-1912), Bo Songnian, op. cit., p. 54.

¹⁵ Shen Hong, 沈泓, *Wuqiang nianhua zhi lu* 武强年画之旅 (Voyage dans les estampes de Wuqiang), Beijing, Zhongguo huabao chubanshe 中国画报出版社, 2006, p. 26.

¹⁶ John Lust, *Chinese Popular Prints*, Leyde, New York, Cologne, Brill, 1996, p. 206.

¹⁷ C. Laurent et A. Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », art. cit., p. 116.

Inscrit sur un fond neutre, il est décoré de scènes variées mettant en scène des dieux propitiatoires, tels que la Reine mère de l'Ouest dans la partie supérieure, les trois astres dieux de la longévité, du bonheur et de la prospérité au centre, et les huit immortels dans la partie inférieure, rassemblés dans un jardin parsemé de pagodes, de nuages auspicioseux, de cerfs, de grues, de pêcheurs et de pins, symboles de longévité par excellence. Le cerf, considéré comme le seul animal capable de repérer le champignon magique d'immortalité, représente la longévité, mais également la prospérité par homonymie (cerf se prononçant *lu* 鹿, comme les émoluments 祿). Le singe (*hou* 猴), que l'on aperçoit dans la partie inférieure de l'image, homonyme du mot « marquis » (*hou* 侯), ancien titre devenu honorifique, symbolise une carrière en plein essor. Lorsqu'ils sont isolés, les caractères chinois attirent d'autant plus l'attention du lecteur qu'ils suscitent une perception différente de celle induite par une ou plusieurs phrases, comme lors d'un arrêt sur image pendant la projection d'un film¹⁸. Ainsi, l'œil aura davantage tendance à les détailler. Les motifs immédiatement identifiables qui s'y déploient viennent renforcer leur dimension ornementale et confirmer la vocation talismanique du mot écrit.

C'est ainsi que sur les estampes du nouvel an, les caractères *fu* et *shou* 壽 s'ornent d'images variées mais puisant toujours dans le même répertoire religieux et mythologique. Le caractère *fu* peut accueillir d'autres motifs, tels que le dieu de la longévité ou même, simplement, des fleurs de prunus. La silhouette du caractère *shou* semble parfois avoir été découpée dans un paysage de montagnes enchanteur où évoluent les huit immortels, personnages historiques ayant accédé à l'immortalité selon les croyances taoïstes. Ces caractères s'intègrent parfois à des formules en quatre caractères qui se déploient sur les estampes, telles que *fu ru dong hai* 福如東海 (« un bonheur aussi profond que la mer de l'est ») ou *shou bi nan shan* 壽比南山 (« une longévité pareille à la montagne du sud »).

Un plus haut niveau de complexité sémantique croisant le verbal et l'iconique à plusieurs niveaux est atteint avec une autre estampe issue de Zhangzhou 漳州, au Fujian, d'un format nettement inférieur aux précédentes (fig. 3) : inscrit dans un losange rouge, le caractère *chun* 春 (« printemps »), qui rappelle que le moment propice pour l'exposer correspond à la saison du nouvel an chinois, contient l'astre Kui 魁 devant un ciel parsemé de nuages de bon augure.

¹⁸ Viviane Alleton : « Regards actuels sur l'écriture chinoise », dans Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1997, p. 199.



*Fig. 3 : Dieu de la Littérature
Kui et caractère
« Printemps », estampe,
23 x 23 cm, Zhangzhou
(Fujian), dynastie des Qing
(1644-1912), Bo Songnian,
op. cit., p. 207.*

Ce dernier tient un pinceau dans une main et un boisseau dans l'autre (en chinois *dou* 斗, qui désigne également la constellation de la Grande Ourse à laquelle appartient cette étoile), une jambe posée sur une tortue marine *ao* 鰲, l'autre repliée derrière lui. Une expression populaire, « se tenir sur la tête de la tortue », signifie « arriver premier aux examens » (*Du zhan ao tou* 獨占鰲頭). Une légende raconte que la tortue sauva Kui d'une tentative de suicide, après que l'empereur avait refusé, à cause de sa laideur et malgré sa réussite à un examen impérial, de lui accorder les honneurs dus. La première des sept étoiles de bon augure formant la Grande Ourse, Kui, était considérée comme responsable du succès aux examens. Les motifs renvoient à la structure du caractère désignant l'astre *kui* 魁, qui signifie « tête » ou « chef ». Celui-ci est en effet figuré sous les traits d'un démon à tête simiesque portant un boisseau de grains, car le caractère *kui* est formé des deux caractères *gui* 鬼 (démon) et *dou* 斗 (boisseau). La composante centrale signifiant « démon » du nom Kui correspond à son rôle d'exorciste. On collait souvent cette estampe sur les portes ou les meubles à l'occasion du nouvel an pour exprimer le vœu qu'un membre de la famille puisse se classer premier à l'examen impérial. Pour comprendre le thème de cette estampe, il fallait pouvoir identifier le personnage représenté, savoir écrire et décomposer le caractère de son nom en ses deux composantes auxquelles renvoient les figures représentées et connaître la signification de la scène.

Calendriers et images votives

Il n'est guère étonnant que ces estampes populaires, que l'on renouvelait généralement au nouvel an, aient parfois pris la forme de calendriers. Ceux-ci

étaient brûlés rituellement à cette période par les familles désireuses de transmettre leur rapport annuel au Ciel, dont dépendait leur bonne fortune pour l'année à venir. Sur ces calendriers pouvaient être figurés le dieu du foyer Zaojun 灶君 ou une scène dite de « bienvenue à la joie » (*yingxi tu* 迎喜圖) où évoluaient des figures bienfaitrices telles que le dieu de la richesse assis sous un arbre à sapèques ou les frères de l'harmonie devant une corbeille à trésors, associées à des prévisions agricoles et à des boussoles de divination. Ellen Johnston Laing a bien montré dans son ouvrage *Selling Happiness* comment les entreprises commerciales en plein essor à Shanghai dès la fin du XIX^e siècle ont récupéré cette double tradition des calendriers et des caractères auspiceux¹⁹. Ainsi, une affiche publicitaire produite par A.S. Watson Pharmaceutical s'orne d'un immense caractère *fu* 福 (« bonheur ») rempli d'un paysage riant où évoluent les huit immortels identifiables à leurs attributs, les dix-huit arhats, l'éléphant et d'autres motifs propitiatoires issus du langage visuel traditionnel.

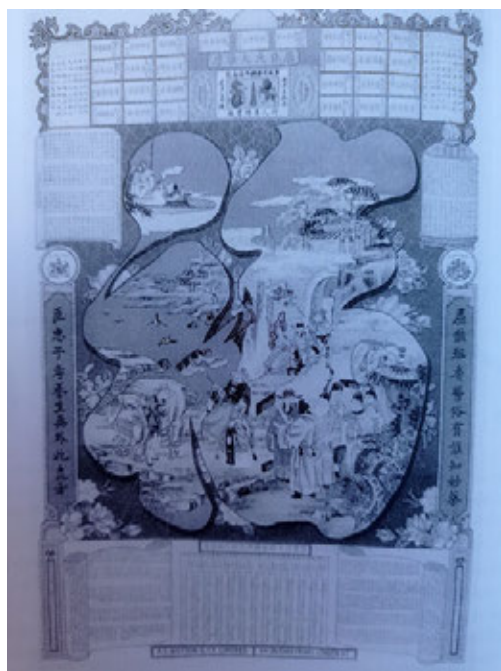


Fig. 4 : Affiche publicitaire avec calendrier de A.S. Watson Pharmaceutical, estampe, 54 x 31 cm, Shanghai, 1907, Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 106.

Chevaucher un éléphant (*qi xiang* 騎象) signifie en effet, par un phénomène de rébus, « porte-bonheur » (*jixiang* 吉祥). Vers 1918, Watson se tournera vers les images de jolies femmes, puis abandonnera définitivement les caractères figurés vers 1926. On y trouve certaines informations pratiques comme une correspondance entre calendriers lunaire et solaire, d'autant plus importante que

¹⁹ Ellen Johnston Laing, « Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture » dans *Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 106.

les entreprises occidentales étaient fermées le dimanche. Ce type d'estampe ne s'adressait en effet ni aux paysans ni aux fonctionnaires mais aux marchands²⁰.

Certaines gravures plus anciennes adoptent la forme de calendriers dits de « bœuf de printemps » (*chunniu tu* 春牛圖), qui dépeignent les événements liés à la cérémonie de labour de printemps. Un calendrier de « cycle sexagésimal avec bœuf de la paix suprême sous le ciel » (*Liushi jiazi tianxia taiping niu tu* 六十甲子天下太平牛圖), évoque une cérémonie très ancienne consistant à battre un bœuf de terre cuite pour marquer le début du printemps, symbolisant l'urgence de travailler la terre pour obtenir de bonnes récoltes²¹.



Fig. 5 : Calendrier de Bœuf de la paix suprême sous le ciel avec cycle sexagésimal, estampe, 32 x 45 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), <http://www.cn5v.com/2021/02/53394.html>, consulté le 31/10/2021.

Le bœuf de terre cuite était frappé jusqu'à se briser en mille morceaux et laisser échapper son contenu constitué de cinq variétés de céréales qui se répandaient sur le sol. Les informations relatives au calendrier proprement dit occupent le milieu et les angles du bord supérieur de la composition. Motif principal, un bœuf et un bouvier sont placés au centre dans la partie inférieure, mais, de dimensions réduites, ils apparaissent presque noyés au milieu d'une foule d'informations visuelles. Le bœuf supporte une gigantesque corbeille à trésors entourée de représentations des animaux du zodiaque et surmontée du caractère « ciel » où vient s'encastrier le dieu de la richesse. Les frères Hehe, le double rhombe, les sapèques et des boussoles de géomancien pour la divination emplissent la page. Inspirés des porteurs de bouquets des processions de la cérémonie du bœuf de printemps, les douze dieux des fleurs, associés chacun à un mois de l'année et à une espèce florale et dont les noms sont indiqués à côté d'eux, se répartissent de part et d'autre de l'animal. Ces dieux des fleurs sont souvent issus de personnages célèbres du passé dont l'histoire s'est transmise de génération en génération, qu'il s'agisse de lettrés, de marchands, de géné-

²⁰ *Ibid.* p. 27.

²¹ Le système chinois de numérotation des unités de temps est fondé sur la combinaison de deux séries de signes, les dix tiges célestes (*tiangan* 天干) et les douze branches terrestres (*dizhi* 地支), permettant d'obtenir soixante combinaisons différentes. Cette numérotation marque le déroulement des années, mais également des mois, des jours et des heures.

raux ou de belles femmes : chacun peut se reconnaître dans l'une ou l'autre de ces figures. Mais c'est surtout la formule propitiatoire en quatre grands caractères historiés *tianxia taiping* 天下太平 (« paix sous le ciel ») qui accroche le regard. Ces derniers sont eux-mêmes remplis de motifs de bon augure : on distingue des chauves-souris et des nuages dans celui de gauche ; dans celui du centre, des fleurs de prunus en bas, à gauche le rouleau, puis le svastika, le nœud sans fin et le sceptre *ruyi* 如意. Dans celui de droite, l'éventail, les claquettes qui donnent le rythme à la musique, une gourde taoïste, l'épée²². Les caractères semblent jouer un rôle dominant de par leurs grandes dimensions : leur nature pictographique et déictique facilite le va-et-vient de l'œil entre signes écrits et iconiques, qui passe des uns aux autres sans difficulté. L'efficacité du mot et de l'image se voit ainsi inscrite dans la durée, au moins pour une année.

Poésie gnomique et sentences de bonne fortune

À côté de ces caractères isolés ou de ces brèves formules, on trouve également poèmes ou sentences parallèles, le second cas étant le plus fréquent. On citera l'exemple assez curieux d'un poème gnomique intitulé *Laolai nan* 老来难 (« Vieillir est difficile ») qui aurait été composé en 775 par Du Mu 杜牧 de la dynastie des Tang (618-907). Sur une estampe produite à Yangjiabu 杨家埠 près de Weifang 潍坊 au Shandong, le poème est disposé de manière à former le dessin d'un vieux paysan appuyé sur une canne en épousant les grandes lignes de sa silhouette (courbure des bras, plis de la tunique).



Fig. 6 : *Laolai nan*
Vieillir est difficile,
estampe, 54 x 37
cm, Shandong,
d'après un poème
de Du Mu des Tang,
Feng Jicai (dir.),
Zhongguo muban
nianhua jicheng :
Shiling juan, Beijing,
Zhonghua shuju,
2007, p. 297.

L'estampe, en noir et blanc, était affichée dans les demeures campagnardes pour exhorter les gens à la piété filiale et au respect des personnes âgées. Le

²² Nous adressons tous nos remerciements à Constance Barreault, dont l'aide a été précieuse pour identifier les motifs de bon augure de cette estampe.

poème, souvent chanté au théâtre, détaille en une longue litanie toutes les misères du grand âge. L'estampe s'intégrerait parfaitement au chapitre « Vers figurés et calligrammes » de l'ouvrage de Massin intitulé *La lettre et l'image*, où est donné en exemple un chapelet bouddhique chinois : le texte de la prière y dessine le corps d'un moine, offrant, à l'instar de *Laolai nan*, une « adéquation parfaite de la forme et du fond²³ ».

Parfois, les formules de bon augure peuvent être constituées de caractères imagés d'une manière qui pourrait presque évoquer, tout à fait fortuitement, certaines créations occidentales telles que les lettres figurales de Grandville. Cherchent-elles, comme chez ce dernier, à « solliciter l'attention des lecteurs, qui sont dès lors tentés de se transformer en exégètes²⁴ » ? Sur l'estampe ci-dessous conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg se déploient les mots « Unité et concorde » en quatre caractères : *yi tuan he qi* 一團和氣.



Fig. 7: Unité et concorde, estampe, 35 x 60 cm, provenance inconnue, Musée de L'Ermitage, Saint-Petersbourg, Maria Rudova, Chinese Popular Prints, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1988, p. 75.

Ici, les traits des caractères sont constitués de motifs ornementaux de plantes et d'animaux : on distingue des chrysanthèmes et des branches de pins et de bambous agrémentées de pies, d'une colombe et d'un singe. Les couleurs délicates pourraient évoquer celles des somptueuses estampes du *Manuel de peinture de l'atelier des Dix Bambous* (*Shizhuzhai Shuhuapu* 十竹齋書畫譜), ouvrage destiné à l'apprentissage de la peinture et de la calligraphie publié en 1633. Cette anthologie d'environ trois cent vingt gravures d'une trentaine d'artistes différents présente de gracieux motifs de fleurs, de fruits et d'animaux aux savants dégradés de couleur, dont l'élégante estampe du nouvel

²³ Massin, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1993, p. 197.

²⁴ Laurent Baridon, « Les lettres figurales de Grandville : des mots en images », dans *Du texte à l'image. L'interprétation savante des œuvres d'art*, Laurent Baridon et Pierre Vaisse (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2018, p. 95.

an semble conserver le souvenir. La formule « Unité et concorde », aussi bien exposée dans les échoppes que dans les maisons, souligne les qualités de solidarité, d'accord et de coopération mutuelle propices à la réussite commerciale mais aussi à l'harmonie conjugale, que symbolise la paire de pies perchées sur une branche de prunus, arbre qui, avec le pin et le bambou, renvoie à la vertu d'endurance.

Deux sentences parallèles heptasyllabiques, sur une estampe en noir et blanc de grand format provenant de Wuqiang 武強 au Hebei, évoquent un paysage poétique (fig. 8) : « Les oiseaux parmi les bambous chantent au clair de lune, les nuages blancs après la pluie volent sur les vertes collines » (*Zhulin niao ti mingyue shang, qing shan yu hou baiyun fei* 竹林鳥啼明月上 / 青山雨後白雲飛).



Fig. 8 : Les oiseaux parmi les bambous chantent au clair de lune, les nuages blancs après la pluie volent sur les vertes collines, estampe, 100 x 35 cm, Wuqiang (Hebei), <http://book.kongfz.com/473680/3038074501/>, consulté le 31/10/2021.

En lisant ces deux vers, on pourrait presque songer au fameux distique du peintre-poète Wang Wei 王維 des Tang : « La lune claire brille parmi les pins. La source limpide coule sur les rocs » (*ming yue song jian zhao, qing quan shi shang liu* 明月松間照, 清泉石上流).

Les sentences parallèles (*duilian* 對聯) constituent un genre littéraire populaire hérité de la poésie métrique (*lüshi* 律詩) qui a fleuri sous les Tang et qui comporte elle-même des phrases couplées : encadrant les portes ou les fenêtres, ces vers appariés de longueur égale apportent dans l'environnement familier « une pratique de la phrase bien faite, le plaisir de jouer avec le balancement

des mots, mais aussi la saveur des sons, d'une calligraphie habile et, à l'occasion, le souvenir d'une certaine poésie classique. [...] ils instruisent et font voyager l'imagination²⁵. » Les *duilian*, qui reposent sur le procédé de parallélisme propre à la poésie classique régulière impliquant une correspondance lexicale, phonique et structurelle entre deux vers, apparaissent comme un mode d'inscription du texte dans l'espace : « une différence essentielle entre les *duilian* et toute autre forme de texte versifié réside dans le caractère public de ces inscriptions²⁶ ».

L'estampe cherche par l'emploi de ces sentences parallèles à populariser un univers poétique et pictural issu de la culture des lettrés. Des éléments naturels servent à former les caractères écrits en évoquant à la fois la peinture de paysage monochrome, la peinture de fleurs et d'oiseaux et la calligraphie. Une étroite correspondance entre image et mot se perçoit en effet dès le premier caractère *zhu* 竹, qui signifie « bambou », lui-même formé de dessins de bambous poussant à flanc de colline. Le tout dernier caractère, signifiant « voler » (*fei* 飛), est figuré par des chauves-souris voletant autour d'un pin afin de matérialiser le « vol » des nuages.

Cette estampe joue de manière inhabituelle de l'étroite correspondance entre écriture et image dans la peinture de paysage de la tradition lettrée, comme s'il s'agissait de réduire le degré d'abstraction des caractères, devenus images codifiées de la réalité presque méconnaissables, en les rappelant à leurs origines iconiques. Transformer ainsi les caractères en éléments picturaux implique plusieurs niveaux de déchiffrement, comme le fait remarquer Xiao Han :

Un coup d'œil rapide laisse entrevoir une image, un regard plus attentif révèle des mots ; l'image vue de près fait place à des mots vue de loin comme pour créer une illusion d'optique. L'écriture qui, suivant la forme et la structure des traits de pinceau, représente diverses choses et repose sur des contrastes de noir et blanc, produit des effets visuels différents selon la distance et l'attention portée ; les transformations se produisent comme sur une image à double sens²⁷.

Cette volonté de mêler calligraphie et peinture de paysage plus étroitement que jamais rappelle leur parenté constitutive : car, comme le rappelle Léon Vandermeersch, « la peinture de *montagne et eau* n'est en soi qu'extrapolation de

²⁵ Hubert Delahaye, « Les *duilian*, phrases parallèles et convergentes. Quelques aspects sociologiques », *Études chinoises*, 2002, vol. 21, n° 1-2, p. 64.

²⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁷ 粗看是画，细看是字；近看是画，远看是字，似幻非幻，按照笔画的形态和结构，随形就势地以相应景物和黑白关系表现字体，远看、近看、细看都能产生不同的视觉效果，凭视觉的显像发生变化。Voir Xiao Han 小韩, « *Wuqiang nianhua yu duilian de tizai ji qi meixue tezhen* » 武强年画与对联的体裁及其美学特征 (Les Estampes du nouvel an de Wuqiang, le genre des sentences parallèles et leurs caractéristiques esthétiques), 2016, document en ligne consulté le 31 octobre 2021, <<http://www.lunwenstudy.com/huihua/93247.html>>.

la calligraphie. Le peintre lettré compose sur papier son paysage comme il composerait une calligraphie²⁸. » Cependant, ces caractères à l'aspect insolite, que l'on qualifie de « caractères de fleurs et d'oiseaux tracés d'un pinceau magique » (*shenbi huaniaozi* 神筆花鳥字), en subissant une certaine déformation au profit de l'image, ne risquent-ils pas de perdre en lisibilité ? Cette inscription convie à un exercice actif de déchiffrement : à la manière d'une devinette, elle ne révèle pas immédiatement son contenu.

Une estampe produite à Weifang au Shandong reprend le même principe figuratif, réduisant les motifs au nombre de deux : des pies représentées dans toutes les postures imaginables sur fond de fleurs de prunus.



Fig. 9 : Père et fils joignent leurs forces pour transformer la montagne en jade / Les deux frères à l'unisson transmutent la terre en or, estampe, 110 x 58 cm, Weifang (Shandong), <https://book.kongfz.com/159428/3420725670/>, consulté le 31/10/2021.

Associer les pies, oiseaux considérés comme joyeux, et les fleurs de prunus (*mei* 梅) rappelle par rébus la formule « *xi shang meishao* 喜上眉梢 (la joie se voit dans ses yeux) », homonyme de la phrase : « la pie est perchée sur la branche de prunus ». Les caractères chinois se combinent aux oiseaux en une ingénieuse calligraphie : les têtes et les queues des pies reproduisent le plus fidèlement possible l'attaque et la terminaison du trait de pinceau d'une calligraphie régulière, leur silhouette s'adapte avec souplesse aux formes des traits horizontaux, droits, obliques, descendants, des crochets, des points, dont le sens de tracé et le rythme sont habilement rendus visibles. Regarder cette

²⁸ Léon Vandermeersch, « L'écriture en Chine », dans *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2001, p. 80.

inscription, c'est, là encore, glisser sans cesse d'un système sémiotique à l'autre : tantôt on lit les mots, tantôt on voit les pies s'ébattre parmi les fleurs. Ces motifs naturels rappellent l'origine mythique de l'écriture chinoise, qui aurait été inspirée par les empreintes de pattes d'oiseaux et d'animaux. À la différence de l'inscription précédente, où image et écriture semblaient en pleine adéquation, cette vision florale parsemée d'oiseaux d'où émane une agréable atmosphère printanière apparaît en rupture sémantique avec le message écrit moralisateur, incitant au sens de l'effort : « Père et fils joignent leurs forces pour transformer la montagne en jade / Les deux frères à l'unisson transmutent la terre en or » (*Fuzi xieli shan cheng yu / Xiongdi tongxin tu bian jin* 父子協力山成玉 / 兄弟同心土變金). Cependant, les fleurs de prunus peuvent également évoquer modestie et simplicité, rejoignant ainsi la tonalité confucéenne des sentences.

On pourrait considérer toutes ces créations verbo-visuelles comme des exemples de la « troisième génération de l'écrit » selon l'expression d'Anne-Marie Christin. Celle-ci distingue en effet trois types d'écriture. La « première génération d'écriture » désigne, selon elle, l'invention des idéogrammes dans les cultures égyptiennes, maya et chinoise. Le terme « idéogramme » est ici employé à propos de divers systèmes d'écriture qui confèrent plusieurs valeurs au signe, comme celles de l'idéogramme (idée) et du phonogramme (son)²⁹. Les alphabets grecs ou latin appartiendraient à la seconde génération. Anne-Marie Christin qualifie de « seconde génération » un second système d'écriture issu du premier, mais qui a au moins partiellement rompu avec son lien à son origine iconique, devenu une sorte de « métagraphie »³⁰. La troisième génération, dans le prolongement des deux premières, se caractérise comme une création visuelle par l'écriture, telle que la calligraphie chinoise, les *moji-e* japonais ou le *munjado* coréen³¹. Il semble que la combinaison de verbe et d'image sur laquelle reposent ces estampes chinoises relève bien de cette dernière catégorie, dans la mesure où l'interaction des registres verbal et iconique aboutit à un résultat inédit, une écriture qui se prolonge par l'image ou inversement. Au contraire des *moji-e* où les figures sont constituées de signes d'écriture librement disposés, ce sont les figures qui sont ici asservies à l'écriture, dont le prestige

²⁹ Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin évoque « trois civilisations de l'idéogramme », qui sont, selon elle, la Mésopotamie, l'Égypte pharaonique et la Chine (Paris, Flammarion, 1995, [2001], p. 46. Une troisième valeur peut être celle du déterminatif. Elle explique comment l'écriture articule l'expression visuelle au langage et le signe envisagé comme repère langagier tout en préservant son lien à son origine pictographique.

³⁰ Voir Anne-Marie Christin, « Visible/Lisible : pour une typologie iconique de l'écriture », dans *Écritures V : Systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Hélène Campagnol-Catel et Karine Bouchy (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 361-375.

³¹ Lee Hye-Min et Jeon-Kyung Lee, « Le Munjado coréen, un exemple de la troisième génération de l'écrit », dans *Écritures V : Systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Hélène Campagnol-Catel et Karine Bouchy (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 345-357.

semble rejaillir sur ces estampes de facture particulièrement soignée³². Les peintres à l'origine de « ces images de caractères » ou ces « caractères de fleurs et d'oiseaux » ont tiré toutes les conséquences de la dimension visuelle et spatiale de l'écriture chinoise en l'associant étroitement à l'image, comme si ces deux langages, décidément, ne faisaient qu'un.

Ainsi, à la fois instructive et décorative, souvent rehaussée de vives couleurs, l'estampe populaire chinoise repose sur un langage visuel qui plonge ses racines dans la peinture lettrée et dans les arts décoratifs si riches en symboles. Cet art éphémère et modeste, détruit après usage pour en préserver l'efficacité rituelle, destiné à satisfaire les besoins esthétiques et religieux d'une large partie de la population, recourt à des motifs variés que l'on retrouve à travers toute la Chine sous des formes un peu différentes selon les sites de production. La présence simultanée de l'écriture et de l'image est si ancrée dans les habitudes visuelles chinoises que leur consubstantialité et leur hybridation semblent aller de soi. Expression emblématique de la « culture propitiatoire » (*jixiang wenhua* 吉祥文化), l'estampe populaire exalte avec force la beauté plastique du caractère tout en le mêlant de diverses manières à des scènes figurées, exploitant ingénieusement les ressources d'une écriture qui contribue à renforcer son efficacité et à la valoriser. Méconnue en Occident contrairement à son équivalent japonais, malgré de riches collections rassemblées au début du xx^e siècle, l'estampe populaire chinoise mériterait d'être étudiée plus avant sous ses multiples facettes, qu'elles soient religieuses ou profanes³³. À travers de séduisantes images multicolores, elle transmet inlassablement l'idéal d'un monde de bonheur et de prospérité auquel la population chinoise n'a jamais vraiment cessé de croire.

³² Marianne Simon-Oikawa, « Écrire pour peindre : les *moji-e* de Hokusai et de Hiroshige », dans *Textuel* n°54 (« La lettre et l'image : nouvelles approches » sous la direction d'Anne-Marie Christin et Atsushi Miura), 2007, p. 75-95.

³³ En raison de leur fonction propitiatoire ou apotropaïque et de leur caractère éphémère, on pourrait rapprocher ce type d'estampes chinoises de l'estampe japonaise de type *ôtsue*, étudiée par Christophe Marquet et Kusunose Nichinen dans *Ôtsue : imagerie populaire du Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2015. L'*ôtsue* se distingue de l'*ukiyo-e*, qui est la catégorie la plus connue, et qui pourrait parfois évoquer l'estampe chinoise par les sujets théâtraux qu'elle aborde et par son faible coût. Mais la différence majeure qui les oppose réside sans doute dans le fait que les estampes populaires chinoises étaient réalisées par des anonymes et souvent liées au nouvel an.

L'Université de la Sorbonne **de Liu Haisu : lignes et touches dans l'œuvre d'un peintre chinois en France**

Pascale Elbaz

Quand Liu Haisu débarque dans la capitale française à la suite d'un long voyage en bateau (via le Vietnam) et en train (via Marseille et Lyon), son premier arrêt est pour le musée du Louvre et le musée du Luxembourg. Pour ce peintre et pédagogue déjà célèbre en son pays, qui a fondé en 1912, à dix-sept ans, une des toutes premières écoles d'art moderne de Chine, la Shanghai meishu tuhuayuan 上海美術圖畫院 (École d'art et de peinture de Shanghai) qui allait devenir en 1921 la Shanghai meishu zhuanke xuexiao 上海美術專科學校, nom abrégé en Shanghai meizhuan 上海美專 (Académie des arts de Shanghai), ce voyage en Europe répond à des attentes personnelles et nationales. Personnelles, car il a déjà une pratique reconnue en tant que peintre et aspire à découvrir de lui-même les œuvres qui se font et s'exposent dans la capitale de l'art de l'époque ; nationales, car il est envoyé par le gouvernement de la jeune République chinoise pour observer le système d'éducation aux beaux-arts et pour tisser des liens culturels entre les deux pays. Il partage donc son temps entre les musées et les galeries d'une part, la peinture sur motif de l'autre et entretient de surcroît des relations sociales et amicales avec les artistes chinois présents à Paris mais également avec des personnalités de la capitale et notamment avec le célèbre sculpteur Paul Landowski (1875-1961), le sinologue et musicologue Louis Laloy (1874-1944) ou le directeur des Beaux-arts de Paris, Albert Besnard (1849-1934)¹. La frontière entre observation et pratique se brouille quand on sait qu'au Louvre, avec ses collègues peintres, il passe de

¹ Voir Liu Haisu 刘海粟, *Ouyou suibi* 欧游随笔 (L'Europe au fil de la plume), Zhonghua shuju, 1935, Hunan renmin chubanshe, 1983, Dongfang chubanshe, 2006, p. 61-62 ; Wang Xin 王欣, « Zai xinshiliao zhong zaidu Liu Haisu de diyici Ouyou » 在新史料中再读刘海粟的第一次欧游 (Relire le premier voyage en Europe de Liu Haisu à la lumière de nouvelles sources historiques), *Zhongguo Meishu*, 2020, p. 94-101, ici p. 95 ; Philippe Cinquini, « Étude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *MOSAÏQUE*, revue de jeunes chercheurs en SHS, Lille Nord de France, Belgique, n° 11, avril 2014, p. 121-154.

longues heures à recopier les tableaux de maîtres. À une époque où ceux-ci ne sont accessibles qu'à travers les reproductions dans les premières revues illustrées qu'ait connues la Chine, alors que les premières expositions d'art national voient le jour et que les musées n'existent pas encore, ces copies d'œuvres classiques sont une transmission vivante de la manière picturale et de l'iconographie occidentale.

La présence des peintres chinois en France a fait l'objet de nombreux travaux, dont nous ne mentionnons ici que les plus récents². Quant à Liu Haisu, il est au cœur d'un certain nombre d'articles récents s'appuyant sur de nouvelles données (photographies et notes de Liu Kang 刘抗 (1911-2004), élève et grand ami de Liu Haisu) comme celui de Wang Xin ou qui proposent une nouvelle grille de lecture pour réévaluer son œuvre de peintre et de critique, comme celui de Feng Jue 封珏 qui choisit une perspective herméneutique pour réévaluer son voyage en Europe³ ou celui de Mo Ai 莫艾 dont l'analyse porte sur l'expressivité et la confiance en soi que Liu Haisu aurait développées au cours des rencontres qui ont eu lieu lors de son premier voyage en Europe⁴. Cette riche littérature a nourri le présent article. Nous avons voulu, dans ce contexte bien documenté, présenter au public français un tableau du peintre, réalisé lors de son premier voyage en Europe. Ce tableau est comme un témoin visuel de l'expérience du peintre. Le regarder, l'apprécier, trouver les mots pour le décrire, nous appuyer sur certains éléments visibles et lisibles pour le faire parler, aller cher-

² Éric Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris*, Paris, Paris Musées, 2011 ; Changming Peng, *L'apprentissage artistique des peintres chinois à Paris : modalités et enjeux*, dans É. Lefebvre (dir.), *op. cit.*, p. 20-26 ; Angie Chatt, *Dreams and Disillusionment in the City of Light : Chinese writers and artists travel to Paris, 1920s-1940s*, Ph. Dissertation, UC San Diego, 2012 ; É. Lefebvre, Angie Chatt, *Dreams and Disillusionment in the City of Light : Chinese writers and artists travel to Paris, 1920s-1940s*, catalogue d'exposition, Hong-Kong Museum of Art, 2014, p. 24-37 ; Philippe Cinquini, *Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique*, thèse d'histoire, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2017.

³ Feng Jue 封珏, « Liu Haisu "Ouyou suibi" de wenhua faxian : jieshexue de shiyue » 刘海粟《欧游随笔》的文化发现：解释学的视域 (Les découvertes culturelles à travers *L'Europe au fil de la plume* de Liu Haisu : une perspective herméneutique), *Xuehai*, 2009, p. 201-204.

⁴ Mo Ai 莫艾, « Wenhua pengzhuangzhong dansheng de biao xian li yu zixin li : dui Liu Haisu shou-du ouyou jieduan yishu shijian zhuangkuang de tanjiu yu sikao » 文化碰撞中诞生的表现力与自信力 ——对刘海粟首度欧游阶段艺术实践状况的探究与思考 (Quand l'expressivité et la confiance en soi naissent des rencontres culturelles : enquête et réflexion sur la pratique artistique de Liu Haisu lors de son premier voyage en Europe), *Journal of Nanjing arts Institute, Fine Arts and Design*, 2013/02, p. 48-56. Quant à son deuxième voyage (1933-1935) et à l'exposition itinérante de peinture chinoise qu'il y organisa, il est bien documenté dans les articles de Michaela Pejčochová et notamment « Modern Chinese painting in Europe: A failure or a tour-de-force », dans *The Transcendence of the Arts in China and Beyond: Approaches to Modern and Contemporary Art*, Rui Oliveira Lopes (dir.), Lisbonne, Centro de Investigacao e Estudos em Belas-Artes, 2013, p. 46-71.

cher d'autres éléments dans les œuvres du peintre durant son séjour en Europe ou dans l'œuvre de ses contemporains, tels sont les buts de cet article.

Le thème du présent numéro de la revue *écriture et image*, « la lettre et la ligne », nous invite à réfléchir sur les éléments européens et extrême-orientaux dans une œuvre d'art visuelle à travers l'esthétique de la ligne. Les peintres chinois de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle sont massivement tournés vers l'Occident, vers une peinture descriptive, objective, réaliste. La peinture traditionnelle est rejetée comme passéiste, faisant trop de part à l'imaginaire et à la rêverie. Quelle correspondance Liu Haisu établit-il entre la ligne peinte occidentale et le trait de pinceau chinois ? Comment le peintre chinois choisit-il telle ligne plutôt que telle autre comme modèle et référent ? Au concept de ligne, essentiel à notre réflexion, nous avons également ajouté la notion de touche, et, dans une moindre mesure, de lettre, dans l'analyse de la signature de l'artiste⁵.

La méthode d'analyse est inspirée d'un article intitulé *Writing About Modernist Painting Outside Western Europe and North America*. L'auteur, James Elkins, propose différentes stratégies d'écriture des modernités artistiques hors d'Europe afin d'esquisser « une histoire multiculturelle de la peinture chinoise du XX^e siècle réellement inclusive⁶ » que nous résumons ainsi : (1) ajouter les pratiques d'avant-garde hors Europe et États-Unis à la trajectoire principale de l'histoire de l'art moderne telle qu'établie par les historiens, (2) reconnaître l'occidentalité de l'avant-garde et du modernisme observés en dehors de l'Occident, (3) suivre la tradition critique locale et écrire une histoire de la réception des œuvres, (4) ne pas tenir compte du contexte et décrire l'œuvre avec empathie, (5) écrire l'histoire des institutions, (6) définir l'œuvre *per negationem*, (7) représenter les modernismes comme des rhizomes, connectés de manière distante ou indirecte au noyau central du modernisme en Europe occidentale, ou comme des mycéliums, corps végétatifs des champignons sans centre véritable. Le huitième mode consisterait à ne pas tenter cette écriture, à ne pas chercher à faire entrer les modernités artistiques extra-européennes dans le récit de l'art moderne : le présent article montre que ce huitième mode a été écarté.

Parmi ces propositions, nous sommes particulièrement intéressée par la sixième (définir l'œuvre *per negationem*) et la quatrième (ne pas tenir compte du contexte et décrire l'œuvre avec empathie).

⁵ Un article intitulé « Contexte d'apparition du terme de "xiantiao" 線條 (ligne) dans le vocabulaire critique chinois des années 20 » a été proposé par l'auteure à la revue *Études chinoises* en mai 2020.

⁶ James Elkins, « Writing About Modernist Painting Outside Western Europe and North America », *The Journal of Transcultural Studies*, 2010, p. 42-77.

Observons l'œuvre (fig. 1).



Fig. 1: Liu Haisu, [Bali daxue 巴黎大学], L'Université de Paris, 1931, huile sur toile, 81 x 59 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum.

Ce que l'œuvre n'est pas

Nous commencerons par le point (6) d'Elkins : définir ce que l'œuvre n'est pas. Premièrement, cette peinture n'est pas une œuvre au lavis d'encre ou de couleurs sur papier ou sur soie, elle ne se donne pas à voir sous forme de rouleau ; elle n'est pas non plus une aquarelle. Pour un peintre chinois des années trente, cela ne va pas de soi. Dans l'exposition qui a eu lieu en 1924 à Strasbourg, les œuvres chinoises étaient séparées en trois catégories : les œuvres purement chinoises, rapportées par les voyageurs européens au cours de leurs voyages en Chine et conservées par des collectionneurs privés, les œuvres « copiées de l'Occident » et les œuvres des « peintres modernes chinois », parmi lesquelles de nombreuses aquarelles et peintures à l'huile de Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991). Dans l'exposition d'art chinois contemporain que Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) organisa au Musée du Jeu de Paume en 1931, les œuvres étaient toutes des rouleaux. Nous touchons ici aux attentes du public parisien qui, sachant qu'il vient admirer des œuvres chinoises, veut y trouver des éléments chinois. Or, en peignant *L'Université de Paris*, Liu Haisu ne fait pas de l'art chinois mais de l'art moderne empruntant le medium de la peinture à l'huile sur toile.

Deuxièmement, cette peinture ne présente pas de motif chinois. Ce n'est pas le cas de *Malade fiévreuse*, œuvre produite en 1931 par le peintre Dzang su-hong

(Chang Shuhong) 常书鸿 (1904-1994), étudiant à l'Institut franco-chinois de Lyon et à l'École des Beaux-arts de Lyon. Cette peinture, acquise en 1935 par le Musée des Beaux-arts de Lyon⁷, représente la femme de l'artiste, Chen Zhi-xiu (Chen Zhixiu) 陈芝秀 (1908-1979), étudiante dans les mêmes institutions. La jeune femme, alitée et le teint pâle, est chinoise. Le premier tableau de Liu Haisu à être accepté au Salon d'Automne de 1929, *La Porte de Pékin* 北京前门 (1922), nous transporte en image en Chine : il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile, medium et forme d'art occidentale mais le motif porté est chinois : une des portes de la capitale, impressionnante par sa dimension, dans un environnement bruisant de vie (les gens, nombreux, se déplacent en tous sens au pied de la porte). Liu Haisu a peint ce tableau en janvier 1922 alors qu'il était encore en Chine, plus spécifiquement lors de son voyage dans la capitale à l'invitation de Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), à l'occasion duquel l'homme d'État organisa pour l'artiste la première exposition personnelle à l'École Normale de Beijing⁸. Il l'a ensuite fait venir à l'Ambassade de Chine en France avec une dizaine d'autres tableaux, afin de les offrir au regard et à la critique du public parisien.

Troisièmement, cette peinture n'est pas une copie d'une peinture « classique » occidentale, comme Liu Haisu en peint quand il se rend au Louvre avec une dizaine d'autres peintres chinois⁹. Point de Rembrandt (1606-1669), Delacroix (1798-1863), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906) ou Millet (1814-1875). Copier les tableaux du Louvre était la seule façon de donner à voir ces tableaux au public chinois car, explique-t-il dans son journal de voyage, ce sont des œuvres chères à l'État français qui ne consentira jamais à les vendre.

Enfin, il ne s'agit pas d'une composition abstraite, comme il pourra en naître sous le pinceau de Zao Wou-Ki (Zhao Wuji) 赵无极 (1920-2013) ou de Chu Teh-Chun (Zhu Dequn) 朱德群 (1920-2014), venus découvrir Paris après la Seconde Guerre Mondiale¹⁰.

⁷ Chantal-Marie Agnès, « PEINTURE/1935, première acquisition par le Musée des Beaux-arts d'une peinture chinoise moderne », *Histoires lyonnaises*, 06/09/2019. PEINTURE/1935, première acquisition par le Musée des Beaux-arts d'une peinture chinoise moderne – Histoires lyonnaises. Document en ligne consultée le 02 novembre 2021 <hypothèses.org>.

⁸ Yuan Zhihuang 袁志煌, Chen Zu'en 陈祖恩 (dir.), *Liu Haisu nianpu* 刘海粟年谱 (Bibliographie de Liu Haisu), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1992, p. 37-38 ; Shi Nan 石楠, « Shi wu Cai Yuanpei, bian wu Liu Haisu 世无蔡元培, 便无刘海粟 » (Sans Cai Yuanpei, pas de Liu Haisu), *Zhuanji wenxue* 传记文学 (Littérature biographique), 2020 ; Lü Peng, Bruce Gordon Doar (trad.), *A history of art in 20th century China*, Paris, Somogy éditions d'art, 2013, p. 164-165.

⁹ Cinq copies de tableaux du Louvre figurent dans les collections du Musée Liu Haisu de Shanghai, les originaux se trouvent actuellement au Louvre, pour trois d'entre eux : Rembrandt, *Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David* (1654) ; Delacroix, *La barque de Dante ou Dante et Virgile (aux enfers)* (1822) ; Corot, *La femme à la perle* (1850-1875). Les deux autres sont aujourd'hui entrés dans les collections du musée d'Orsay : Millet, *Des Glaneuses*, 1857 ; Cézanne, *La Maison du pendu*, Auvers-sur-Oise, 1873.

¹⁰ É. Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris*, op. cit., p. 210, p. 234.

Ce que l'œuvre donne à voir

Passons maintenant au point (4) et essayons de décrire cette peinture avec sympathie ou empathie. Ce tableau à la touche libre et aux couleurs épaisses nous situe d'emblée dans le postimpressionnisme, après que les impressionnistes eurent sorti la toile et le chevalet de l'atelier et appliqué les théories de Chevreul sur le contraste simultané des couleurs et le mélange optique¹¹. La représentation n'est pas réaliste, ne cherche pas à brosser en détail et fidèlement les motifs, mais ne s'éloigne pas non plus trop loin de la réalité. La Place de la Sorbonne, à Paris, est facilement reconnaissable, avec sa chapelle, ses deux rangées de maisons avec au rez-de-chaussée les cafés aux auvents à dominante rouge, l'espace de la place bordée d'arbres s'élevant dans un ciel coloré. Le groupe de statues, situé au centre et aujourd'hui disparu, est bien attesté dans les photos de Paris au début du siècle dernier. La forme des statues, du groupe du centre comme celles visibles en hauteur sur le bâtiment de la Chapelle, est simplifiée comme l'est celle des quelques badauds présents sur la place. Les couleurs ne sont pas tout à fait dans les tonalités réalistes sans être pour autant extravagantes. Elles s'émancipent de la forme sans pour autant la dissoudre. Si la touche est par endroit fragmentée, elle se fait plus large pour le sol de la place dans un camaïeu gris-vert et pour le ciel d'un gris-rose sombre. On pense ici aux ciels aux effets atmosphériques de Turner (1775-1851). Les lavis sur le haut des arbres sont-ils une interprétation libre du feuillage ou un prolongement des couleurs du couchant ? Si la Chapelle de la Sorbonne est toute de géométrie, les maisons attenantes sont presque entièrement construites par la juxtaposition serrée de taches de couleurs contrastées, claires pour les murs et foncées pour l'ouverture des fenêtres. Le cerne des arbres et des personnages, faisant écho à la construction massive de la Chapelle, intègre l'élément du dessin, de la ligne, dans cet environnement où prime la couleur. La profondeur est marquée par l'utilisation de la perspective occidentale. Les tâches rouges qui parsèment le tableau font penser à un jour de fête, mais peut-être ne sont-elles que l'expression d'une saturation de couleurs ressentie par le peintre à la vue de cette scène urbaine.

Le dessin des bâtiments révèle une grande maîtrise du trait et des règles de la représentation architecturale. Dans la tradition chinoise, la peinture à la règle permettait de représenter demeures cossues et palais, temples et pagodes. Un trait de pinceau énergique, le rendu soigné des habitations, donnaient à ces œuvres une dimension rigoureuse et équilibrée. La représentation de l'espace a toujours été au cœur de la réflexion des peintres chinois, particulièrement des peintres paysagistes, conscients qu'« une petite distance sur la toile représente

¹¹ Yves Charnay, Charlotte de Givry, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, Paris, Hazan, 2011, p. 198.

une longue distance dans la réalité ». Guo Xi 郭熙 (1020-1090), peintre et théoricien de la dynastie des Song (960-1279), proposa une règle tripartite, correspondant à trois sortes de perspective, qu'il nomma les « trois distances » : la distance en hauteur (l'observateur est placé en contre-bas), la distance de niveau (l'observateur est placé sur une petite élévation au loin) et la distance en profondeur, cette dernière correspondant à une vue à vol d'oiseau¹². Ces techniques qui peuvent se combiner entre elles permettent d'offrir des points de vue variés sur des kilomètres de rivières et de montagnes dans des rouleaux qui peuvent aller de quelques centimètres à plus de 12 mètres de long. Cependant, l'inspiration est à chercher ici du côté de la tradition occidentale et de la représentation des bâtiments selon les lois de la perspective, née à la Renaissance pour représenter des scènes de la Chrétienté, puis sortie peu à peu du cadre religieux. Suivant des conventions picturales post impressionnistes, Liu Haisu se libère d'une construction trop stricte au profit de l'utilisation de contraste de couleurs afin de représenter distances et reliefs.

Ce que l'œuvre donne à lire

Passons maintenant à l'analyse des mentions écrites. À bien observer le tableau, son origine chinoise est visible dans la signature : « Liu Haisou » en lettres latines précédée par les deux caractères chinois de son prénom Haisu 海粟, très peu lisibles, comme s'ils se fondaient dans le sol de la place. Liu Haisu n'est pas le premier peintre asiatique à utiliser la transcription latine. Selon Michael Lucken, Shiba Kôkan (司馬江漢, 1747-1818) fut le premier peintre à utiliser une signature en caractères latins à partir de 1789 et il précise qu'« elle est le plus souvent utilisée conjointement avec celle en caractères chinois¹³ ». Liu Haisu pratique également cet exercice, comme dans *Pihupi de nühai* 披狐皮的女孩 (Femme à la peau de renard) (1919) ou *Nanjing fuzimiao* 南京夫子庙 (Le Temple de Confucius à Nanjing) (1925) où apparaissent les deux caractères de son prénom Haisu 海粟 suivis de la date et de ses initiales en lettres majuscules H.S. Pendant tout son voyage en Europe, ses huiles portent sa signature chinoise, son nom complet en lettres latines (Liu Haisou) et la date. Parfois, une mention est ajoutée, comme dans *Bali shengmuyuan xizhao* 巴黎圣母院夕照 (Notre-Dame au coucher du soleil) où on remarque, près de la date (1930) : Paris. Sur une toile intitulée *Qiukui* 秋葵 (*Tournesols*) datée de 1930, il signera en caractères et datera dans un espace, signera en lettres entièrement majuscules

¹² C'est cette perspective « vue à vol d'oiseau » que Fan Tchunpi (Fang Junbi) 方君璧 (1898-1986) choisit de mêler à la perspective occidentale pour son tableau *Toit parisiens* (1951). Voir la reproduction de l'œuvre et la notice écrite par Francesca dal Lago, dans É. Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris, op. cit.*, 2011, p. 96-98.

¹³ Michaël Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p. 8, note 4.

dans un autre espace plus bas et ajoutera, toujours en lettres majuscules à la même hauteur : Belgique. Les lettres font alors assurément intégralement partie du tableau comme un marqueur d'identité autant que comme un élément esthétique.

Apportons quelques précisions. Dans sa signature, le peintre a ajouté un « o » à la deuxième syllabe de son prénom, afin que la prononciation de celui-ci se rapproche de la prononciation chinoise. Par ailleurs, il maîtrise les majuscules en début de syllabe pour les noms propres alors que cet élément de différenciation formelle entre noms propres et noms communs n'existe pas dans l'écriture chinoise. Situées la plupart du temps en bas de la toile, dates et signatures se perdent parfois dans les ciels colorés, comme dans cette vue d'Italie intitulée *Feilengcui* 翡冷翠 (Florence) datée de 1930 ou comme *Bali gejuyuan* 巴黎歌剧院 (L'Opéra de Paris) datée de 1931. Ses copies d'œuvres classiques ne portent pas de signature. Dans ses œuvres à l'encre, Liu Haisu, même durant son voyage en Europe, utilise sa signature en caractères chinois, de même quand, retourné en Chine, il représentera, à l'huile et sur toiles, des paysages chinois, notamment le Mont Jaune (Huangshan 黄山) qu'il visita et peignit sa vie durant. Ses peintures à l'huile ne portent pas de sceau, contrairement à ses peintures sur papier à l'encre monochrome, y compris les rouleaux peints pendant son voyage en Europe.

Pourtant, ce nom n'est pas toujours celui qu'il utilise dans son rapport au monde des arts. Lorsqu'il candidate, avec ses amis peintres, pour exposer au Salon d'Automne de 1929 et que Fu Lei 傅雷 (1908-1966) les aide à remplir les formulaires (28 septembre 1929), il ne signe pas Liu Haisu ni Liu Haisou mais Bai. Il justifie ainsi ce choix : « J'ai signé H.S. Bai, parce que mon prénom de naissance est 槃 et que la transcription de ce caractère est Bai. » Plus loin, il explique que c'est bien au nom de Bai que la lettre est arrivée : « L'avis pour le Salon d'automne est arrivé par la poste, adressé à Monsieur Bai. C'était le 20 octobre, à 15h30, juste après être rentré du Palais du Louvre¹⁴ » (fig. 2).

¹⁴ Liu Haisu, *Ouyou suibi*, *op. cit.*, p. 159-161. Aujourd'hui, si nous cherchons ce caractère dans un dictionnaire, nous le trouvons à Pan (et non à Bai). L'artiste et ses collègues, dont Fu Lei qui maîtrisait le français, ont-ils trouvé une proximité sonore entre Pan et Bai ? Pour une présentation du rôle de Fu Lei auprès de ses compatriotes, voir Claire Roberts, *Friendship in art : Fou Lei and Huang Binhong*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

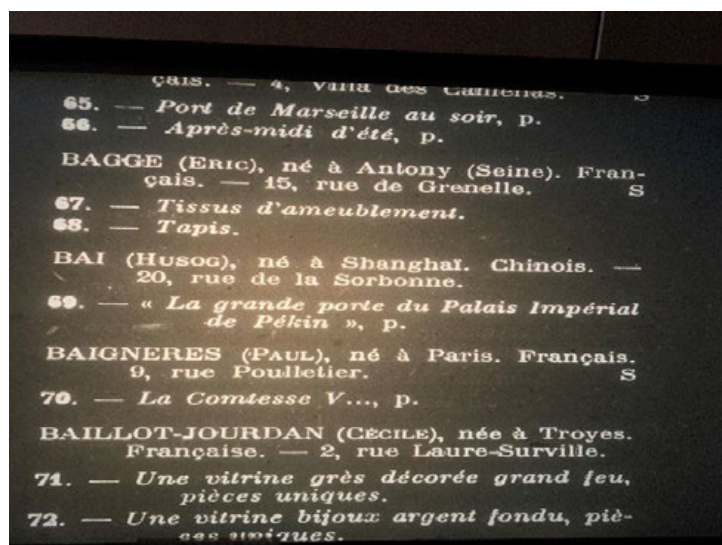


Fig. 2 : Catalogue du Salon d'automne de 1929 (microfiche), 1929, BnF site Mitterrand, Paris © BnF

Le catalogue répertorie l'ensemble des œuvres, peintures, sculptures, œuvres décoratives (tissus, tapis, bijoux...) qui figuraient dans l'exposition et chaque entrée se présente ainsi : NOM (Prénom), lieu de naissance, nationalité, adresse puis, à la ligne suivante, numéro de l'œuvre, titre, type d'œuvre (p. pour peinture, s. pour sculpture etc...)

Nous pouvons lire que l'artiste BAI (Husog), Husog étant la transcription imparfaite du prénom Haisu, né à Shanghai et de nationalité chinoise, habite 20, rue de la Sorbonne. Le tableau en question est *La Porte de Pékin*, présentée dans le catalogue comme « La grande porte du Palais impérial de pékin » et il est précisé « p. » pour peinture.

Cet extrait du catalogue nous donne un autre indice : l'adresse de Liu Haisu, rue de la Sorbonne. Nous savons par son récit de voyage et par les notes de Liu Kang (1911-2004) que l'artiste, quelques mois après son arrivée à Paris le 16 mars 1929, s'installa 40 rue de Fontenay à Chatillon, dans un pavillon agrémenté d'un jardin où un atelier fut également mis à sa disposition. Ses étudiants, Liu Kang et Chen Renhao 陈人浩 (1908-1976) déjà sur place, organisèrent ce lieu pour leur professeur et sa famille¹⁵. À l'automne de la même année, il est domicilié rue de la Sorbonne.

Yang Zhen, dans un article intitulé « Scènes de vie des hommes de lettres chinois des années vingt dans le Quartier latin de Paris », dépeint l'humeur heureuse et l'état d'esprit à la fois insouciant et studieux des jeunes écrivains et peintres chinois, hommes et femmes, qui arpentent les rues du Quartier latin. Il

¹⁵ *Ibid.*, p. 14 ; Wang Xin, art. cit., p. 97.

mentionne « le prestige de la Sorbonne, du Panthéon et de divers établissements culturels¹⁶ » et indique que ce quartier était devenu, pour la jeunesse lettrée chinoise des années vingt, y compris la jeunesse restée en Chine, le lieu de vie idéalisé d'une communauté intellectuelle moderne. Ainsi le poète Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931), grand ami de Liu Haisu, écrit-il à celui-ci dans une lettre datée du 25 avril 1929 :

Haisu, c'est en arrivant en Europe, en particulier à Paris, que tu te sens chez toi. Sans vouloir parler à ta place, je suis sûr que tu regrettes de ne pas être parti plus tôt de la Chine. Quel endroit possède une vue comparable avec celle de Paris ? Moi aussi, à longueur de journée, je ne rêve que d'avoir des ailes pour pouvoir m'envoler à l'étranger. Torturé par la vie à Shanghai, je ne suis pas loin de mourir. Cette vie, je n'en peux plus¹⁷ !

Xu Zhimo écrit en connaissance de cause, lui qui a séjourné à Paris dans le Quartier latin en 1925 puis en 1928. Dans ce quartier, la Sorbonne est un lieu central. La Sorbonne, où Xu Xiacun 许霞村 (1907-1986) étudie la littérature en 1927 et en face de laquelle il s'installe pour un temps avec Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958) à leur arrivée à Paris. Liang Zongdai 梁宗岱 (1903-1983), ami de Paul Valéry (1871-1945) habite non loin de là, rue Cujas. Dans leurs journaux¹⁸, Xu Xiacun raconte sa vie quotidienne dans le Quartier latin, entre la Bibliothèque Sainte-Geneviève et le Jardin du Luxembourg ; Zheng Zhenduo, qui était rédacteur d'une des revues littéraires les plus influentes de l'époque en Chine (*Xiaoshuo yuebao*), décrit dans son journal les établissements culturels du quartier, dans une visée proche de celle de Liu Haisu, à savoir faire connaître ces établissements aux lecteurs chinois. Il décrit notamment ses visites au Musée du Luxembourg¹⁹, où il se sent chez lui et on retrouve dans ces descriptions l'enthousiasme et l'expression de certaines interrogations sur l'art que Liu Haisu formula lors de son premier séjour en Europe de 1929 à 1931 au fil de ses visites et de ses découvertes. Ces articles de longueur variable seront publiés dans diverses revues en Chine avant d'être regroupées sous le titre *Ouyou suibi (L'Europe au fil de la plume)*²⁰ et publiées par Zhonghua shuju 中华书局 en 1935. L'artiste se positionne en connaisseur et présente des œuvres, des artistes (Matisse, Monet, Courbet, Bourdelle, Les Fauves), des salons (d'été, d'automne) ; il se positionne également en intellectuel curieux de la culture parisienne et de l'histoire de France, proposant des descriptions des principaux

¹⁶ Yang Zhen, « Scènes de vie des hommes de lettres chinois des années 1920 dans le Quartier latin de Paris », *Journal asiatique* 304.2, 2016, p. 303-313, ici p. 303.

¹⁷ Xu Zhimo 徐志摩, *Xu Zhimo quanji* 徐志摩全集 (Œuvres complètes de Xu Zhimo), Han Shishan (ed.), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2005, t. VI, p. 23.

¹⁸ Xu Xiacun 许霞村, *Bali youji* 巴黎游记 (Récit de mon séjour à Paris, 1931), Shanghai, Guanghua shuju, 1937 ; Zheng Zhenduo 郑振铎, *Ouxing riji* 欧行日记 (Journal du voyage en Europe), Shanghai, Liangyou tushu yinshua gongsi, 1934.

¹⁹ *Ibid.* p. 309.

²⁰ Liu Haisu, *Ouyou suibi*, *op. cit.*

bâtiments, des lieux appréciés des Parisiens et des Parisiennes, les Champs-Élysées, Notre-Dame de Paris, l'Opéra, le Château de Versailles. Malheureusement, aucune description de la Sorbonne n'y figure.

Ces premiers éléments nous ont permis de préciser le lieu de production de l'œuvre et l'identité du peintre.

Poursuivons l'observation du tableau. Nous voyons, près de la signature, la mention de l'année : 1931. Pour ce qui est de sa datation, nous nous appuyons sur l'expertise de Xu Rong et de Shen Tingting, qui travaillent au département des collections du Musée Liu Haisu de Shanghai. Nous présentons ici leurs conclusions (notre traduction) :

Un recoupement a été effectué entre les œuvres et un certain nombre de documents comme des albums anciens, des textes, des photographies. Dans certains cas, ce travail de récolement a permis à la fois de déterminer le titre exact de l'œuvre et de confirmer l'exactitude de la date de sa création. [...] Par exemple, dans le cas de *L'Université de Paris*, collection n° 843, le *Registre général des collections du Musée Liu Haisu* indique : « *Université de Paris*, date inconnue ». Dans *Le cercle de l'art. Chronologie des œuvres de Liu Haisu et Bibliographie de Liu Haisu, L'Université de Paris* figure également dans la liste des peintures à l'huile réalisées lors de son séjour en France en 1931. En outre, dans *Le maître de la Renaissance chinoise. Peintures à l'huile de Haisu*, le texte accompagnant la table des matières et les photographies des peintures à l'huile de Liu Haisu indique : « *Université de Paris*, Liu Haisu, peint à Paris en 1931 ». La datation de *L'Université de Paris* en 1931 est donc incontestablement correcte²¹.

On peut supposer qu'il peint ce tableau sur le motif. L'invention de la peinture en tube en Angleterre a permis aux peintres de sortir de leur atelier et de poser leur chevalet devant l'objet ou le paysage désiré autour des années 1840-1850²². Dans la tradition chinoise, rares étaient les peintres qui peignaient hors de leur atelier. La peinture en plein air était une exception, même si on admire encore aujourd'hui les œuvres de ces artistes, parmi lesquels on compte de nombreux moines. Nous pensons particulièrement à Shitao 石涛 (1640-1718),

²¹ Xu Rong 徐榕, Shen Tingting 沈婷婷 (Musée d'art Liu Haisu, département des collections), *Liu Haisu youhua zangpin mingkao* 刘海粟油画藏品名考 (Examen des noms d'œuvres de la collection des peintures à l'huile du musée Liu Haisu). Leurs analyses s'appuient sur les sources suivantes : *Liu Haisu meishuguan zangpin zongdeng jiji* 刘海粟美术馆藏品总登记簿 (Registre général des collections du Musée Liu Haisu), Shanghai, Liu Haisu Meishuguan, 1995 ; *Yiyuan-Liu Haisu meishu nianpu* 艺苑-刘海粟美术年谱 (Le cercle de l'art. Chronologie des œuvres de Liu Haisu), Nanjing, Nanjing yishuxueyuan bianji, Nanyi xuebao, 1983, 1 ; Yuan Zhihuang 袁志煌, Chen Zu'en 陈祖恩 (ed.), *Liu Haisu nianpu* 刘海粟年谱 (Bibliographie de Liu Haisu), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1992 ; *Zhongguo wenyi fuxing dashi - Liu haisu youhua* 中国文艺复兴大师-海粟油画 (Le maître de la Renaissance chinoise. Peintures à l'huile de Haisu), Shangwu yinshuguan, 1933. 论文 | 刘海粟美术馆. Document en ligne consulté le 26 août 2021 <lhs-arts.org>.

²² Y. Charnay, C. de Givry, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, op. cit., p. 198.

dont le nom de famille était Zhu 朱 et le prénom social Ruoji 若极, membre de la famille impériale des Ming 明. Après la chute de la dynastie, il endossa l'habit de moine bouddhiste et prit comme nom de moine Daoji 道濟 et comme un de ses nombreux noms de plume Shitao (Vague de pierre). Il passa la moitié de sa vie à voyager et la connaissance qu'il acquit des monts et des fleuves de Chine fut décisive pour ses peintures de paysages. Il savait aussi regarder autour de lui, dans les champs et les villages comme dans les jardins de la cour et devant son propre bureau. Il dessinait les motifs à la volée, en laissant libre cours à son imagination ou en restant fidèle à la forme extérieure, dans un geste efficace et allant à l'essentiel. Shitao proposait de laisser de côté l'apparence des êtres et des choses pour rechercher leur esprit et voulait arriver à « la ressemblance qui n'est pas semblable », une identité d'esprit dans une différence formelle. Liu Haisu étudia ce peintre célèbre et, lors de son deuxième voyage au Japon, en 1927, le journal *Asahi Shinbun* 朝日新聞 organisa pour lui une exposition personnelle au cours de laquelle il donna une conférence intitulée « Shi Tao yu houyinxiangpai 石濤與後期印象派 (Shi Tao et le post-impressionnisme) » : il reliait ensemble la pure tradition de la peinture au lavis d'encre monochrome et la tendance artistique occidentale la plus en pointe. Comme son prédécesseur, Liu Haisu brisa le repli des artistes sur les modèles traditionnels et la pratique d'atelier et puisa ses sujets au contact direct de la nature, fut-elle urbaine.

Dans la tradition occidentale, la pratique du plein air remonte à la seconde partie du XIX^e siècle. Liu Haisu connaît cette tradition pour avoir lu un certain nombre d'ouvrages, vu des reproductions d'œuvres européennes publiées dans des livres rapportés par les premiers intellectuels chinois s'étant rendus en Europe (notamment Kang Youwei), dans des livres publiés au Japon où il s'est rendu à deux reprises et dans les toutes premières revues chinoises. Il a d'ailleurs lui-même initié, avec d'autres, la revue *Meishu* 美術 (Beaux-arts) dans laquelle il présente à ses contemporains l'art moderne occidental.

Liu Haisu a également vu des œuvres peintes en plein air lors de ses deux séjours au Japon, en 1919, lorsqu'il visite la première exposition de l'Académie impériale de peinture japonaise et entre 1927 et 1929. Au Japon, la pratique de la peinture en plein air est le fait de peintres venus se former en France à la technique du *shasei* 写生 (copie du vivant) ou croquis sur le vif²³. À titre d'exemples, le peintre Asai Chu 浅井忠 (1856-1907), formé à l'École des Beaux-arts du ministère des Travaux publics et élève de Fontanesi (1818-1882), suivit les conseils de son maître de parfaire sa formation au contact de la nature²⁴. Kuroda Seiki 黒田清輝, étudia auprès de Raphaël Collin (1850-1916), connu

²³ M. Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 33.

²⁴ Christophe Marquet, *Le Peintre Asai Chû (1856-1907) et le monde des arts à l'époque Meiji*, thèse sous la direction de Jean-Jacques Origas, Lille, 1995, p. 125 ; Lucken, op. cit., p. 30.

pour sa pratique de la peinture de plein air²⁵. Par ailleurs, lors de son second séjour au Japon, Liu Haisu découvrit les œuvres des peintres modernes européens et notamment Cézanne, Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903) et Matisse (1869-1954). Riche de ces lectures et de l'appréciation directe des œuvres, Liu Haisu fut l'un de premiers à emmener les étudiants de l'École des Beaux-arts de Shanghai en dehors de l'atelier, en dehors de la ville et à les initier à la peinture de plein air.

Replacer l'œuvre au sein des autres œuvres de l'artiste et de ses contemporains

Autres vues de Paris

Une autre façon de regarder *L'Université de Paris* est de la comparer aux autres œuvres du peintre représentant la capitale française et, plus largement, les villes européennes. Liu Haisu a décrit abondamment Notre-Dame de Paris en lui consacrant un chapitre enthousiaste de son récit de voyage. Le troisième essai est en effet consacré à la cathédrale, que Liu Haisu et ses amis visitent le 1^{er} avril 1929 jusqu'à la tombée du jour. La description minutieuse du bâtiment, sa forme extérieure, ses piliers et ses statues, ses richesses intérieures, ses piliers et ses vitraux, s'arrête longuement sur les centaines de gargouilles, accroupies sur les hauteurs et veillant sur la ville depuis 800 ans. Leurs visages émaciés et grimaçants, leurs positions à mi-chemin entre l'humain et l'animal, font naître une réflexion sur l'origine de la création : Liu Haisu imagine la vie au Moyen âge, les souffrances et les peurs du peuple, comme source de la réalisation de ces formes étranges et inquiétantes, où le monstrueux n'est jamais loin. Il imagine l'état d'esprit du sculpteur, voulant honorer Dieu sans fabriquer d'idoles et trouvant dans ces formes un exutoire à ses propres peurs et une expression de sa foi. Au coucher du soleil, Liu Haisu regarde Paris depuis le haut des tours de Notre-Dame et réfléchit au contraste entre ce bâtiment du Moyen-Âge et la ville moderne trépidante sous ses yeux. Les couleurs du couchant et les mouvements des nuages vers l'est le transportent en esprit dans sa patrie.

Le peintre a représenté plusieurs vues de Notre-Dame, notamment vue de la Seine (*Seinahe zhi qiao* 塞纳河之桥, Les ponts de la Seine) peinte en 1929, une autre vue depuis la Seine plus proche du bâtiment religieux *Balishengmuyuan hepan* 巴黎圣母院河畔 (Notre-Dame de Paris vue du fleuve) datée de 1930 et une vue de face datée de la même année, où l'inspiration de la série de Monet sur la cathédrale de Rouen est visible. On retiendra aussi une vue de l'Opéra

²⁵ M. Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 31 ; Atsushi Miura, « Raphaël Collin et le Japon », *Histoire de l'art*, 2002 (« Regards extérieurs. Études d'historiens étrangers sur l'art en France »), Paris, APAHAU, p. 85-94.

(*Bali gequyuan* 巴黎歌剧院, L'Opéra de Paris), opéra auquel il consacra un essai et une vue de l'Arc de triomphe en 1934 (*Kaixuanmen zhi xiyang* 凯旋门之夕阳, Coucher de soleil sur l'Arc de triomphe). Il a peint également d'autres vues de villes européennes, notamment italiennes, avec une peinture de 1930 représentant une place couverte de sculptures et trois vues de l'Église Saint-Pierre de Louvain (lors de son voyage en Belgique).

Autre manière picturale

Liu Haisu peint *L'Université de Paris* en 1931, soit deux ans après son arrivée en France. En comparant ses arbres avec ceux figurant sur une peinture à encre sur papier datant de 1924 et intitulée *Yanzimo tu* (*Le tombeau de Yanzi*), nous remarquons une certaine proximité dans la façon de traiter les troncs, avec un surlignement des bords externes des troncs et des branches sans toutefois donner à ceux-ci tous les détails (protubérances, angles entre deux branches) visibles sur la peinture de 1924 ; en revanche, le feuillage est absent de celle-ci (fig. 3).



Fig. 3 : Liu Haisu, [Yanzimo tu 言子墓图], Le Tombeau de Yanzi, 1924, huile sur toile, 149 x 79,5 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Dans le tableau de 1931, le feuillage est représenté par des lavis de teinte rose, faisant penser au printemps ou à l'été. Cette façon de traiter le feuillage n'est pas traditionnelle. Dans la tradition chinoise, plusieurs méthodes existaient pour la peinture dite « de fleurs et d'oiseaux », qui pouvait être opérée par un trait de contour puis coloriée à l'intérieur de la forme créée ; elle pouvait aussi être conduite « sans ossature », sans travail préalable de la ligne, sans trait de contour mais avec des lavis de couleur posés en fines touches ou par de grands aplats ; elle pouvait encore être constituée de traits et de points, uniquement à l'encre, sans qu'aucune couleur ne soit apposée à l'intérieur d'une forme, la forme tracée à l'encre constituant par elle-même la représentation. Quant aux arbres devant la Place de la Sorbonne, le tronc et les branches ne sont pas loin d'une représentation traditionnelle à l'encre mais le feuillage ne correspond pas aux mêmes canons.

Nous avons regardé attentivement l'ensemble des œuvres de Liu Haisu conservées au musée éponyme. Nous n'avons pas trouvé de tableau où les arbres et le feuillage bénéficient d'un traitement semblable à celui de *L'Université de Paris*, si ce n'est peut-être un tableau à l'huile de 1935 intitulé *Linjian xiaojing* 林间小径 (Sentier boisé) (fig. 4).

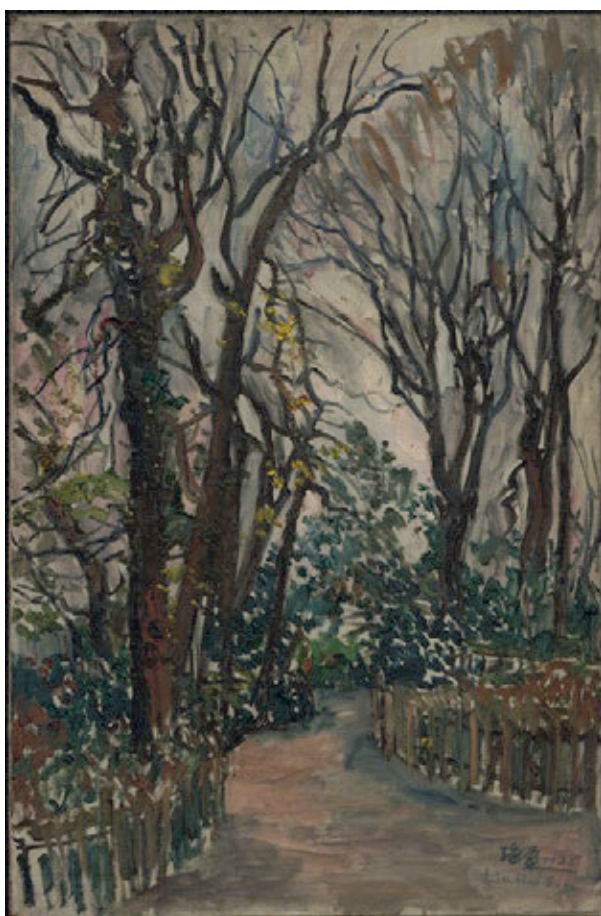


Fig. 4 : Liu Haisu, [Linjian xiaojing 林间小径], Sentier boisé, 1935, huile sur toile, 91,5 x 61 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Après avoir laissé à droite et à gauche les barrières, le spectateur, par un chemin fait de couches de peinture horizontales grises, beiges rosées et bleues, pénètre dans un sous-bois. Les arbres sont relativement nus en hauteur, seuls quelques bosquets de taille moyenne affichent leurs couleurs dans un camaïeu de vert. Les arbres dont les branches traversent le ciel sont traités dans une teinte marron foncé et les espaces entre les branches dans un dégradé de rose et de gris. Cette comparaison nous invite peut-être à remettre en question la datation de *L'Université de Paris* et à envisager que les teintes roses-grises soient emblématiques d'un coucher de soleil à travers des branches sans feuillage et, dans ce cas, que la scène se passe en hiver ? Mais Liu Haisu et sa famille quittent Paris le 14 août 1931.

En 1930, un petit tableau sombre à l'huile intitulé *Linjian xinbu* 林间信步 (Promenade dans les bois) représente des silhouettes chapeautées dans les allées d'un parc (Le Luxembourg ?) (fig. 5).



Fig. 5 : Liu Haisu, [Linjian xinbu 林间信步], Promenade dans les bois, 1930, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Les troncs épais sont rendus grâce à un beige clair que vient souligner les bords et le bas des troncs marron foncé. Les personnages sont habillés assez chaudement et leurs habits révèlent un sens du détail contrairement aux silhouettes de *L'Université de Paris* hâtives et esquissées : un visage clair, un buste gris, des jambes en bâton. Que voit-on devant la Chapelle de la Sorbonne ? Les photographies d'époque montrent en effet la présence d'une sculpture d'un groupe de trois personnages dont les tailles variées sont fidèlement représentées sur le tableau. Ces silhouettes sont traitées assez sommairement,

seule la hauteur par rapport au sol et la couleur intégralement beige clair les différencie des personnages sur la gauche du tableau.

Contemporains chinois à Paris

Dans l'exposition « Artistes chinois à Paris » qui eut lieu au Musée Cernuschi en 2011, un certain nombre de toiles prenaient Paris, ses parcs ou ses rues, comme motifs. À commencer par la toile de Liu Haisu, *La Neige au Luxembourg (Paysage de neige)*, peinte en janvier 1931 et acquise par l'État français quelques mois plus tard (fig. 6).



Fig. 6 : Liu Haisu, Paysage de neige, 1931, huile sur toile, 49,6 x 65 cm, Dépôt du MNAM au Musée Guimet, Paris © MNAAG

Les collections nationales s'enrichissent alors pour la première fois de l'œuvre d'un peintre chinois vivant. Néanmoins, cette toile aux touches animées et aux couleurs vives et contrastées est assez éloignée de la représentation de *L'Université de Paris*, aux touches plus sages et aux couleurs plus sereines. Autant *La Neige au Luxembourg* peut évoquer les Fauves, pour lesquels le peintre avait un intérêt certain, autant *L'Université de Paris* est plus difficile à rattacher à un courant pictural, si ce n'est au style plus large du postimpressionnisme, voire, par son motif, la liberté de la touche et la période où elle est peinte, à l'École de Paris. Au notera néanmoins un travail assez semblable de la ligne des arbres, élancée et souple, avec une ligne plus « dessinée », dans *L'Université de Paris*, soulignant le contour des troncs et une ligne plus « peinte » dans *La Neige au Luxembourg*, osant les teintes rouges et vertes sur les troncs. Dans la même exposition, d'autres vues de Paris, plus tardives : les aquarelles de Zao Wou-Ki, une aquarelle sans titre datée de 1950 où les éléments visuels en marche vers l'abstraction sont des indices suffisants pour penser à une représentation de Paris et, sans mystère, la série *Paris Poems* que le peintre publie en illustration des poèmes d'Harry Roskolenko (1907-1980),

datée de 1950 également ou *Notre-Dame*, daté de 1951. Néanmoins, même sans datation sur la toile, nous savons être dans l'après-guerre. L'exposition se terminait par *Une rue* de Chu Teh-Chun (Zhu Dequn), datée de 1956 et résolument non figuratif. Cette promenade historique permet de mieux cerner la place de *L'Université de Paris* dans l'histoire de la peinture moderne des peintres chinois ayant pris Paris comme lieu de production.

En conclusion

S'il est bien un bâtiment emblématique de Paris cher au public chinois cultivé des années trente, c'est celui de la Sorbonne. Liu Haisu nous en offre ici une représentation personnelle et vivante. Intéressant pour ce qu'il n'est pas, son tableau n'est pas un rouleau à l'encre et aux pigments, il ne porte pas de motif asiatique, il n'est ni réaliste ni abstrait, ce tableau a une valeur en soi, en tant que représentation spontanée de la Place de la Sorbonne dans le Paris des années trente, avec un langage pictural postimpressionniste d'avant l'abstraction. Il a également une valeur de témoin de la présence d'un peintre chinois à Paris et de son application à assimiler les techniques de la peinture à l'huile, de la perspective, du format du tableau, de la peinture en plein air, du motif tiré de la vie quotidienne. Plus encore, il témoigne d'une liberté de la touche, d'un jeu maîtrisé des codes de la représentation de la réalité, d'une maîtrise des tonalités. Dans le débat entre dessinateurs et coloristes, entre la ligne de contour et les couleurs organisant les formes de façon autonome, Liu Haisu est plutôt du côté de la couleur, sans pour autant s'éloigner totalement de la forme. Liu Haisu peint ce qu'il voit, avec émotion, avec spontanéité, avec un sens de la synthèse. Il peint en artiste devant un bâtiment symbole de l'érudition et dans l'instantanéité du moment, cette scène urbaine chère à tous les amoureux de la culture.

Écritures en mouvement

Drôleries du trait au XV^e siècle : la lettre X dans le grand alphabet de Noël Garnier

Ségolène Le Men



Noël Garnier (vers 1470-1475, toujours actif en 1544), Grand alphabet gothique : lettre X, vers 1540-1545 ?, gravure au burin, BNF, Réserve du Département des Estampes et de la photographie. RES ED-1-FOL

Formé, dans sa traverse de gauche à droite, en descendant, d'un animal chimérique, dont la queue entortille un homme qui la soutient, et vient former un entrelacs au bas de la planche. L'autre traverse est formée d'un animal semblable, dont la queue entortille le corps du même homme. Hauteur : à gauche, 171, et, à droite, 174 millim. Largeur : par en haut, 116, et, par en bas, 134 millim.

Ainsi décrite en 1844 par Robert-Dumesnil¹, cette lettre X fait partie du « grand alphabet »² dont les gravures, couplées par paires sur une même page, figurent en tête d'un album qui rassemble la quasi-totalité de l'œuvre du graveur parisien Noël Garnier, dit « painctre » en 1536, mais « graveur tout à fait primitif » selon Duplessis qui reconnaît pourtant en lui l'un des premiers graveurs sur métal français : ce sont quelques copies d'estampes (d'après Dürer, Georg Pencz, Hans Sebald Beham et le maître d'Absalon), « d'une faiblesse déplorable³ », qui permettent de situer son environnement graphique, et un petit nombre de gravures originales, – principalement deux « alphabets gothiques », le grand, dont est issu cette lettre, et le petit, ainsi que trois gravures d'animaux fantastiques. Le « grand alphabet », ensemble le plus intéressant de l'œuvre, relève à la fois des deux mondes de l'enluminure et de l'imprimé, tout en conférant à la lettre la spécificité d'une œuvre d'art qui procède de la série : format et technique en excluent l'emploi dans le livre

¹ A.-P.-F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française : ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, tome VII, Paris, A. Allouard, Mme Bouchard-Huzard et P. Defer, et Leipzig, Weigert, 1844, p. 7, n° 21 (le catalogue de Garnier introduit ce volume, p. 1-17, le grand alphabet est décrit p. 1-8).

² Massin, *La Lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1973, reprod. p. 54-57.

³ Georges Duplessis, *Les Merveilles de la gravure*, Paris, Hachette, 1871, 2^e éd., p. 211.

et dans le texte⁴, où il s'avère que le grand alphabet n'a pas été utilisé. Seul un maître d'écriture anglais s'en est inspiré à notre connaissance, dans un manuscrit de 1550 environ destiné à servir de spécimen et d'exemple. Contemporain de Geoffroy Tory, dont paraît en 1529 le *Champ fleury, Auquel est contenu Lart & Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, quon dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines...*, Noël Garnier fonde ainsi en France un art de la lettre, dans la gravure, loin de n'offrir qu'un recueil de modèles pour tous les artisans du décor.

L'artiste s'inspire bien entendu de la tradition des lettres figurées, propre aux manuscrits enluminés⁵, mais il inscrit, comme on le voit ici, les lettres dans un rectangle ou un carré dont le fond est grisé par les tailles du burin, ce qui suggère l'horizon typographique des « lettres grises » dans l'imprimé, – qui lui-même propose par la teinte grise un équivalent visuel du champ coloré servant de fond à la lettrine dans les manuscrits italiens de la Renaissance. Tout aussi hybride est le répertoire employé : principalement anthropomorphe, la lettre figurée comporte des éléments zoomorphes ; ces figures humaines ou animales produisent la lettre dont le tracé s'anime en serpent et

⁴ Les lettrines gravées sur bois dans les incunables lyonnais ou parisiens sont en général de grandes initiales « cadelées » (le « cadeau », ou lettre « cadelée » (de l'ancien français « cadel », lettre capitale) est une grande lettrine ornée de traits de plume, propre à l'ornementation de la calligraphie gothique), dont les cadeaux, empruntés au gothique des écritures de chancellerie s'ornent de masques de profil, ou bien ce sont des lettres grises qui s'inscrivent dans un périmètre quadrangulaire et utilisent le procédé de la lettre-cadre, suivant la typologie définie par François Garnier dans « la relation entre l'image et le texte dans la lettre historiée du XI^e au XIII^e siècle », *Écritures II*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Le Sycomore, 1985, p. 121-140.

⁵ Voir Émile A. Van Moë, *La Lettre ornée dans les manuscrits du VIII^e au XII^e siècle*, Paris, 1943 ; J. J. Alexander, *La Lettre ornée*, Paris, Éditions du Chêne, 1978 et New York, George Braziller Inc., 1978.

se noue en souples entrelacs, ce qui évoque le gothique fantastique influencé par l'Orient auquel s'est intéressé Jurgis Baltrusaitis, par exemple dans le motif oriental du rinceau à tête⁶. Pourtant, les rinceaux placés à l'intérieur des lettres et l'inspiration d'ensemble proche d'une ornementation grotesque antiquisante renvoient au style de la Renaissance italienne auquel recourt l'école de Fontainebleau⁷ : l'écriture elle-même en témoigne, avec sa rondeur et ses proportions trapues plus proches des lettres de Geoffroy Tory que de l'alphabet figuré gothique aux verticales accentuées, aux lignes brisées de 1499 du maître E. S. de Bâle, dont il est pourtant possible que Garnier ait eu connaissance.

En effet, l'œuvre du maître E. S., qui précède de quelques décennies celle de Garnier, s'avère d'une invention similaire : cet alphabet est peuplé de créatures diverses et de personnages tirés comme les siens de la Bible ou de milieux contemporains, – pastoureaux et paysans, dames et guerriers, rois et bouffons. Y culmine toute la tradition gothique des lettres figurées, employées pour des initiales dont les « drôleries » rejoignent le décor sculpté des miséricordes, ou, dans les plus luxueux manuscrits royaux ou religieux, pour des inscriptions à fond d'or : dans sa réponse à l'œuvre du maître E. S., Garnier, graveur d'ornements, n'ignore pas cette tradition, mais il en propose une curieuse réécriture tout à la fois naïve et humaniste, mêlant archaïsme et modernité, à la gloire d'une culture « lettrée », que l'on retrouve, lettre à lettre, dans son alphabet où l'on passe du prélat (lettre H) au guerrier (lettres

⁶ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, Flammarion, 1981 [1955], p. 104-105.

⁷ Arnauldet a montré en 1861 que Garnier eut contact avec un graveur bellifontain, Jean Viset : Thomas Arnauldet, « Noël Garnier, orfèvre graveur en taille-douce et Jean Viset », *Archives de l'art français*, 2^e série, I, 1861, p. 357-369.

G et H), au pâtre et au paysan (lettre Y) puis au bouffon (lettre Z). L'ensemble de la série semble ainsi avoir parcouru la gamme des êtres et des conditions humaines. Dans la lettre X, un personnage enturbanné s'accroche à une lettre-tige dont les extrémités sont animales et monstrueuses en haut, et s'invoquent en nœuds d'entrelacs en bas. Cette lettre que danse le corps du personnage en une poétique chorégraphie, l'une des plus réussies dans l'étrangeté de son caprice oriental, s'inscrit sur un fond noirci de tailles entrecroisées qui lui confèrent un rythme abstrait.

Ce texte reprend l'essentiel de ma notice « L'alphabet figuré de Noël Garnier », parue dans le catalogue d'exposition *La Gravure française à la Renaissance* à la Bibliothèque nationale de France/The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque nationale of France, Henri Zerner (dir.), Los Angeles, The Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, 1994, New York, the Metropolitan Museum of Art, 1995, et Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 205-208.

La police de caractères Coline, ou le corps sous la ligne

Émilie Rigaud

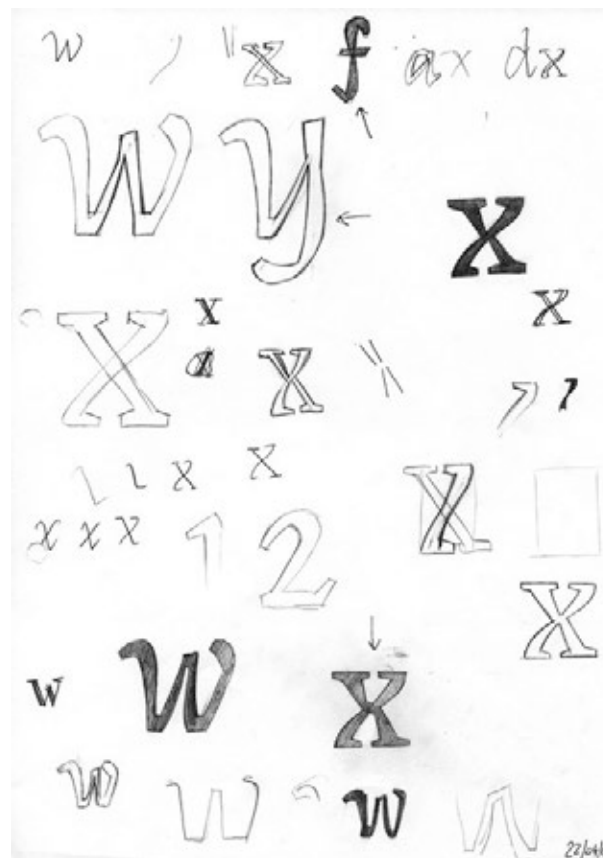


Fig. 1 : Émilie Rigaud,
planche de recherche pour
la création du caractère
Coline Extrême, 22 avril
2009, crayon sur papier,
21 x 29,7 cm, Paris, CNAP
© Émilie Rigaud

Les « x » qui déambulent sur la planche ci-dessus (fig. 1) ne suivent pas tous le même cortège. Certains empruntent le chemin de l'écriture manuscrite, d'autres se rapprochent du lettrage, tous ont vocation à s'incarner en une surface noire unie.

La notion de typographie est à différencier de celle d'écriture manuscrite et de celle de lettrage. Dans le cas de l'écriture manuscrite, les signes sont tracés en un laps de temps court, sans rectification *a posteriori*, alors que dans le lettrage, les signes ne sont pas tracés, mais construits par le dessin, et l'exécutant peut corriger les formes autant qu'il le souhaite jusqu'à satisfaction. De plus, dans le lettrage, l'attention est portée sur la composition finale pour laquelle les lettres sont expressément faites. Ces lettres ne pourraient pas convenir à une autre composition, leurs formes dépendent du but graphique final et ne peuvent pas être réarrangées. Elles sont pensées pour cette pièce particulière de design et non une autre, ce qui est très différent du but de la typographie. En typographie, les signes doivent pouvoir être agencés de toutes les manières, en gardant toujours un équilibre optimal quelle que soit la composition. On peut considérer la typographie comme l'association de lettres préfabriquées⁸.

Cette triade est en dialogue permanent, mais le rythme d'exécution est très différent : l'écriture ne nécessite pas de retour sur le tracé, tandis que la typographie au contraire demande un temps très long de peaufinage des formes. Le lettrage se situe dans un temps intermédiaire.

⁸ Pour reprendre la formule du théoricien du dessin de caractères Gerrit Noordzij, « typography is writing with prefabricated letters » dans son livre *The Stroke* (Hyphen, 2006, première édition chez De Buitenkant en 1985).

Il s'ébauche dans cette planche de dessins préparatoires à la création d'un caractère typographique la question suivante : peut-on transformer un tracé en une masse ? La lettre écrite est une ligne mais la typographie lui offre une aire. La lettre typographique gagne donc une dimension supplémentaire. Deux en fait, si l'on y ajoute la dimension du temps, l'écriture étant tracée en un court moment alors que le signe typographique demande d'être élaboré pendant plusieurs heures.

Ces dessins ont abouti à un caractère typographique, le Coline, dont l'histoire est la suivante. Lors d'une étude de l'évolution des livres de poche parus dans la collection Folio Gallimard depuis sa création en 1972 jusqu'en 2009, j'avais remarqué que le caractère typographique utilisé pour le texte courant variait d'un livre à l'autre, parmi un ensemble de 5 caractères (Baskerville, New Aster, Times, News Plantin et rarement un Bodoni) qui étaient restés les mêmes sur cette période de 35 ans. Ces caractères ne me semblaient pas adéquats car ils ne sont pas optimisés pour les contraintes particulières du livre de poche. Ils sont notamment assez larges. Or, si le caractère occupe déjà beaucoup de place, l'espace-mot et l'interlettrage peuvent en souffrir, les interlignes et les marges se trouvent réduits, au détriment du confort de lecture.

Suite à ce constat, j'ai voulu créer un caractère qui pourrait fonctionner dans le contexte du livre de petit format, imprimé sur un papier texturé, non lisse. Le caractère devait donc être doté de contreformes généreuses pour rester lisible en petits corps, tout en étant condensé et avec une grande hauteur

d’x⁹. Grâce à un caractère ainsi plus étroit et moins encombrant mais tout aussi lisible, l’espace gagné peut être réinjecté dans le reste de la mise en page.

Au début du XVI^e siècle, un imprimeur avait été confronté à des contraintes similaires : Simon de Colines (1480-1546), le premier Français à faire de petits livres à destination des petites bourses. Il est de peu antérieur au célèbre Claude Garamont et ce sont particulièrement les caractères qu’il a créés au début de son activité qui m’ont intéressée, pour leur côté franc et robuste qui me semblait convenir au livre de poche actuel. En particulier, dans deux bibles de petit format, toutes deux imprimées en 1528¹⁰ (fig. 2).

⁹ La hauteur d’x est le rapport entre la hauteur de la lettre x et la hauteur des ascendantes (qu’on trouve dans b ou h par exemple). Une grande hauteur d’x équivaut à des ascendantes courtes.

¹⁰ Voir Kay Amert, *The Scythe and the Rabbit – Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance*, Paris, RIT Cary Graphic Arts Press, 2012, livre dont je ne disposais malheureusement pas au moment de la création du Coline.

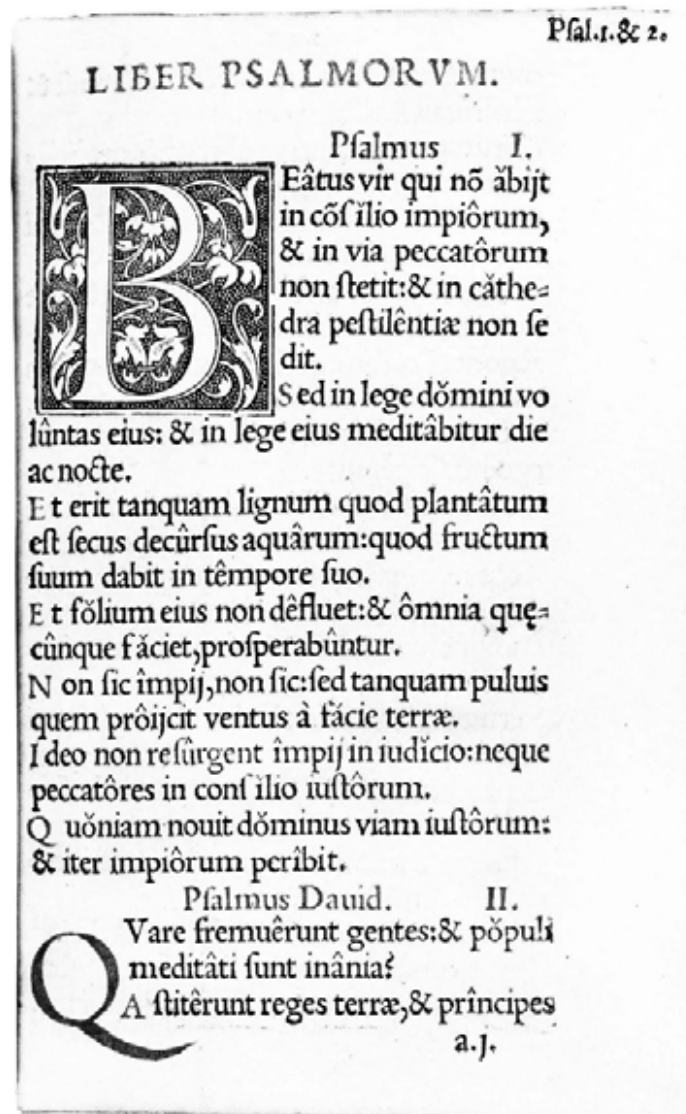


Fig. 2 : Bible
imprimée par
Simon de Colines,
1528 © domaine
public.

L'observation du travail de Simon de Colines a donné naissance au caractère Coline Première. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Afin de devenir un réel outil pour les designers graphiques et de pouvoir animer des mises en page, le caractère devait devenir une famille. Pour autant, je voulais sortir de la convention actuelle du duo romain/italique car à l'époque de Simon de Colines, l'italique n'était pas une forme secondaire au romain mais simplement un autre type formel indépendant. Le travail du graphiste Philippe Millot pour les éditions Cent Pages a également influencé la conception de la famille du Coline : dans toute la collection de ces petits livres de littérature, Philippe Millot a joué d'associations inattendues de polices de caractères, changeantes d'un ouvrage à un autre ; la seule règle qu'il s'était fixée étant d'utiliser uniquement des caractères « designés »¹¹ par Matthew Carter. Créer ses propres règles de composition avec les outils mis à disposition par le designer de polices de caractères a permis au graphiste d'aborder la mise en page de façon ludique tout en restant très rigoureux. Pensant à un usage semblable pour la famille Coline, je l'ai structurée en trois membres – Première, Cursive et Extrême –, et ai laissé la liberté au designer qui compose la page d'associer ces trois membres comme il le souhaite. La progression formelle d'un membre à l'autre se fait par une inclinaison de l'axe du contraste

¹¹ J'utilise ici à dessein le mot « designé » et non « dessiné ». Le mot anglais *design* est difficilement traduisible en français et, malgré les tentatives de transposition dans notre langue, nous l'avons finalement adopté tel quel dans nos dictionnaires. La notion de « design » contient en effet à la fois le sens de l'esthétique de l'objet fini, mais aussi l'intention du designer, le processus de conception de l'objet (ou du service), processus qui vise en général à améliorer un aspect de la vie de l'utilisateur. Ce qu'on pourrait résumer par l'aphorisme « design = dessin + dessein ».

de plus en plus redressé, et par des attaques et sorties de trait de plus en plus souples (comme on le voit dans la figure ci-dessous (fig. 3)).



Fig. 3 : Les trois membres de la famille de caractères Coline © Émilie Rigaud.

Coline évolue ainsi d'un caractère d'imprimerie classique vers des formes plus proches de l'écriture manuscrite.

La création d'un nouveau caractère se fait sur deux tempos différents ; d'abord, la phase de recherche de formes en accord avec des contraintes spécifiques au projet ou une intention personnelle d'expérimentation. C'est l'énergie qui donne son identité au caractère, le geste créateur.

Phase que je me représente comme plus dynamique, réalisée avec une certaine urgence. Puis vient la phase plus souterraine de peaufinage, qui consiste à rendre le caractère harmonieux, en polissant chaque lettre pour que toutes forment un ensemble cohérent. Un travail presque méditatif.

Pour arriver à cette gradation en trois étapes, entre caractère d'imprimerie et écriture manuscrite, passer par la main s'est avéré essentiel. Les designers de caractères typographiques ont différents outils à leur disposition, aujourd'hui répartis entre outils numériques (dessin vectoriel sur ordinateur) et dessin à la main (un stylo-feutre ou un crayon sur du papier). Pour ma part, je dessine beaucoup et fais des allers-retours entre ordinateur et papier : dessin, scan, numérisation, impression, agrandissement et réduction à la photocopieuse, découpage-collage aux ciseaux, retouches des formes au blanc, rajout de noir au marqueur, non nécessairement dans cet ordre. C'est un processus itératif. Cette méthode déplace le design de caractères vers la sculpture, en considérant le signe non plus comme un nuage de coordonnées de points mais comme un matériau concret.

La pratique du dessin d'analyse et du dessin de nu propre à l'enseignement classique des Beaux-Arts n'est sans doute pas étrangère à ma façon de travailler. Je me souviens avoir appris à dessiner un corps non pas en regardant comment la figure se détache du fond par son contour, mais en construisant les masses physiques qui la constituent, à partir de manuels d'anatomie¹². Je me souviens avoir modelé un dos, en cons-

¹² Arnould Moreaux, *Anatomie artistique de l'homme. Précis d'anatomie osseuse et musculaire*, Paris, éditions Maloine, 1997.

truisant une colonne vertébrale ensuite recouverte de muscles d'argile. Finalement invisible à un œil extérieur, la colonne cachée soutenait la vérité de la sculpture. À la faveur de ces exercices classiques qui me semblaient simplement nécessaires pour intégrer une école d'art et de design, je m'absorbais peu à peu dans le plaisir du dessin de nu, sans savoir que cet apprentissage me servirait finalement à fabriquer des caractères d'imprimerie.

Tout comme un muscle deltoïde vient s'accrocher sur une clavicule et finit par envelopper les fibres d'un biceps, les lettres sont faites de masses qui s'interpénètrent. On peut suivre du regard le contour de la lettre qui résulte de ce travail, ou encore apprécier sa surface. Mais plutôt que de regarder la forme de la lettre d'un point de vue extérieur, on peut aussi considérer cette forme comme une enveloppe, le résultat d'une dynamique interne. Un « bon » caractère typographique fait sentir cette dynamique sous la surface de son impression noire opaque et égalisante, et gagne alors en profondeur.

Story Line de John Crombie

Marie Ferré

C'était pour l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) » de mars 2017, organisée par Hélène Campaignolle et Jacques Desse, « Chez les libraires associés »¹³. La commissaire m'avait emmenée, en tant que graphiste de l'exposition, sélectionner des œuvres du fonds des éditions Kickshaws¹⁴ déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet¹⁵.

Parmi les maquettes et les esquisses du fonds, mon attention avait été attirée par une succession de feuillets, parfois de formats différents, certains en double page, mais tous foliotés jusqu'à vingt.

Sur toutes les pages, une ligne courait, au crayon de papier, en tracé continu, le plus souvent horizontale. Parfois, quelques lignes inscrites, comme celles tout au début (fig. 1) : « Gone to Bibliotheque Forney back at 6:00 »¹⁶.

¹³ Plus d'informations sur l'exposition à cette adresse :

< <https://www.thalim.cnrs.fr/expositions/article/kickshaws-compositeur-de-livres> >.

Galerie de l'exposition en ligne : < <https://www.thalim.cnrs.fr/article/kickshaws-compositeur-de-livres-retrospective-1980-2017> > (pages visitées le 14 mai 2021)

¹⁴ La maison d'édition Kickshaws a été fondée en 1980 par John Crombie, typographe alors débutant et Sheila Bourne, illustratrice.

¹⁵ Toutes les publications des éditions Kickshaws parues depuis 1980 sont consultables à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, ainsi que des manuscrits, des maquettes, des dessins, des esquisses et de la correspondance.

¹⁶ La transcription des passages manuscrits a été effectuée avec l'aide d'Hélène Campaignolle, Eva Lassalle et Marianne Simon-Oikawa. Nous avons pris le parti de ne pas traduire les notes manuscrites citées de l'anglais en français.



Fig. 1 : Reproduction des trois premiers feuillets ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

La ligne m'évoquait le fil de l'histoire qui se déroule tout au long d'un ouvrage. Le format varié des pages pouvait s'apparenter à un contexte qui évolue, se transforme. Ces feuillets pouvaient être aussi du papier brouillon utilisé uniquement pour les *roughs*¹⁷.

Pages 4 et 5, la ligne était surmontée d'un tracé en forme de « vagues ». On lisait entre ces deux lignes : « Snaky line printed pink »

Cette nouvelle ligne me suggérait un passage plus animé ou nuancé de l'histoire. Mon intérêt grandissait. Pages 6 et 7, elle suivait la ligne principale, mais toujours en ondulant. Page 8, le ton semblait monter sérieusement, la « vague » et la ligne se dressant vivement, la première hors du cadre semblant déferler dans des zones inconnues. La ligne principale dessinait un pic,

¹⁷ Esquisse d'un dessin, d'une mise en page.

devenait saccadée page 9, puis, page suivante, descendait en escalier en complète dépression, accompagnée de la note : « Show bouncing up and down off top and bottom edge several times ».

Page 11, elle remontait pour enfin revenir, de plus en plus apaisée, ponctuée de temps à autres de faibles à-coups, se stabilisait dans la zone médiane, traversant encore d'autres pages, d'autres milieux, ne se montrant pas toujours complètement sereine, jusqu'à la page 17 (fig. 2).

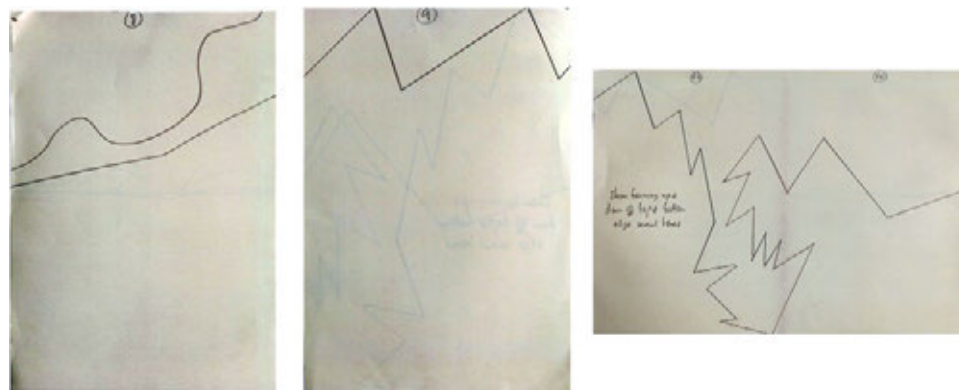


Fig. 2 : Copie des pages 8, 9 et 10-11, ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

En chemin, page 14, surgissait une ligne rouge ondulante, en pied de page, montant doucement, toujours sinueuse, disparaissant brièvement, en bas, vers une zone invisible, hors champ, revenant immédiatement page suivante, gonflée, en vedette, comme aimantée par la ligne médiane, la frôlant et finissant par disparaître avec elle. Dessous on découvrait :

« Snaky line might insinuate itself into straight line, get it to curve pinkily/snakily for a while, before snaking off bottom edge » (fig. 3).

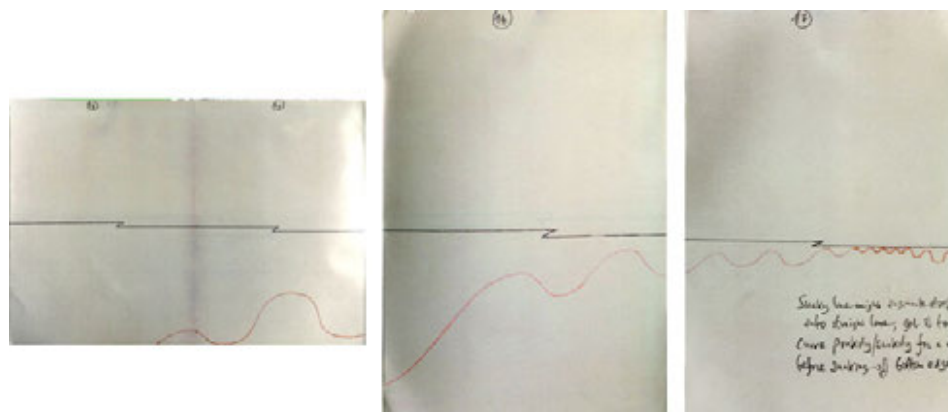


Fig. 3 : Reproduction des pages 14-15, 16 et 17, ayant servi à l'installation de l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) »

Seuls les folios figuraient sur les dernières pages, de 18 à 20. Espace libre destiné au lecteur pour imaginer la fin, ou pages restées en attente, inachevées ?

À la suite de la maquette on trouvait des notes de John Crombie inscrites sur un papier quadrillé recto verso, nous éclairant sur les intentions de l'auteur. En voici la retranscription telle que nous avons pu la restituer :

inscribed with the pythogaveur

Book would mettre en scene the interplay between a straight line inscribed with pythogaveur and a Curvy line printed with ficelle élastique

A straight line is shown traversing the page horizontally; on following page, an elastic line descends from top edge and snuggles up curvily to straight line, i.e. its curves my ever closes alongside straight line (Straight line might begin to respond with angular mimicking of curves). Overleaf, the elastic line zooms off top edge, leaving straight line to bounce angularly and against top edge (i.e. it cannot get off page) before careering about in an angular... all over page, before gradually recovering its calm and proceeding more or less straight on following pages (possibly with some sort of slight [illisible] or tremor)
The process might then be reprinted with a thicker line, eliciting an angular stiff-lined response, and leaving... on lunch... etc.

(J.C exploit the fact that the straight line, being cut into background, cannot leave page, is imprisoned by edges/boundaries of page, bounces juggy off top and bottom edge and cannot only proceed over foredge and on to next page)

Book possibly accordéon format : flat, landscape format

Ideally, elastics world be as fancy as possible

The graphic story might be sufficient unto itself, or might accompany a printed text

La rencontre entre un élastique et une ficelle ? Je n’y aurais pas pensé. Les tracés de ces lignes ont su parler à mon imaginaire et m’ont conquise. Roman graphique, conte, nouvelle ? Il fallait que ce manuscrit, jamais publié, figure à l’exposition. Mais comment le présenter ? Impossible pour moi de dissocier les pages, de rompre l’histoire qui m’avait séduite. D’ailleurs l’auteur avait bien noté son intention de les assembler en accordéon. L’ouvrage ne ressemblait à aucun autre. Je ne pouvais en rendre compte qu’en le montrant comme je l’avais vu et lu. La ligne médiane, fil conducteur de l’histoire, devait être repérée, marquée par la continuité que j’avais sentie d’une page à l’autre, jusqu’à la fin. J’ai donc traduit cette interprétation en reliant les pages photo-

copiées, au verso, avec du ruban adhésif tout simplement. La ligne principale, tronçonnée à chaque page, s'inscrivait ainsi en continu. Les tracés qui la complétaient au-dessus ou en dessous prenaient place naturellement, avec leurs péripéties, leurs nuances, leurs douceurs, leurs accidents et leurs ruptures.

Quand j'avais visité pour la première fois la très belle salle d'exposition de « Chez les libraires associés », une niche m'avait beaucoup plu. Discrète, dans un recoin de la salle, elle était mystérieuse, une curiosité qui n'en attendait qu'une autre. Étroite mais suffisamment haute pour servir d'écrin à la mise en scène. Toutes les conditions étaient réunies. Le format vertical allait épouser la cascade des feuillets et les développements des tracés de ce roman (fig. 4).

Au vernissage je m'attendais à ce que John Crombie m'en dise plus. Malheureusement pour moi il ne se souvenait plus du tout de cette maquette. Il en a imaginé tant¹⁸ ! Par bonheur beaucoup ont été publiées par ce « concocteur » de livres comme il aime à se définir.

¹⁸ La liste complète des œuvres typographiques de John Crombie est parue dans les annexes de l'ouvrage *Livre/poésie : une histoire en pratique(s)*, dirigé par Hélène Campaignolle, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval, Paris, Éditions des Cendres, 2016.



Fig. 4 : Montage et installation de Marie Ferré à partir de copies de la maquette Story Line de John Crombie pour l'exposition « Kickshaws, compositeur de livres. Rétrospective (1980-2017) », mars 2017. Paris, « Chez les libraires associés »

La page est l'espace pictural : un carnet de Brion Gysin

Arantxa Romero González

La page est l'espace pictural (1975) est un cahier inédit de 18 pages, au format folio (21 x 29,7 cm), écrit et dessiné à l'encre de Chine par Brion Gysin (Buckinghamshire, Angleterre, 1916-Paris, 1986). Autoproclamé « homme de nulle part », l'auteur de ces pages était un artiste transdisciplinaire : romans, poésie, histoire, enregistrements sonores, cinéma, performance, photographie, chansons et dessin ont marqué sa vie¹⁹. Il a développé ses recherches sur la scène littéraire et artistique de la génération Beat de même que sur la scène musicale, aux côtés d'Ornette Coleman, Paul Bowles, des maîtres marocains de Jojouka ou de Brian Jones. Il a vécu dans de nombreuses villes, notamment Paris, Tanger (où il tenait un restaurant) et New York.

¹⁹ Marie-Odile Briot (dir.), *Brion Gysin. Play back*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1993 ; Gladys C. Fabre, Catherine Thieck (dir.), *Brion Gysin. Calligraphies, permutations, cut-ups*, Paris, Galerie de France, 1986 ; José Férez Kuri (dir.), *Brion Gysin. Tuning in to the multimedia age*, Londres, Thames & Hudson, 2003 ; Laura Hoptman (dir.), *Brion Gysin. Dreamachine*, New York, New Museum, 2010.

L'intérêt de Gysin pour le papier, les formats et la matérialité de l'écriture est manifeste dans les nombreux carnets présents dans ses archives²⁰ notamment celui dont nous allons analyser un extrait (fig. 1).

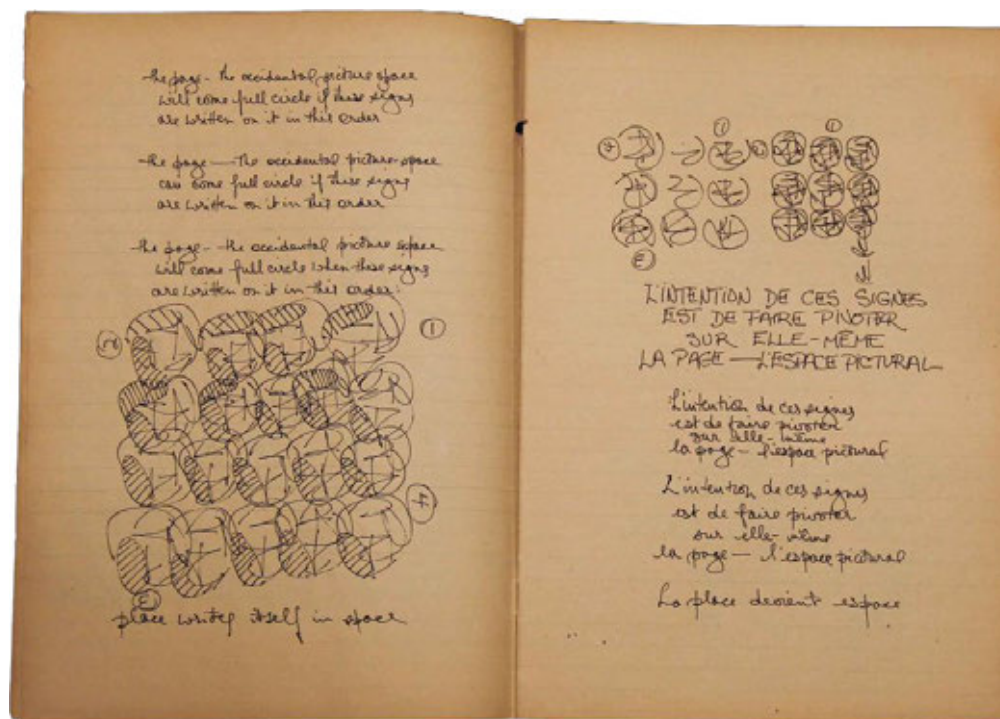


Fig 1: Brion Gysin, La page est l'espace pictural, 1975, stylo sur papier, 21 x 29,7 cm, Archives Galerie de France, Paris, © Archives Galerie de France, <http://www.galeriedefrance.com/>

²⁰ Bien que présent dans des collections particulières, l'artiste a légué une partie de ses archives au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et à Galerie de France (Paris).

Écrit à la main au stylo noir, en anglais et en français (langues qu'il a utilisées indistinctement tout au long de sa vie), le texte de ce cahier se présente en strophes entrecoupées de « grilles » assemblant des graphies et de dessins²¹.

La double page que nous avons choisie d'interroger illustre la réflexion, centrale chez Gysin, sur les rapports entre la page et l'espace pictural occidental. Tout au long de ce cahier, Gysin montre comment l'espace de la page et l'espace du tableau partagent une organisation linéaire, la première par la disposition des paragraphes qui reproduisent la continuité de la voix, la seconde par la perspective albertienne du tableau qui imite un point de vue unique. Gysin cherche ici à subvertir la linéarité de la page par une double stratégie : d'une part, il expose dans le texte lui-même un projet de retournement de la page sur elle-même ; d'autre part, il matérialise ce processus par des groupements de lignes destinées à pivoter en 4 temps, les chiffres 1, 2, 3 et 4 spécifiant l'ordre de la permutation et le sens de lecture. La technique de permutation qu'emploie Gysin est inspirée du « *cut-up* », découvert par l'artiste²² en 1959 lors de son séjour au Beat Hôtel à Paris : le procédé consiste à découper un texte en morceaux et à permuer ces derniers dans toutes les combinaisons possibles pour démontrer qu'il n'y a pas de sens

²¹ Les grilles sont d'une importance fondamentale dans le travail de Gysin depuis l'invention en 1959 du *cut-up* au Beat hôtel, où il découpe et combine des textes de manière aléatoire, ce qui le conduira aux permutations calligraphiques, aux photocollages et à sa *dreamachine*. Il fabriquera même un rouleau pour réaliser des grilles automatiques en 1962. Dans toutes ces expériences, il y a une volonté de casser la page italienne et même d'étendre virtuellement la double page.

²² Le procédé présente, on le sait, des similitudes avec le hasard dadaïste.

donné²³. Quelques mois plus tard, il applique cette même technique à ses tableaux calligraphiques ; c'est le cas dans la double page que nous analysons où les signes permutent à l'intérieur d'une grille invisible. « La page – l'espace pictural occidental – peut revenir au point de départ si ces signes sont écrits dans cet ordre »²⁴ : l'ordre indiqué dans cette phrase, qui agit à la façon d'une litanie dans le cahier, est celui de la permutation qui constitue non pas tant un ordre qu'un désordre toujours en mouvement.

Ces deux dernières pages se referment par ailleurs sur deux phrases énigmatiques : « le lieu s'écrit dans l'espace » et « la place devient espace ». D'un point de vue étymologique, les deux mots *place / place*, tant en anglais qu'en français, font référence à un espace défini : les deux termes viennent en effet du latin *platea* qui, selon le dictionnaire *Litttré*, désigne « un espace entouré de bâtiments ». Ce « devenir espace » renvoie à un lieu indéfini. Si nous gardons à l'esprit que « le lieu s'écrit dans l'espace », nous comprenons que l'espace indiqué par l'artiste est cet espace pictural en mouvement transitoire et complexe, qui s'affranchit des règles de la page traditionnelle. Le carnet intitulé *La page est l'espace pictural* matérialise ainsi un espace de rencontre et de tension où les lettres et les lignes interrogent à la fois l'espace de la page et celui de la peinture occidentale.

²³ C'est le cas, par exemple, dans ses *Cut-ups self-explained*. Voir Williams S. Burroughs, Brion Gysin, *The Third Mind*, New York, Ed. Viking Press, 1978, sans pagination.

²⁴ B. Gysin, *La page est l'espace pictural*, *op. cit.*

Trois œuvres lettristes et hypergraphiques d'Isidore Isou

Albert DuPont

Dès mon adhésion enthousiaste au mouvement lettriste d'Isidore Isou en 1973, j'ai partagé avec son fondateur une relation de synergie positive personnelle et de groupe, une amitié créative et artistique, qui a engendré maintes activités, oeuvres et collaborations.

En tant qu'artiste plasticien, graveur et « Inéditeur », j'ai participé aux diverses activités du mouvement et œuvré en accord avec les théories d'Isidore Isou.

La revue *Lettrisme* que j'ai dirigée et animée pour un temps en 1974 et 1975, puis *La Novation*, fondée en 1976, les livres d'artistes et ouvrages communs, ont permis l'homologation, la diffusion de textes et d'œuvres d'Isou, propagé ses recherches dans toutes les disciplines.

Je le considère comme l'un de mes deux pères spirituels, l'autre étant le peintre surréaliste Matta avec qui j'ai eu aussi le privilège et la joie de travailler.

Dans le cadre de notre activité créative, au cours de nos relations, j'ai eu la possibilité de collectionner quelques-unes de ses œuvres : peintures, dessins, gravures. Le choix de ces œuvres s'est fait, selon mon goût et selon mes moyens, dans l'intention de garder quelques œuvres emblématiques, caractéristiques des créations d'Isou dans le temps : des œuvres novatrices reflets de son apport de créateur.

Après avoir intégré le groupe, j'ai rassemblé un petit ensemble d'œuvres, attentif au fait qu'il soit aussi représentatif des différentes techniques employées par Isou.

Invité à participer au Cabinet de curiosités de ce numéro 2 d'*écriture et image*, j'ai naturellement proposé de présenter trois exemples d'œuvres qui font écho au thème traité « lettres, lignes, tracés » tout en présentant trois techniques différentes : le premier une œuvre peinte à la gouache et l'encre, le second un dessin tracé à la mine de plomb, dessin modèle nécessaire à une gravure au vernis mou, et, en troisième lieu, une gravure à l'eau forte, imprimée sur papier.

1. À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont, œuvre hypergraphique d'Isou (1992)

La première œuvre est un dessin, œuvre hypergraphique d'Isou de 1992, œuvre en couleurs dans laquelle mon nom est cité dans le titre : « À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont [...] ».

Dans ce titre, Isou se situe dans la lignée de Michel-Ange, Ligne d'Or dans laquelle il intègre gentiment Albert DuPont.

Le thème général est un discours sur l'histoire de la peinture et de ses créateurs.



Fig. 1 : Isidore Isou, À propos de Michel-Ange, d'Isidore Isou et d'Albert Dupont [...], 1992, encre et gouache sur papier, dessin original, coll. Albert DuPont, ADAGP.

Cette œuvre en couleurs associe des commentaires conçus comme des remarques qui entourent et encadrent son interprétation d'une œuvre de Michel-Ange placée au centre, composition avec citation et commentaire, caractéristiques que l'on retrouve souvent mises en œuvre dans l'œuvre plastique d'Isou.

L'image centrale est légendée ainsi : « La Sybille de Delphes d'après Michel-Ange ».

Dans son œuvre, Isou aime citer des chefs-d'œuvre de grands créateurs passés, images iconiques, qu'il commente et intègre dans une œuvre associant étroitement texte, tracé, sens et image.

La sensible interprétation de l'œuvre de Michel-Ange est ici une « citation avec commentaires peints ».

Fait notable, on peut découvrir un personnage de profil, ajouté, intégré par Isou à son interprétation du tableau de Michel-Ange, en dessous de la Sybille, à droite, personnage apparemment en train de peindre. Serait-ce Isou lui-même, rendant hommage à Michel-Ange ?

Si le texte qui entoure l'image est une écriture inventée dans son tracé, on peut noter et lire en bas l'essentiel du discours :

Dans l'objectif de ma peinture qui est de reprendre les grands créateurs de l'art figuratif, afin de les replacer dans la totalité lettriste, hypergraphique, je me suis aussi penché sur Michel-Ange qui se relie à Isidore Isou et à Albert Dupont à travers un souffle d'invention et de découverte, souffle qui dépasse l'humanité ordinaire, productive, statique.

Le texte en remarques manuscrites, esthétiques qui encadrent l'image est fait de tracés esthétiques, libres de sens, qui dansent.

Il s'agit d'une pure composition musicale contrapunctique, symphonie qui superpose, fait chanter rythmes, notes, taches de couleurs soigneusement disposées, placées en symétrie : écrit, sens, traces et image se répondent...

2. Sans titre, dessin à la mine de plomb (1989)

Le second exemple d'œuvre est un dessin d'Isou, dédié en 1989 qui a servi à la réalisation d'une gravure originale au vernis mou gravée et imprimée à l'époque à l'atelier, probablement pour la revue *La Novation*.

Le vernis mou est une technique de gravure qui permet des rendus fidèles, nuancés du dessin crayonné, empreintes, frottage etc., sur un papier très fin à grain. Recouvrant le cuivre, le dessin est transféré avec une grande sensibilité.

Ce dessin sur papier doit être appliqué sur la plaque de cuivre préalablement recouverte de vernis mou.

L'artiste dessine sur le recto de la feuille son œuvre, on enlève délicatement le papier afin qu'il décolle le vernis mou en son verso, mettant à nu la trace du dessin sur la plaque, ce qui permet ensuite de procéder à la gravure à l'acide et à l'impression.

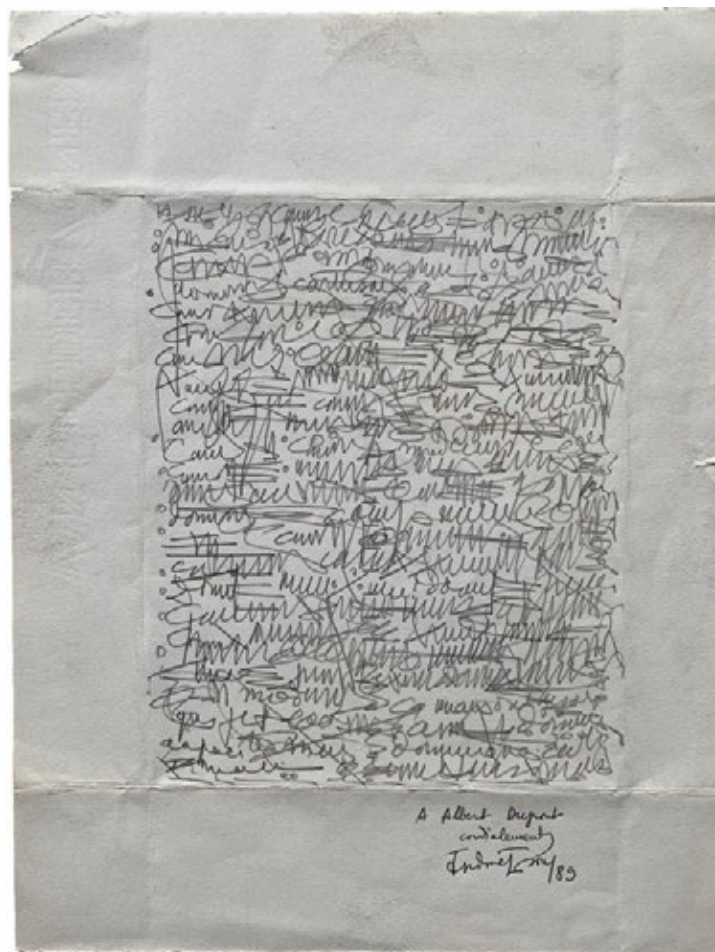


Fig. 2 : Isidore Isou, sans titre, 1989, dédié à AD, ayant servi à la réalisation d'une gravure au vernis mou, ADAGP.

Il s'agit ici d'une danse de l'écriture, improvisation d'Isou tracée à la mine de plomb sur un papier dont on voit les pliures nécessaires au recouvrement de la plaque de cuivre recouverte de vernis mou.

Écriture inventée hors discours, jazz visuel du signe et de la ligne, manuscrite, spontanée, invention écrite de signes griffonnés, en liberté bien tempérée.

3. « À Justine » gravure à l'eau forte d'Isou (1981)

La gravure « À Justine » datée de 1981 est le troisième exemple de notre collaboration personnelle et créative. C'est une gravure à l'eau forte gravée et imprimée à l'atelier.

Isou a intitulé et dédié cette gravure « À Justine », du prénom de ma seconde fille, la date de réalisation de la gravure à l'eau forte correspondant à sa date de naissance (juin 1981).

La technique de gravure employée est l'eau forte, différente du vernis mou car elle permet une morsure plus profonde, un rendu plus intense, en relief.

C'est une œuvre gravée directement à la pointe sèche sur la plaque de cuivre préalablement recouverte d'un vernis dur.

Je la définirais comme une danse de l'écriture, une gravure jazz.

La technique d'encre originale trouvée et employée pour cette eau forte est une invention que j'ai utilisée à la même époque dans l'ouvrage « UBU ROI » illustré par Matta et d'autres gravures et divers ouvrages communs et/ou personnels.

De manière habituelle, à l'encre, on remplit le creux d'encre afin qu'il soit reporté correctement après le passage sous presse.

Là, on renonce à remplir la taille, par une caresse on encre la surface du cuivre en laissant à l'essuyage une sorte de voile qui couvre le fond.

À l'impression, le creux apparaît en blanc, ce qui donne l'effet d'un contre-type.

Cette technique d'encrage, employée à l'époque, a été source de joie, une jubilation supplémentaire dans la découverte d'un rendu original, étonnant, inédit.



*Fig. 3 : Isidore Isou
« À Justine », 1981,
ADAGP.*

Ma relation avec Isidore Isou et le mouvement lettriste, je l'ai vécue comme un partage enrichissant et enthousiasmant, un véritable programme de vie conjuguant vie quotidienne et création.

À ce jour, ce programme exaltant reste, pour moi, plus que jamais d'actualité !

J'aimerais citer ici pour finir une phrase de Stéphane Mallarmé, admirable Poète :

« ... méditer sans traces, devient évanescent... »

Message fulgurant que je vis comme :

« méditer sans traces nous laisse évanescent »

A. D., décembre 2021.

Trait, trace, tracé

Calligraphies de Catherine Denis, textes de Nathalie Woog



Fig. 1 : Catherine Denis, deuxième trait du caractère 我 wo (je), encre et pinceau chinois sur papier chinois xuanzhi, 134,5 x 68 cm, Rennes, 1991.

« De l'ouvrage à l'œuvre »

On peut entendre que l'écriture, comme *tracé de signes*, va du *geste* – un événement – à son résultat : *traces* advenues, traces gardées.

Mais on pourrait entendre aussi que l'écriture, comme *acte*, est celui d'un désir à *l'œuvre*, désir qui s'exerce, s'applique à sa *mise en œuvre* : dans un *travail*.

De toutes les façons, qu'il s'agisse du geste ou du désir au travail, la production est *mouvement*. Le produit que l'on dit fini en est *l'empreinte* si bien qu'en réalité, il n'en finit pas de signifier ce mouvement dont il fait mémoire. Est mémoire. Présence donc.

L'écriture parle *de corps et d'âme* qui ne vont qu'ensemble.

Elle parle de matière qui n'est humaine que vive, de consistance qui ne se profile que dans un espace.

Enfin, mais peut-être surtout, elle dit *la danse*.

L'écriture est de *caractères*. Toujours. De lettres ? Pas toujours, cette fois. Elle l'est parfois de *traits* doués d'une allure propre, d'une énergie particulière, d'une identité, d'une personnalité en somme ; car c'est cela, un caractère ! Les lettres en sont mais, si le trait en a, il en est un aussi.

Le corps du caractère, c'est sa structure mais, plus ou moins gras, plus ou moins maigre, le trait tire sa forme, ses épaisseurs ou transparence relatives, d'une *chair* d'encre. Et c'est bien *du corps* que celle-ci donne en substance *au corps* du caractère, lui-même pouvant être *corps simple* ou *corps composé*,

corps seul ou parmi des pairs qui ne sont tous singuliers que parce que, d'abord, ils se ressemblent sans jamais se répéter.

Du papier lui-même, comme il en est du vin, on dit qu'il a peu de corps quand il est fin ou davantage quand il l'est moins. Il est sec ou il boit, absorbe ou se défend. Il est par conséquent fort loin de n'être qu'une surface. Comme tout caractère qu'il reçoit, il a son tempérament !

Maintenant regardez.



Fig. 2 : Catherine Denis, premier tronc céleste 甲 jia et lettre alphabétique A, encre et pinceau chinois sur papier chinois xuanzhi, 27 x 20 cm, Shanghai, 2005, photo Pascal Glais.

Ce ne sont pas des corps qui se tiennent là, dans le silence d'un message étrange ou étranger qu'il faudrait déchiffrer.

Ce sont les moments suspendus d'un ballet qui font signe.

Tout parle.

Qu'elle soit blanche ou blonde, la feuille n'a jamais été vierge.

Elle est *le fond*.

Or, le fond, tout fond, qu'il soit celui du puits, du ciel ou d'un tableau, est lieu d'inoubliable oublié, de parole enfouie. La Tradition dit de l'écriture hébraïque, par exemple, qu'elle est « feu noir sur feu blanc ». Trouve le sens du corps du texte non pas celui qui lirait *entre* les lignes mais celui qui voit *ce qui se passe entre* noir et blanc : un pas de deux.

Le sens d'un trait, c'est qu'ensemble main et pinceau donnent corps, avec esprit, à l'inédit de traces qui, comme il en est de nous-mêmes, pourraient fort bien ne pas être.

Mais les voilà.

Elles ont pris corps jusqu'à pouvoir faire corps avec leur lieu d'inscription, et l'air leur donne l'écart, le mur propose l'appui, la maison, l'enveloppe... Elles trouvent place.

Mais avant tout, elles vivent du regard qui, se posant sur elles, leur donne pour sens non d'en avoir mais de pouvoir faire signe, tout à fait comme nous le faisons de la tête ou de la main, en manière de reconnaissance. Ça signifie beaucoup.

Vous avez là quelques œuvres choisies d'un ouvrage dont la persévérance elle-même, peut-être bien, est ce que les alchimistes appellent « le grand-œuvre » : sous mille facettes, il s'agit de cette mise au monde d'un unique qui prête à chacun de ses mouvements, jamais le même, un trait de son caractère.

[Nathalie Woog, 15 février 2003, extrait de *Catherine Denis. Du caractère à la lettre (1989-2005)*, Éditions Apogée, 2005.]

« Du noir de la pensée au noir de l'encre »

Nathalie Woog et Catherine Denis

N. W.

Catherine, ce mouvement qui te porte à l'écriture calligraphique de lettres, mots, grappes de mots dont l'image et le son vibrent en toi, comment le comprends-tu ?

C. D.

Le seul fait d'écrire avec le pinceau chinois m'aide à faire *autre chose* de ce à quoi je réponds immédiatement. Être dans le Temps de l'écriture, c'est comme me promener dans la phrase, au milieu des mots, et ne penser à rien d'autre.

N. W.

J'ai l'impression qu'alors, en quelque sorte, tu « incarnerais » un instantané. Tu lui prêtes un corps, non ?

C. D.

Un mot n'est pas ce qui est dit, écrit sous mes yeux ou lu par moi, quoique si, pourtant... Mais il n'est pas seulement cela. Le rapport à l'encre et au papier est premier et le pinceau chinois est mon outil. Me demander de passer par autre chose que lui serait comme demander à un pianiste de jouer de la trompette. Dans l'expérience du mot, ce qui me bouleverse n'est pas le sens mais un autre vécu de lui, sa dimension poétique. Un mot : poésie, source de poésie. Avec le pinceau et dans cette démarche, je reviens au creuset originel, au souffle.

N. W.

Et alors que fais-tu ?

C. D.

Eh bien je trace mes marques. Tracer ses marques, tout le monde peut faire ça.

[Nathalie Woog, août 2009, extrait du « Bulletin de liaison édité par Les amis d'Armel Guerne », n° 15, oct. 2009.]

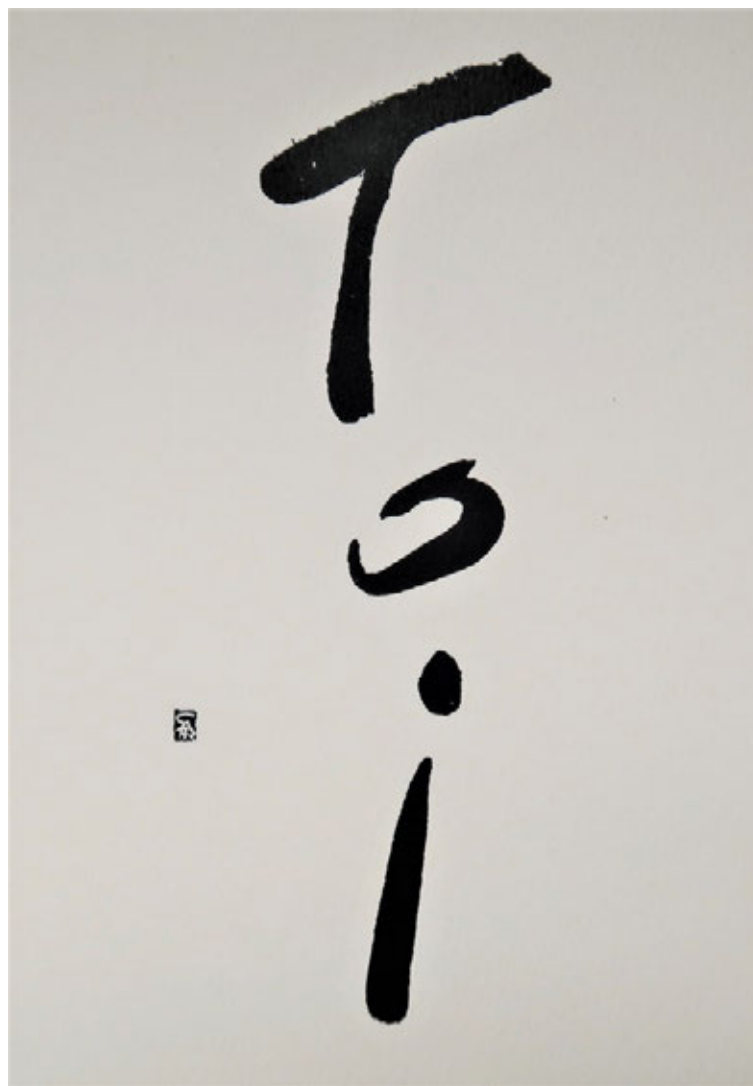


Fig. 3 : Catherine Denis, Toi, encre et pinceau chinois sur papier chinois yuanshuzhi, 69 x 41 cm, Rennes 1995.

Autour de la revue *OX* (1994-1999). Georges Vercheval, correspondance adressée à Philippe Clerc

Dossier conçu par Hélène Campaignolle et Philippe Clerc avec la collaboration de Marie Ferré ¹

Cette archive réunit deux ensembles :

- quatre lettres adressées par Georges Vercheval à Philippe Clerc en réponse à l'envoi par l'artiste de numéros de la revue *OX* au Musée de la photographie de Charleroi datées de 1994 à 1999 ;
- quatre numéros d'*OX* qui entrent en consonance avec les lettres du conservateur, soit qu'ils soient explicitement cités, soit que, non cités, ils appartiennent à la même période.

Lettre du 14 juin 1994 de Georges Vercheval à Philippe Clerc.

OX, 28, 1993, « Villa Médicis. Photographies : Anne-Marie Christin »

Lettre du 15 mai 1995 de Georges Vercheval à Philippe Clerc

OX, 51, 1995, « Allemagne II - Essen »

Lettre du 4 septembre 1998 de Georges Vercheval à Philippe Clerc

OX, 84, 1998, « 1982-1983. Chemins de fer de l'U.R.S.S. »

Lettre du 26 mai 1999 de Georges Vercheval à Philippe Clerc

OX, 91, 1999, « Dieppe, bord de mer. Relevés »

¹ Publié avec l'autorisation de Georges Vercheval, directeur "honoraire", fondateur du Musée de la Photographie à Charleroi.

MUSEE DE LA
PHOTOGRAPHIE



CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
DE LA
COMMUNAUTE
FRANÇAISE
DE BELGIQUE
A CHARLEROI

Charleroi, le 14 juin 1994

Philippe Clerc
18, pl. du Marché St Honoré
F - 75001 Paris
France

GV/gd/432

Cher Philippe Clerc,

Je ne suis pas certain de vous avoir remercié pour les numéros de OX (31 à 37) que vous nous avez envoyés. La raison est peut-être à rechercher dans le fait ... que je ne sais trop comment les considérer.

Est-ce vraiment une *revue mensuelle* ? Ou des livres à tirage limité, ou des documents (précieux) à propos de vos oeuvres ou, même, des oeuvres ?

Quoi qu'il en soit, et même si votre démarche me questionne, je ressens à l'égard de OX la même émotion que lorsque vous me les avez fait découvrir.

Et je vous en remercie.

Avec mes meilleures salutations,

Georges Vercheval,
directeur

Lettre du 14 juin 1994 de Georges Vercheval à Philippe Clerc.



OX, 28, 1993, « Villa Médicis. Photographies : Anne-Marie Christin »

MUSEE DE LA
PHOTOGRAPHIE



CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
DE LA
COMMUNAUTE
FRANÇAISE
DE BELGIQUE
A CHARLEROI

Philippe Clerc
18, pl. du Marché St Honoré
F - 75001 Paris
France

GV/gd/307

Charleroi, le 15 mai 1995

Cher Philippe Clerc,

J'ai bien reçu vos dernières livraisons de OX, ces cahiers dont la forme, discrète, sobre et cependant presque précieuse, s'allie si bien avec le contenu, lui aussi comme retenu...

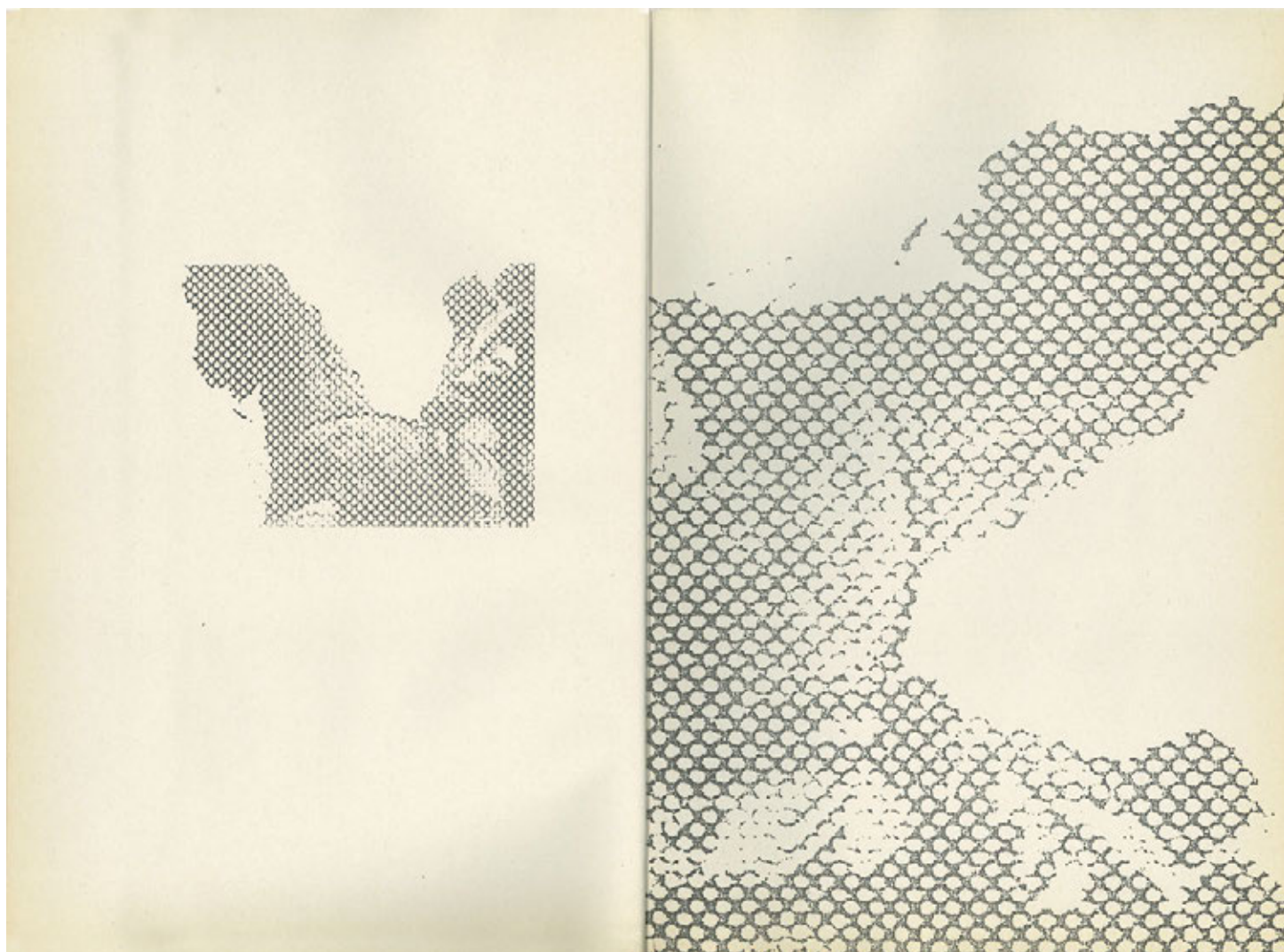
Je vous en remercie.

Je serais heureux de vous revoir au musée, mais je dois vous avertir de ce que nous sommes en pleins travaux de rénovation. Si la bibliothèque, la salle d'archivage et nos bureaux fonctionnent normalement, pour le reste, il n'y a plus rien à voir que des échafaudage et des bétonneuses! Je vous informerai de la réouverture. Ce devrait être vers le mois de novembre.

Avec mes meilleurs sentiments.

Georges Vercheval,
directeur

Lettre du 15 mai 1995 de Georges Vercheval à Philippe Clerc



Double page extraite de OX, 51, 1995, « Allemagne II- Essen »

Musée
de la **photographie**
à Charleroi

Philippe Clerc
18, Place du Marché St Honoré
F - 75001 Paris
France

Centre d'art contemporain
de la Communauté
française de Belgique

Avenue Paul Pastur, 11
6032 Charleroi
Mont-sur-Marchienne
Téléphone 32 (71) 43 58 10
Télécopie 32 (71) 36 46 45

GV/gd/744

Charleroi, vendredi 4 septembre 1998

Cher Philippe Clerc,

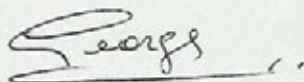
Quelles traversées!

Celle d'un continent, par les chemins de fer de l'ex-URSS dont on entend le roulement sourd. Et les annonces de départs sur des quais de gares lointaines, toujours angoissantes.

Celle que vous nous faites faire en compagnie de Salah Stétié est impressionnante. Un parcours de vie? Cela reste très secret, évidemment. On s'accroche à l'éclairage qu'apportent les autres personnages, J. T., Michel Basbous. Oserais-je avouer, cependant, que je ne sais pas qui est Salah Stétié? Je devrais, sans doute... Ne vous y sentez pas tenu mais, ...pourriez-vous m'en dire davantage?

Quoi qu'il en soit, merci pour ces deux oeuvres, ces OX qui nous font toujours tellement de bien. Veuillez trouver - pour information - les numéros d'entrée à l'inventaire de vos dernières oeuvres.

Avec mes meilleurs sentiments.



Georges Vercheval,
directeur

Au cas où ces oeuvres devraient être reproduites dans des catalogues du musée à caractère scientifique ou dans des publications qui se référeraient à nos collections, pourraient-elles l'être sans droits de reproduction? Ce n'est qu'une possibilité mais nous aimerions être assurés de votre accord. S'il s'agissait par contre de publication de type commercial, nous veillerions à ce que les droits vous soient versés.

Lettre du 26 mai 1999 de Georges Vercheval à Philippe Clerc

Moskva—Aachen (via Brest)	16
Moskva—Athine (via Chop)	18
Moskva—Bajjn-Tumehn (via Solov'evsk)	
Moskva—Bajjn-Tumehn (via Solov'evsk)	
Moskva—Beograd (via Chop)	21
Moskva—Berlin (via Brest)	22
Moskva—Berlin (via Brest)	23
Moskva—Berlin (via Brest)	25
Moskva—Bern (via Brest)	26
Moskva—Bratislava (via Chop)	27
Moskva—București (via Ungeny)	28
Moskva—București (via Vadul-Siret)	
Moskva—Budapest (via Chop)	30
Moskva—Budapest (via Chop)	31
Moskva—Chojjr (via Naushki)	32
Moskva—Darkhan (via Naushki)	33
Moskva—Dogukapy (—Ankara) (via Akhurjan)	34
Moskva—Ehrdehneht (via Naushki)	35
Moskva—Hamburg (via Brest)	36
Moskva—Helsinki (via Vyborg)	37
Moskva—Hoek van Holland (—London)	38
Moskva—Istanbul (via Ungeny)	40
Moskva—Karlovy Vary (via Brest)	
Moskva—Katowice (via Brest.)	42

Page extraite de OX, 84, 1998 « 1982-1983. Chemins de fer de l'U.R.S.S. »

Musée
de la **photographie**
à Charleroi

Philippe Clerc
18, place du Marché-St-Honoré
F - 75001 Paris
France

Centre d'art contemporain
de la Communauté française
de Belgique

Avenue Paul Pastur, 11
6032 Charleroi
Mont-sur-Marchienne
Téléphone 32 (71) 43 58 10
Télécopie 32 (71) 36 46 45

GV/gd/427

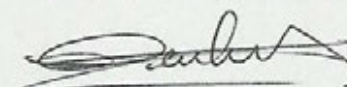
Charleroi, le 26 mai 1999

Cher Philippe Clerc,

Vos fossiles, gravats et *relevés*⁽¹⁾ sont beaux, poétiques, inquiétants, presque cosmiques... Vous nous les lancez sans crier gare, sans commentaires, comme une interrogation à nos sens les plus élémentaires.

Merci encore pour ces OX... (89-90-91).

Avec mes meilleurs sentiments.

 très sincèrement!

Georges Vercheval,
directeur

⁽¹⁾ Je suis allé demander à mon ami *Le Petit Robert* s'il comprenait le mot *relevé* dans le sens où vous semblez l'utiliser. Il ne m'a pas vraiment aidé...

Lettre du 26 mai 1999 de Georges Vercheval à Philippe Clerc

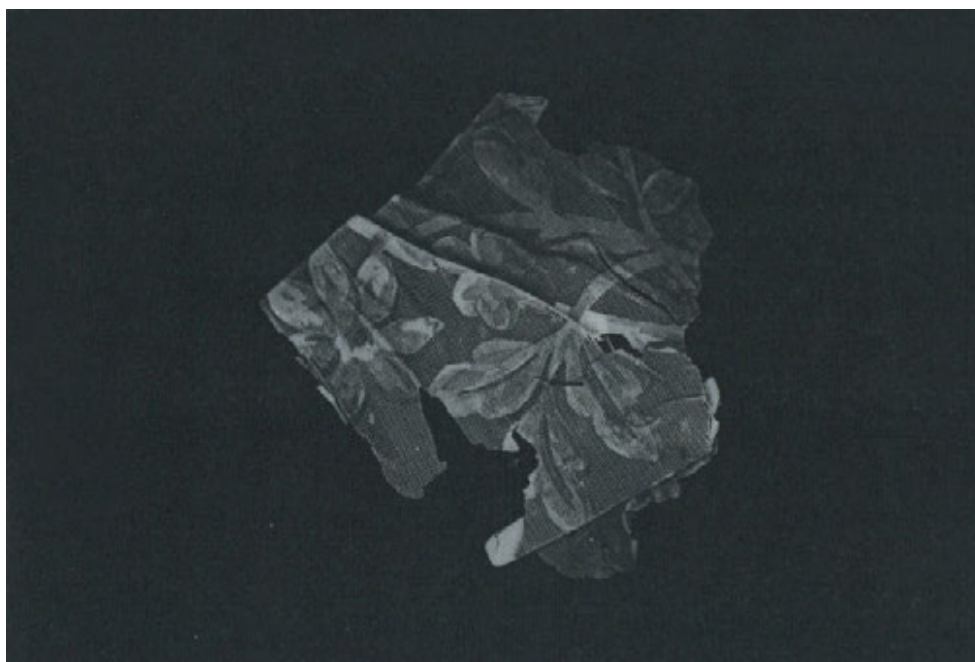


Image extraite de OX, 91, 1999, « Dieppe, bord de mer. Relevés »

En guise de post-scriptum de Philippe Clerc

à propos des « Relevés »

Le mot relevé me plaisait tout simplement. Dans mon idée, on dit toujours des relevés d'architecture, on choisit quelque chose au sol, on le relevait, on le mettait debout, pour le mettre sur une plaque de photocopieuse.

Ces relevés sont séduisants car ils ont une technique qui est morte. Ils ont une histoire qui correspond à un moment de la technologie de la photocopieuse.

L'image serait différente aujourd'hui. Actuellement avec les moyens technologiques du numérique on est dans la peinture, le tableau. Avant dans les années 1970, avec une pierre sur une photocopieuse, ni tableau, ni photo, plutôt une sorte de radiographie, une *empreinte*. Cela donnait de la distance.

On se disait l'auteur, et en même temps, [il y avait cette] étrangeté, infidélité, créant l'étonnement devant le phénomène de *l'impression*.

Philippe Clerc, avril 2021

Exposer le livre de photographies

Entretien avec Xavier Canonne

Propos recueillis par David Martens

Après avoir été durant plusieurs années responsable de la collection d'art de la Province de Hainaut, en Belgique, Xavier Canonne a été nommé à la direction du Musée de la photographie à Charleroi, qu'il dirige depuis une vingtaine d'années. Le Musée de la Photographie, Centre d'art contemporain de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Charleroi, a été inauguré en 1987 dans l'ancien carmel de Mont-Sur-Marchienne. Il est aujourd'hui le plus vaste et un des plus importants musées de la photographie en Europe (6 000 m²), avec une collection de 100 000 photographies dont plus de 800 en exposition permanente et la conservation de 1,5 millions de négatifs. Cet entretien a été réalisé le 14 janvier 2020 dans le cadre d'une enquête en cours conduite par David Martens et Olivier Lugon pour le RIMELL (réseau international de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre) au sujet de l'exposition du livre de photographie¹.

¹ Voir : <<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/amell-archives-de-la-memoire-expographique-de-la-litterature-et-du-livre/>>

D. M.

Quel est le parcours qui t'a conduit à devenir directeur du Musée de la photographie à Charleroi ?

X. C.

« Parcours » pourrait sous-entendre qu'il y a une logique, alors qu'il n'y en a pas eu... Tout d'abord, j'ai un intérêt pour la photo, qui est souvent livresque d'ailleurs. J'ai eu la chance d'avoir un grand-père médecin. Il recevait des revues assez luxueuses, dans lesquelles il y avait des images de grands photographes. Comme tous les enfants, je fouillais les armoires et je trouvais ces revues, je les regardais, je les lisais. Je parle d'une période antérieure à mon adolescence : je n'avais alors aucune idée des noms des uns et des autres.

D. M.

Ni des photographes, ni des revues...

X. C.

Ni des photographes, ni des revues... Ce sont des images qui m'intéressaient parce qu'elles montraient la France, et d'autres pays. Cela n'a sans doute pas été étranger à mon envie de voyager, à mon désir d'ailleurs. Ensuite, j'ai fait mes études vaille que vaille. Je pense n'avoir jamais été voir une exposition de photographie avant mes 20-22 ans. À l'université, nous n'avions pas de cours de photographie.

D. M.

Quelles études as-tu faites ?

X. C.

J'ai fait des études d'histoire de l'art et d'archéologie. Mais je les ai faites parce qu'il fallait bien choisir quelque chose. Je m'intéressais évidemment à l'histoire de l'art, mais je n'envisageais pas de devenir historien d'art. Je songeais même, à un moment, faire la diplomatie ou quelque chose de ce genre. Et puis, à cette époque, quand je faisais l'archéologie, j'étais guide de voyage. Je voyageais donc. J'étais content. Tu m'aurais dit, à 20-23 ans, que j'allais un jour diriger un musée, j'aurais bien rigolé... Je ne l'aurais pas cru. Ce n'était pas du tout mon truc. Par contre, la photographie était importante pour moi, et liée à mon intérêt pour le surréalisme, qui a énormément utilisé la photographie, autant dans les livres que dans des expositions.

J'ai ensuite dirigé, à partir de 1987, la collection de la Province de Hainaut, qui est devenue aujourd'hui le BPS22 – Musée d'art de la Province de Hainaut. C'est dans ces années 1980 qu'on voit véritablement la photographie arriver dans le champ des arts contemporains. J'ai acheté, à l'époque, l'une ou l'autre photographie classique pour la collection de la province mais je n'ai pas du tout acheté de photographies contemporaines. Je me disais alors : soit je fais l'impasse, et je considère que ça n'existe pas, soit je dois essayer de comprendre. À partir du début des années 1990, je me suis donc forcé à aller voir des expositions de photos.

D. M.

Pour quelles raisons as-tu décidé de te forcer ?

X. C.

Parce que je n'avais pas les bases.

D. M.

Et tu estimais en avoir besoin ?

X. C.

Oui, j'estimais en avoir besoin. Comme tout le monde je connaissais Doisneau et Cartier-Bresson. Ce serait bien malheureux quand on a fait des études d'histoire de l'art !... Mais je ne connaissais pas du tout ce champ contemporain que l'on voyait émerger, avec des gens qui étaient, comme l'écrit Michel Poivert, des « usagers de la photo » plutôt que des photographes à part entière. Les grosses institutions photographiques que l'on connaît aujourd'hui n'existaient pas encore. Le Musée de la photographie à Charleroi venait d'ouvrir, en 1987, tandis que je prenais mes fonctions à la collection du Hainaut. J'ai commencé à venir voir des expositions ici. Et, au fond, la photographie a commencé à m'intéresser de plus en plus mais au même titre que la peinture, la sculpture ou la musique. Elle ne m'était plus, disons, inconnue.

Ensuite, de par mes fonctions, j'ai été amené à siéger au conseil d'administration du musée. Je n'avais absolument aucun plan quand je suis rentré dans ce conseil d'administration. Un peu plus tard, Georges Vercheval,

qui était alors directeur du Musée, est venu me dire : « On va faire un appel restreint à des candidats, on t'a vu à l'œuvre. Est-ce que tu veux poser ta candidature ? » Cette proposition est arrivée – le hasard fait parfois bien les choses – à un moment où je me battais depuis quelques années pour la création d'un musée de la collection de la province de Hainaut, ce que Pierre-Olivier Rollin va parvenir à mettre en place avec le BPS22. Je me trouvais alors dans un imbroglio politico-régional. Les provinces, qui sont l'équivalent des régions en France, sont des instances très politisées. J'avais réussi, comme toujours, à me faire beaucoup d'ennemis et j'avais compris que j'allais être le pire ennemi de mon projet, parce que, dans les bagarres régionales et sous-régionales, j'avais porté le fer.

Je voulais simplement qu'il y ait un endroit où on continue à montrer des artistes de la collection. Je trouvais aberrant d'acheter des œuvres d'art et de ne pas les montrer. C'était le moment de la création du MAC'S Grand-Hornu. Laurent Busine, un collègue, un homme de grande qualité, roulait pour son projet. Les peaux de banane étaient fréquentes et il avait le soutien d'un homme politique qui avait beaucoup de pouvoir à l'intérieur de la machine du Parti Socialiste. À un moment je me suis dit : « je vais arrêter de m'époumoner, je vais laisser passer un peu de temps ».

Je ne vais pas mentir en disant que j'ai aimé la photographie depuis le berceau et que je voulais être directeur d'un musée. Par contre, ce qui m'a séduit dans le fait d'être responsable d'un musée, c'est l'envie de diriger un endroit. Nous n'avions pas de bâtiment à la Province de Hainaut. Je me battais pour cette collection, je voulais qu'elle existe et puisse disposer d'un lieu qui lui permette d'être vue. Au fond, j'avais envie de tenir un lieu. Un lieu

fonctionne aussi par la personnalité de son directeur. Pas simplement par les collections, mais par la capacité d'une personne à entraîner une équipe, à donner une ligne directrice, une impulsion. C'était peut-être le bon moment. J'avais 39 ans quand j'ai pris la direction du Musée, en mars 2000.

D. M.

Tu évoquais le fait que ton attrait pour la photographie, lorsque tu étais enfant, est passé par l'imprimé. Quel est ton rapport à la littérature, ainsi qu'aux livres et aux revues, et aux imprimés de façon générale ?

X. C.

Quand tu arrives ici, en tant que directeur, les deux premières années, tu essayes de comprendre ce qui se passe autour de toi. Ensuite, j'ai commencé à réfléchir au fonctionnement global de l'institution. Un de mes premiers constats a été celui du manque de place pour les collections contemporaines. Ce constat a donné lieu à la création d'une extension. Mais la question s'est posée de savoir ce que l'on y montrerait. Ce travail est donc passé par une évaluation des collections. Nous avons une bibliothèque, qui existait déjà quand je suis arrivé. Mais elle possédait très peu de livres précieux et il y manquait, me semble-t-il, certains ouvrages fondateurs. Par exemple, nous n'avions pas l'édition originale des *Américains* de Robert Franck, que nous n'avons achetée que récemment... Il nous manquait aussi *Paris de Nuit* de Brassäi, que nous avons heureusement trouvé pour l'exposition *Pays de*

papier, que tu as organisée². En outre, nous n'avions pas, alors, de section destinée à montrer des livres de photos de façon permanente.



Fig. 1: Vue de l'exposition Robert Franck © Musée de la photographie à Charleroi.

Une de mes premières décisions a consisté à installer des vitrines. Cela ne réglait pas la question, mais cela permettait de montrer que la revue et le livre ont été, bien avant les expositions et les galeries, ou encore les foires d'art, les premiers vecteurs de communication du langage photographique,

² L'exposition *Pays de papier. Les livres de voyage* a été organisée au Musée de la photographie à Charleroi durant la saison d'été (mai-septembre) 2019. Son commissariat a été assuré par David Martens et Anne Reverseau. Elle présentait un ensemble de livres et de périodiques illustrés de photographies publiés durant l'entre-deux-guerres et les Trente Glorieuses et qui se présentent comme des « portraits de pays » (voir à ce sujet, outre le catalogue de cette exposition, David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », dans *Poétique*, n° 184, 2018, p. 247-268, et, du même auteur, « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu », dans *Communication et langages*, n° 202, 2019, p. 3-24).

comme le cinéma, d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle j'ai aussi fait faire une petite section avec des extraits de films. Je n'ai malheureusement pas eu l'espace pour l'étendre davantage, mais cela peut se faire à l'occasion d'expositions temporaires. La bibliothèque de livres de photos, à la fois comme plaisir et comme objet de recherche, est essentielle à cet égard. C'est la raison pour laquelle, quand nous avons lancé les premiers plans pour la construction du nouveau bâtiment – on en parlait à partir de 2003, on y a travaillé sérieusement en 2004 –, une de mes premières priorités a été d'agrandir la bibliothèque. À l'époque, elle se trouvait à l'endroit de la boutique actuelle et était un peu exiguë, pas très accueillante. Mon projet a été de transférer cette bibliothèque dans une autre partie du bâtiment, afin qu'elle dispose de plus d'espace.

Je suis bibliothécaire de formation, j'ai oublié de le dire... J'ai fait ce qu'on appelait, à l'époque, le certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire. Mon père m'y a gentiment envoyé...

D. M.

C'est ce qui t'a conduit vers la gestion de l'institution précédente, les collections ?

X. C.

Oui, en partie. Mon père, qui était bibliothécaire, lui, de profession et de qualité, m'a dit un jour : « Écoute, il y a des cours du soir le mercredi, ça te permettra de quitter l'internat », où j'avais été envoyé par punition... Et c'est vrai que sortir de l'internat le mercredi soir, même pour aller suivre des cours et me permettre de passer la nuit dehors, était un bel hameçon...

D. M.

C'est donc l'attrait de la nuit qui t'a conduit ici...

X. C.

En partie ! J'ai donc obtenu mon certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire. Mais, avant cela, j'ai passé toute mon enfance avec des caisses de livres à la maison, ce qui était fabuleux. Et puis j'ai été bibliothécaire pendant des années à Art², à Mons. Cela faisait partie de mes fonctions avant de venir diriger le Musée. Le livre a donc toujours été dans mes gènes.

D. M.

Outre la bibliothèque, si je comprends bien, tu es aussi animé, assez rapidement, par le souhait d'exposer de l'imprimé.

X. C.

Assez rapidement, oui. Mais, en fait, l'exposition que nous avons faite avec Anne Reverseau et toi, *Pays de papier*, est peut-être la première véritable exposition de livres du Musée. Bien sûr, il y a eu peu d'expos historiques dans lesquelles je ne mettais pas un livre ou l'autre dans une vitrine. Mais tout ne s'y prêtait pas nécessairement, et puis nous n'avions pas toujours les supports adéquats à disposition. D'où cette nécessité de combler des carences. J'ai regretté, quand j'ai fait l'exposition Araki en 2006, il y a une quinzaine d'années à présent, de ne pas avoir plus de livres. Je me suis rendu compte qu'Araki a produit tellement de livres – des photocopies des années 60-70 jusqu'à des livres plus luxueux et plus construits – qu'il aurait fallu faire une sélection.

Au fond, quand on s'intéresse à la photographie, on s'aperçoit rapidement qu'il y a ce désir du livre chez chaque photographe. C'est d'ailleurs la question que me posent tous les photographes lorsqu'on monte une exposition avec eux : « Est-ce qu'on a les moyens de faire un livre ? » Au fond, qu'est-ce qu'une exposition ? C'est une pièce de théâtre qui est jouée parfois dans différents lieux. Je relisais récemment les écrits de Sacha Guitry sur le théâtre et le cinéma. Pourquoi Guitry filme-t-il son théâtre ? « Je filme mon théâtre parce que, comme ça, cette représentation aura toujours lieu », écrit-il, et il ajoute cette fameuse phrase : « Au théâtre on joue, au cinéma on a joué », ce qui est magnifique ! Une exposition, en fait, c'est ça : c'est la présentation d'une série de choses qu'on appelle des œuvres dans un lieu donné. Et tu ne la referas pas deux fois au même endroit. *Pays de papier*, par exemple, si elle est amenée à voyager, devra être adaptée. Tantôt elle sera trop grande, tantôt elle sera trop petite, en fonction des contraintes de l'institution. Pour le photographe, l'exposition existe une fois, même si elle se répète. En revanche, le livre subsistera. Les photographies seront éparpillées, il en vendra éventuellement, elles se perdront peut-être. Alors que le livre va rester. Voilà pourquoi la plupart des photographes que nous accueillons me demandent s'il sera possible de faire un livre.

D. M.

Maintenant que tu assures depuis vingt ans la gestion d'une institution qui te permet d'avoir un regard assez précis sur ces questions, as-tu l'impression que les choses ont évolué dans le discours des photographes de ce point de vue-là ?

X. C.

Oui. Il y a le livre non seulement comme somme d'un travail, mais aussi, de plus en plus, comme œuvre autonome. Le livre d'Olivier Cornil *Dans mon jardin les fleurs dansent*, créé par Matthieu Litt, en est un bon exemple. Mais aussi parmi les ouvrages récents, Sébastien Van Malleghem. On pourrait en citer 500. Le livre n'est plus un catalogue, ce n'est plus un inventaire des photos qui ont été exposées. Il y a de plus en plus de recherche graphique, d'insertions de papiers différents, par exemple, de types de supports. Cela va de pair avec un autre indice, pour revenir à ta question sur ce changement : je constate la hausse du marché du livre de photographie chez les collectionneurs.

D. M.

Est-ce aussi une manière de diversifier l'offre et de multiplier les moyens par lesquels ils peuvent gagner de l'argent ?

X. C.

Je ne crois pas que le livre leur rapporte tant que ça. Il y a eu des best-sellers, certes, mais je pense que le best-seller suit la réputation de l'artiste : on achète le livre de machin parce que c'est machin. Par contre, comme on le disait, le livre devient une création à part entière. Il y a des tirages à 50, 100, 200 exemplaires. Cela pose des problèmes de production et de stockage. Avec de tels tirages, on est souvent entre le livre d'artiste, le portfolio et le catalogue. Lorsque l'on tire à 250 exemplaires, ces exemplaires sont destinés à un ou deux lieux, comme les musées de photographie, et une ou deux

librairies spécialisées. Le livre reste tout de même une chose confidentielle pour beaucoup de photographes.

D. M.

Lorsque des photographes préparent une exposition, souhaitent-ils aussi voir figurer des livres dans leurs expositions, quand ils en ont fait ?

X. C.

Quand ils en ont fait, oui, souvent. Parfois, le livre ne s'insère pas dans l'exposition mais il est présent à la librairie, non seulement à la bibliothèque parce que, quand il y a une exposition, on ressort les livres du photographe ou des livres touchant ses thématiques, mais il faut qu'il soit aussi présent à la boutique. Cela permet de valoriser leur travail. Nous essayons autant que faire se peut, mais tout est une question de moyens, encore une fois.

Fondamentalement, il existe deux cas de figures. Tu as un photographe qui dit « moi, si j'ai une exposition, j'ai plus facilement des possibilités de fabriquer un livre. Si dans deux ans vous êtes intéressés par mon travail, est-ce qu'on peut prévoir le livre à ce moment-là ? » C'est un premier cas de figure. Avec les moyens dont nous disposons – tout dépend de ce que coûte l'exposition –, je vais essayer d'intervenir, soit en achetant une part du tirage, soit en tant que coéditeur, parfois en tant qu'éditeur. J'essaye d'aller dans ce sens parce que je me suis rendu compte qu'il s'agit d'une tendance globale. À tel point qu'aujourd'hui les libraires sont noyés de livres de photos...

D. M.

Même les libraires de seconde main ?

X. C.

Oui, tout le monde. Il y a vingt ans – je vais être un peu immodeste... –, je pouvais avoir plus ou moins une vision de tous les livres de photographie qui sortaient en Belgique, Flandre comprise. Aujourd’hui, j’apprends parfois deux ans après que tel livre est sorti. Ce sont des livres qui tournent dans des circuits assez réduits. Il ne s’agit plus toujours de livres que l’on trouvera en librairie... Il s’agit vraiment d’une tendance que j’ai observée. Il faut en outre savoir que, paradoxalement, il y a aussi les photographes qui se concentrent presque en priorité sur le livre, en se disant que l’exposition – et c’est vrai – va leur permettre d’en vendre un peu plus. Je pense à Olivier Cornil, Matthieu Litt ou Sandrine Lopez. Paradoxalement, certains ouvrages très étudiés, avec des tirages restreints, un papier particulier, coûtent plus cher qu’un livre classique qu’on tire à des milliers d’exemplaires...

D. M.

Qu’en est-il quand tu travailles avec des photographes qui ont déjà un parcours relativement conséquent derrière eux. Je pense à Marc Trivier, dont vous avez accueilli l’exposition *La Lumière et les choses* en décembre 2017. Il a participé à pas mal de livres. Or, sauf erreur de ma part, il n’y avait pas de livres dans son exposition. La question d’en intégrer s’est-elle posée ? Et si elle ne s’est pas posée, pourquoi ?

X. C.

Il a énormément travaillé sur le catalogue de l’exposition. En fait, ce n’était pas un catalogue, à ses yeux. Il y a eu ce premier livre qui avait été fait à l’époque par Pierre Devin, du Centre photographique du nord à Douchy-le-

Mines, qui reprenait une série de portraits. Quand on a décidé de faire l'exposition ici, il voulait faire un livre mais il avait en tête quelque chose de très précis. C'est toujours cette notion du temps qui est importante chez lui. Il a voulu faire le même livre, la même couverture, comme une suite.

Travailler avec Marc Trivier, cela t'apprend beaucoup de choses. C'est quelqu'un qui pense... C'est quelqu'un que j'aime beaucoup. On se connaît depuis quelques années. Cela s'est bien passé entre nous. Même le montage, alors que c'est un des seuls montages d'exposition que j'ai fait sans plans préalables. Lorsque je lui ai demandé « quelles photos veux-tu ? », il m'a répondu : « Non, non. Tu amènes tout et on y travaille ensemble ». Je me suis dit : « Hou la la... On va au casse-pipe ». Mais il a commencé à bouger une image et, presque naturellement, j'en ai pris une autre. Il re-bougeait et puis on se croisait en rigolant avec une œuvre ou l'autre, et cela s'est mis en place. Je l'ai laissé diriger le montage. C'est comme quand tu as un bon cavalier quand tu danses : j'étais la jeune fille qu'on amène au bal. Il a monté son exposition, en mélangeant les images anciennes à des images récentes et en disant, en rigolant, comme Man Ray : « Je ne fais jamais de photographie récente ». Il a prolongé certaines images existantes avec d'autres images. Parfois c'était évident : il revenait voir un écrivain 25 ans après, avec le visage qui avait changé, un paysage qui avait évolué. L'important, chez Marc Trivier, c'est le temps. C'est un photographe immensément nostalgique, immensément conscient de la mort, du dépassement.

Pour son livre, c'était un peu le même principe. Il m'a dit « On fait le même livre, la même couverture, le même format, les mêmes pages ». Je lui ai dit « Marc, tout le monde va être paumé ». Il m'a répondu : « Je m'en fous, ce

n'est pas mon problème. Je ne ferai plus d'expos et plus de livres après ça ». Dans ses livres, tu observes comme un recouvrement : les images de la fin du premier sont présentes au début du second, un peu comme dans un feuilleton, lorsqu'on te propose au début d'un épisode d'une série un résumé de l'épisode précédent. C'est un livre à la fois très fourni et très ascétique, qui ne comporte pas de texte. Et dans l'exposition également, il ne voulait pas d'étiquettes, pas de légendes. Rien du tout. Il avait quelque chose qui était très lié d'abord à sa conception de la photo mais, par-delà, à sa conception du monde : ses images vont continuer par le livre et puis basta. Et, en même temps, il n'est pas non plus insouciant de son œuvre, sans la pousser. Je pense que si je lui dis maintenant « Marc, on en refait une », il m'envoie balader. Parce qu'il a considéré qu'on l'a faite une fois pour toutes. Par contre, il nous a désignés comme dépositaires de son œuvre photographique.

D. M.

Tu parlais du caractère aride de son livre : que des photos, pas une once de texte. Je me demande même s'il y a un mot sur la couverture. Je ne suis pas sûr...

X. C.

Je ne crois pas. Il a suivi la fabrication du livre. On l'a fait ici, avec le graphiste du Lusée. Il est venu souvent sans que je sois présent et il arrivait toujours avec un même rituel, avec une boîte de spéculoos, qu'il mettait devant lui pour le graphiste et lui. Il a impérativement voulu qu'on imprime en Suisse, où son premier livre avait été imprimé. Je lui ai pourtant montré qu'ici, en Belgique, il y avait des imprimeries capables de produire un livre de la même

qualité, qui disposaient des mêmes machines, des mêmes papiers... Mais non. Il a voulu le faire en Suisse, où il a fait le premier. C'est aussi quelque chose d'assez significatif.

D. M.

Quelle est la difficulté particulière de montrer des livres de photographies dans une exposition ?

X. C.

La difficulté, nous l'avons contournée partiellement dans l'exposition *Pays de papier*. Nous avons ouvert certains livres, que nous avons en plusieurs exemplaires. Nous avons montré la couverture, quelques pages qui nous semblaient significatives... Mais le visiteur aura peut-être envie de l'avoir en mains. Que faire dans ce cas-là ? Nous avons choisi de présenter des livres filmés, ainsi que des numérisations sur écran, dont les pages défilent. Mais cela reste toujours partiel. Et partial puisque nous avons décidé que telle page était plus intéressante que telle autre.

D. M.

En termes de conception d'exposition, as-tu reçu une formation dans le cadre de tes études en histoire de l'art ou as-tu appris sur le tas ?

X. C.

Il n'y avait aucun cours de scénographie. Aucun. Ma première exposition, à la province de Hainaut en 1987, a été absolument catastrophique. J'ai appris sur

le tas ce que signifie d'utiliser tel mur, de laisser une respiration, un blanc. Au fond, tu apprends en allant voir d'autres expositions.



Fig. 2 et 3 : Vue de l'exposition Pays de papier. Les livres de voyage © Photographie D. Martens.

D. M.

Le fait est que tu es un directeur de musée assez impliqué sur le terrain. Ce n'est pas le cas de tous les directeurs de musée.

X. C.

Oui, j'y tiens. D'abord parce que j'aime ça. Ensuite parce que nous ne sommes pas assez nombreux dans mon équipe, donc j'aime être présent quand c'est nécessaire pour appuyer le travail des montages. On gagne du temps et cela sécurise aussi les équipes. C'est quelque chose qui est venu avec le temps. C'est un apprentissage commun avec le personnel. Tu sais, le graphiste n'a pas appris à être graphiste, les monteurs n'ont pas appris à être monteurs. Mais c'est en forgeant qu'on devient forgeron, c'est vraiment ça. Et cela a une signification très importante. Cela me permet aussi de contrecarrer le discours qui est parfois enseigné aujourd'hui.

D. M.

Quel discours en l'occurrence ?

X. C.

Tu sais, il y a des canevas : on met une image toute seule, on l'isole. Il y a des trucs de montage que tu sens, quand tu as un peu l'habitude de les faire. Ce qui est terrible et qui m'ennuie aujourd'hui, c'est que, quand je visite une exposition, je passe mon temps aussi bien à regarder en haut, à voir comment ça s'est passé sur un plan technique, comment on a fixé les choses, qu'à regarder l'exposition en elle-même.

D. M.

Tu as par la force des choses développé un regard de technicien.

X. C.

Oui. J'imagine qu'un cuisinier, quand il va manger chez un collègue, a envie d'aller voir la cuisine... Quand une exposition est mal montée, quand il y a des artifices, je le sens. J'ai d'ailleurs parfois envoyé mes étudiants voir des expositions en leur disant : « regardez ça, c'est très mauvais ». Ou alors c'est une mauvaise exposition mais qui est bien mise en scène. Certaines expositions ne sont pas bonnes. Dans ce cas, c'est aussi le travail du scénographe de rendre la perle plus belle dans l'écrin. Mais au Musée de la photo de Charleroi, nous n'avons pas d'énormes moyens. Nous ne pouvons pas nous cacher derrière la scénographie. Les salles ne s'y prêtent pas et puis, surtout, cela coûte cher. Les scénographies, on les fait maison. Parce que, si tu mets tout ton budget sur la scénographie, tu n'as plus de quoi faire le livre, de quoi assurer le transport d'un document, voire de quoi exposer... Ce serait paradoxal...

D. M.

Pour revenir à quelque chose de plus général, il y a dans le Musée de la photographie de Charleroi un parcours chronologique, celui de la collection. Quels sont les finalités, les objectifs – j'imagine qu'ils sont divers... – quand vous lancez un projet d'expo temporaire, notamment concernant l'exposition de livres ?

X. C.

Il y a différentes options. Tout d'abord celle qui consiste à compléter. Il y a des choses dans la collection que tu ne peux pas montrer entièrement. L'exposition permet de proposer l'étude approfondie d'un sujet. Exemple :

nous avons quelques albums photos qui sont présentés dans la partie historique. On se dit un jour qu'il faudrait quand même montrer qu'on a beaucoup plus d'albums, car c'est un axe de la collection, et on se lance alors dans ce travail. Il en est allé de même pour Robert Frank. Nous possédons quelques-unes de ses œuvres et nous nous sommes dit que nous aimerions accueillir l'exposition *Les Américains*. Nous l'avons donc faite. Mais il y a aussi, tout de même, la nécessité de ne pas être tourné seulement vers sa propre collection. Ce que nous faisons aussi dans l'exposition permanente, puisqu'une part de celle-ci n'est pas réellement permanente : on modifie, on travaille sur de nouvelles thématiques, on fouille dans nos nouvelles acquisitions, et nos anciennes... Enfin, le Musée a également une fonction de centre d'art, qui doit montrer le travail de jeunes créateurs.

Au fond, j'ignore s'il existe une bonne programmation. C'est au public de le dire. J'essaie, pour ma part, de proposer une programmation qui réponde à ce que peuvent être les différentes fonctions d'un musée, en travaillant à la fois sur le contemporain et l'ancien, sur le vivant et le mort, sur les artistes de chez nous et ceux de l'étranger. Une bonne programmation, ce serait peut-être un cocktail de tout ça. Je ne crois pas qu'on doive travailler uniquement sur des grands noms, des « blockbusters ». Je ne crois pas, à l'inverse, qu'on ne puisse travailler que sur des expositions confidentielles.



Fig. 4 et 5 : Vue de l'exposition Roman-photo © Musée de la photographie à Charleroi.

C'est aussi un musée qui se veut, j'y tiens beaucoup, généraliste. Nous avons la chance de disposer de trois ou quatre salles d'expositions, qui permettent de présenter simultanément des choses différentes et parfois difficiles. Prenons l'exposition *Pays de papier*. Je ne pense pas que si je n'avais eu qu'une salle et si j'avais dû mettre cette exposition en tête de mon offre culturelle, cela aurait marché. Mais, dans la programmation proposée, cela a fonctionné. Beaucoup de gens m'ont dit : « Tiens, je suis venu voir l'exposition *Roman-photo*, mais c'était très chouette *Pays de papier* ». J'essaie de faire en sorte que les gens viennent voir un jeune artiste parce qu'il y a un grand

artiste dans l'autre salle. Il n'est pas facile d'attirer les visiteurs. Une grande partie du public est parfois dans un confort intellectuel et, moi-même, je vais parfois juste voir un grand nom. Au fond, il n'y a pas *un* public. Cela n'existe pas. Il y a *des* publics en photographie. La photographie rassemble des gens qui ont des approches très multiples. Quand on propose une exposition Don McCullin, il y en a qui viennent voir Don McCullin mais d'autres qui viennent voir la guerre au Vietnam. C'est à la fois la force et la faiblesse de la photographie : elle est assez rapidement accessible, mais pas toujours comme il le faudrait. Sa force, c'est aussi que sa nature d'image, qui peut paraître simple et compréhensible, peut amener un public large. Personnellement, je tiens à ce public. On rencontre parfois des difficultés avec certaines expositions plus spécialisées. L'exposition *Pays de papier* a parfois généré ce type de réactions, mais je les accepte. De toute façon, les gens ne sont jamais à 100% satisfaits. Je pense pour ma part qu'elle était suffisamment lisible et didactique. Et puis une même expo peut être lue à différents niveaux...

D. M.

Absolument. C'est l'expérience que j'ai eue en guidant des visiteurs dans l'exposition. L'une des réactions que j'ai régulièrement observée reposait sur la reconnaissance. Neuf fois sur dix (j'exagère à peine...), la personne me disait, après quelques instants : « Ah ! Celui-là je l'avais ! » ou « Ah, ça me rappelle les bouquins qu'il y avait dans la bibliothèque de mon grand-père ! »

X. C.

C'est ce que j'ai entendu, moi aussi. C'est aussi quelque chose qui est intéressant dans la photographie : la réappropriation de son passé. Quand Pierre-Olivier Rolin nous a fait une exposition sur les pochettes de disques, les gens venaient nous voir en disant : « Mince, je l'avais, celui-là, on me l'a piqué dans une boum ! », et moi le premier ! Cela ravive des souvenirs. C'est intéressant, parce qu'au fond, on peut très bien ne pas avoir fait l'histoire de l'art et apprécier un tableau de Monet ou de Manet, mais c'est encore plus fort avec la photographie. On peut éprouver des émotions en regardant des photos sans jamais connaître le nom de leur auteur.

D. M.

Quelles sont à ton avis les difficultés particulières à exposer des livres dans un lieu qui est un lieu dévolu principalement aux photos ? Entre le moment où nous sommes venus te présenter notre projet d'exposition sur ces livres que j'appelle des « portraits de pays » ou « de villes », et le vernissage, au fil des mois, ton regard sur le projet a sensiblement évolué. Au départ, tu nous as dit : « Vous êtes des littéraires, vous venez avec un bon projet mais n'oubliez jamais qu'on est dans un musée de photo et qu'il faut donc qu'il y ait des photos et pas trop de livres ».

X. C.

Je me souviens. Et finalement, nous nous sommes concentrés uniquement sur le livre, en ne montrant presque que des livres. Au départ, je m'étais demandé : « Est-ce que ce ne serait pas intéressant d'avoir, à un certain moment, d'éventuelles images correspondant à celles figurant dans les

bouquins ? » Et puis, avec le cheminement que l'on a fait, je me suis dit : « Quel serait le sens de ça ? » C'est pour cette raison qu'il est toujours nécessaire d'avoir du temps devant soi quand on élabore un projet. Juxtaposer livres et tirages, cela peut fonctionner lorsqu'on a des tirages de mauvaise qualité, comme cela a pu être le cas pour l'exposition sur le roman-photo. Dans ce cas, c'était une bonne chose de pouvoir présenter les tirages originaux. Cela se justifiait pleinement de voir que, d'une très bonne photo, bien mise en scène, on avait tiré un truc mal imprimé, parce que c'était de la littérature à deux balles. En revanche, dans le cas qui nous occupait, l'idée a été de dire « À quoi ça sert ? Montrer qu'on a réussi à la retrouver ? Montrer qu'on a des trésors ? » À un moment, j'ai pris mes distances avec une telle approche. Elle ne se justifiait plus à mes yeux. Je pense qu'il était beaucoup plus intéressant de ne montrer que des livres, dans la mesure où l'exposition parlait de livres. On revient alors à cette question de la difficulté d'exposer ce genre d'objets. D'abord, il s'agit de trouver des livres, de bons exemples qui permettent de construire un discours. À cet égard, vous aviez tout ce qu'il fallait. L'idée serait peut-être d'inscrire ce type d'exposition dans des cycles, pour que les gens s'habituent, en quelque sorte, à ce que, à période régulière – ou irrégulière, il ne faut jamais s'obliger... –, on puisse travailler sur le livre. L'exposition que nous préparons avec Laurence Le Guen, America Parra-Smart, Marie-Jeanne Vanaise et toi sur le livre pour enfants, par exemple. Rien n'empêche qu'un jour je consacre une exposition entière à une revue. J'ai participé à l'exposition consacrée à la revue *Variétés*, qui était à Arles l'été dernier (2019). Ils ont pris le parti pris de mettre les images en rapport avec celles qui existaient dans la revue, puisque les archives étaient à l'AMSAB de Gand, où l'exposition avait été montée initialement. C'était leur choix, et il est

tout à fait respectable. Une publication comme *Art et Médecine* mériterait aussi qu'on lui consacre une exposition. De même pour *Réalité*. Faudrait-il, à côté des revues, mettre les tirages des images ? Je ne suis pas sûr.

D. M.

Notamment, se pose la question du format.

X. C.

Oui. Sans compter qu'il peut être ardu pour un visiteur de se pencher sur une vitrine plutôt que de regarder un objet sur un mur. Dans l'exposition *Pays de papier*, il y avait certes des vitrines, mais aussi des livres présentés aux murs. Cela demande du travail de faire comprendre aux gens que ce livre, qu'ils ont peut-être encore dans un coin chez eux – par exemple les « Petite planète », qui ont été diffusés à des milliers d'exemplaires – est autre chose qu'un livre-documentaire sur un pays. Il s'agissait aussi de créations photographiques et artistiques. En ce sens, je pense qu'avec cette exposition, nous avons vraiment bien fait une part de notre boulot.

D. M.

En tant que directeur d'un musée, je suppose que tu te montres attentif à ce qui se fait dans les autres institutions. J'ai été frappé que vous accueilliez à Charleroi l'exposition du MUCEM sur le *Roman-photo* en même temps que *Pays de papier*, alors qu'au même moment, au FOMU d'Anvers, était organisée l'exposition sur le *Photobook belge*, sans aucune forme de concertation entre ces deux institutions, les plus importantes pour la photographie en Belgique. C'est tout de même frappant, cette coïncidence de

calendrier, à l'échelle d'un si petit pays... Que penses-tu de cet engouement manifeste des lieux muséaux actuels, et pas seulement en Belgique, pour l'exposition du livre de photographie ?

X. C.

Les Anversois nous avaient demandé de participer à leur projet en sélectionnant nous-mêmes certains livres. Ils ont fait ça d'une façon intelligente, ils n'ont pas seulement travaillé dans leur coin, ils ont demandé à une série de personnes de leur suggérer des livres. Et nous avons écrit quelques chroniques de livres dans leur catalogue. Mais c'était vraiment fortuit. Ils avaient ce projet depuis un peu de temps et ils ne savaient pas que cela tomberait au même moment. Il me semblait intéressant d'avoir *Roman-photo* et, en même temps, *Pays de papier*, parce que cela allait de soi en termes de cohérence. C'était à la fois la même logique – exposer des imprimés – mais très différent en même temps. Cela n'allait pas concerner le même public. Effectivement, il y a un certain engouement aujourd'hui pour ce type d'objets.



Fig. 6 et 7 : Vue de l'exposition Photobook belge © Photographie D. Martens.

D. M.

À quoi tient-il, à ton avis ? Et quand situes-tu son émergence ?

X. C.

Je ne sais pas. Serait-ce le souci de revenir, après une période d'entrain un peu délirant concernant les images numériques, à des formes plus traditionnelles ? Je l'ignore... Je pense qu'on est aussi sorti du traditionnel musée de la photo. Il y a quand même une chose intéressante dans l'objet photographique : la diversité de ses supports. Personnellement, je

collectionne depuis des années toutes sortes d'objets. J'ai un amoncellement de produits dérivés, des boîtes de biscuits avec la photo du roi Baudoin, etc. Mais à quand cela remonte-t-il ? Il y a 20 ans, on ne s'intéressait pas à la photo vernaculaire à ce point. On ne s'intéressait pas à la photographie, disons, « de foire ». Il y a 20 ans, seuls les grands photographes avaient droit de cité. Cela a ensuite commencé à changer. Je pense que nous avons, à Charleroi, été parmi les premiers à acheter des albums photo. Moi, j'avais des albums photo quand je suis arrivé à la direction de la collection, mais c'étaient des albums anciens. J'achetais des albums à 1 euro sur les trottoirs avec, à l'intérieur, des protections plastique des années 70-80 et on me voyait comme un naïf. Je pense qu'il s'est produit un élargissement du champ, dû aux historiens.

D. M.

Tu penses que ça passe par eux, que ce sont eux qui donnent l'impulsion ?

X. C.

Oui, des gens comme Michel Poivert ou François Cheval ont commencé à se pencher sur d'autres supports de transmission de l'image et à ne plus considérer qu'une image, c'était nécessairement encadré. Je dépense encore 5 euros par ci par là, quand je trouve une boîte. Quand on allait en excursion avec l'école, par exemple, il y avait des trucs absolument atroces dans les boutiques à souvenirs. Des cartes postales du téléphérique de Dinant avec du mica autour, etc. Mais tout ça, c'est aussi une industrie...

D. M.

C'est le même argument que tu as avancé au sujet de l'exposition *Pays de papier*. Après avoir insisté au début pour inclure des tirages des images figurant dans les livres, tu as fini par nous dire, après quelques mois : « en fait, finalement, le livre fait partie de l'histoire de la photo. On est un musée de la photo, on fait une expo de livres de photo ».

X. C.

Au conseil d'administration, tout le monde a trouvé ça absolument normal. La seule critique qui m'a été adressée était que ce serait une exposition autour de laquelle il ne serait peut-être pas facile de communiquer. C'est vrai, mais ce n'est pas parce que ce n'est pas facile qu'il faut ne pas le faire.

D. M.

As-tu eu l'impression que le fait que ce soient des livres qui étaient exposés a changé quelque chose dans la médiation et dans les animations, en particulier auprès des publics plus jeunes ?

X. C.

Il faudrait demander à Marie-Jeanne Vanaise, de notre service de médiation. Je ne serais pas capable de te répondre. Mais ce qui était bien dans l'expo, qui était apprécié, c'est qu'il y avait des livres qui étaient manipulables.

D. M.

Qui sont revenus dans un état impeccable. C'était bluffant. Je pensais qu'ils finiraient en confettis...

X. C.

Moi aussi. Et il y a eu des écoles ! Et je ne pense pas qu'il y ait eu beaucoup de vols.

D. M.

Je n'ai pas l'impression qu'il y en ait eu un seul...

X. C.

J'ai eu la même réflexion que toi. Le public m'a semblé assez discipliné et, au fond, assez soucieux de respecter l'espace et l'endroit. C'était bien d'avoir des livres qu'on pouvait prendre. Je souhaiterais beaucoup refaire cette expérience et remettre quelques livres dans une future exposition. Après, si on les vole, c'est presque une forme d'hommage. Qui n'a pas piqué de livre un jour dans une librairie ?...

D. M.

Si tu devais ou si tu pouvais organiser une exposition montrant des imprimés, avec une carte blanche absolue en termes de budget, sur quoi porterait-elle ?

X. C.

Je me suis toujours dit que je serais intéressé, un jour, de montrer des images de propagande, qu'elles soient sous forme de livres, d'affiches ou même sur des supports tardifs comme des badges et des choses de ce genre...

D. M.

Pour quelle raison, la propagande ?

X. C.

Comme pour *La Photographie arme de classe*, exposition co-produite avec le Centre Pompidou que nous avons également accueillie en mai 2019 à Charleroi, cela concerne l'image au service d'un discours ou d'un homme. Par exemple, les images de propagande nazie ou du fascisme italien sont très convaincantes – en termes de plastique, on est bien d'accord : on sait quel immondice ça sert... Ce serait intéressant de les opposer, par exemple, à l'image de propagande soviétique à une certaine époque ou aux images, on le fait ici en partie, du Front populaire, et d'aller plus loin, jusqu'à des choses contemporaines, c'est-à-dire certains personnages qui font l'objet d'un culte de la personnalité. Mais aussi, tout simplement, des affiches assez banales... Je pense aux affiches des campagnes électorales, comme celle de François Mitterrand en 1981. Ce ne sont plus les mêmes que celles du Général De Gaulle. Rien qu'une exposition sur les campagnes électorales en France – les campagnes présidentielles, bien sûr –, ce serait déjà un sujet passionnant : comment place-t-on le candidat, quelle est la taille des signes écrits, etc. ? Avant on exposait presque un programme sur l'affiche. Cela existe toujours, mais, à un moment, on a mis en scène sur l'affiche la figure de l'homme ou de la femme et le signe du parti s'est réduit. On est supporté par le parti mais on ne veut plus trop afficher ses couleurs. Par exemple, Marine Le Pen a réduit progressivement la taille du nom du « Front National ». La campagne présidentielle américaine aussi peut être quelque chose de passionnant. Un de mes amis aux États-Unis a conservé les badges des différentes campagnes

qu'on distribuait aux gens pour les élections sénatoriales. Oui, ce serait intéressant, l'image de propagande. Mais c'est du boulot et il faut aussi se limiter... En outre le sujet est à prendre avec des pincettes parce qu'évidemment, quand tu exposes des photos de Leni Riefenstahl avec ces grands mâles blonds rasés et bien dégagés derrière les oreilles, ça crée parfois des problèmes... Il faut décoder les discours. J'ai reçu un jour une lettre d'insultes parce que j'avais mis au-dessus de l'escalier dans la collection permanente, pour montrer la césure de l'année 1940, une photo d'August Sander qui représente un soldat allemand. J'ai reçu une lettre de quelqu'un qui m'a engueulé en disant que je mettais ce soldat en valeur. Et c'était vrai... Je le mettais en valeur.

J'ai répondu à cette personne, qui ne m'a pas répondu, mais je tenais quand même à me justifier. C'était simplement un problème scénographique. Je trouvais que cette image heurtait parce qu'il y avait une coupure : 1940. Et moi, je ne voyais rien d'autre. Un avion dans le ciel, ça ne voulait pas dire 1940, mais quand tu vois le type avec ses croix gammées, bien sûr...

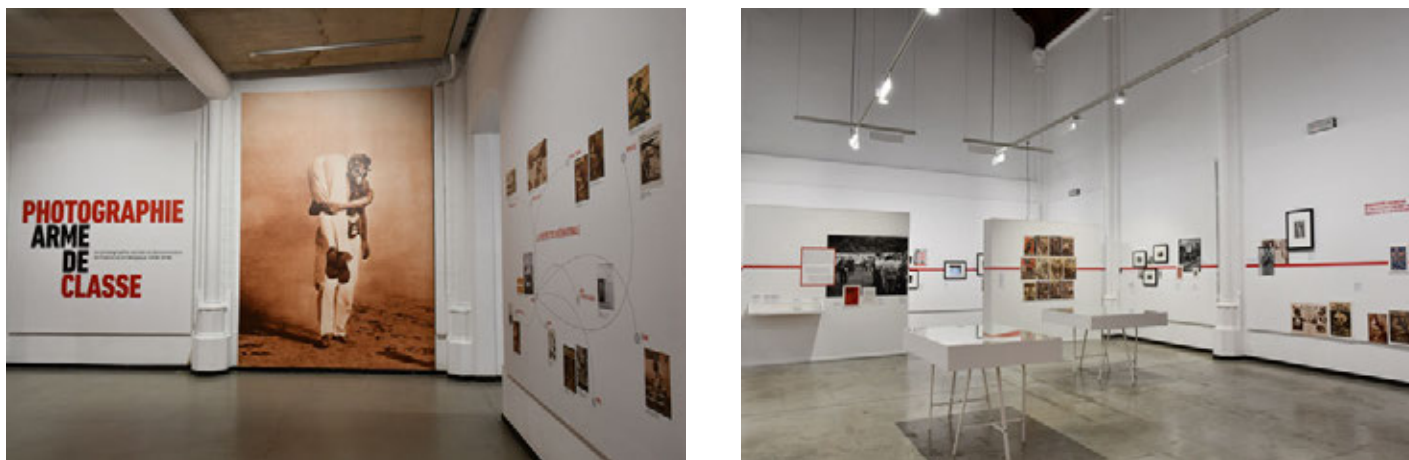


Fig. 8 et 9 : Vue de l'exposition Photographie, arme de classe © Musée de la photographie à Charleroi.

D. M.

Pour clôturer notre échange, s'il y avait un livre photo, que tu n'as pas au musée que tu aimerais posséder pour pouvoir un jour le montrer, lequel serait-ce ? Tu as là encore carte blanche absolue en termes de budget...

X. C.

Tu me poses une colle !... Je viens d'acheter *Les Américains et 1929*, le sublime pornographique de Man Ray. Dans ce que nous avons présenté dans *Pays de papier* qui n'était pas à nous, la série *La France travaille* était assez étonnante, mais je dirais *La Banlieue de Paris*. C'est difficile de séparer le goût personnel du signifiant du livre. Oui, je dirais *La Banlieue de Paris*, probablement.

D. M.

Pourquoi celui-là en particulier ? Tu penses qu'il parlerait plus que d'autres au public ?

X. C.

Non, c'est personnel. *La Banlieue de Paris* parce que c'est Doisneau, parce que le texte est de Cendrars aussi... C'est une belle équipe. Mais c'est surtout lié à l'enfance. Ce n'est peut-être pas le plus beau livre de photographie, mais c'est un livre qui a une signification liée à mon enfance, au même titre que les romans d'Henry de Monfreid, qui m'ont vraiment donné envie de bouger, même si je ne suis pas devenu contrebandier en Mer Rouge...

Tracé, inscription, copie : le geste à l'œuvre

Karine Bouchy s'entretient avec Nicolas Aiello, avec la participation de Jérémie Koering

Nicolas Aiello (né en 1977) est diplômé de l'École Supérieure d'Art et Design de Grenoble. Ses premiers travaux se sont définis autour d'interventions dans l'espace public. Depuis 2008, la pratique du dessin comme expérience subjective de transcription, liée à l'écriture, a pris une place centrale dans son travail. Elle lui permet d'investir l'espace urbain, l'espace imprimé et les récits latents suggérés par des documents d'archives. Son travail a été montré dans de nombreuses expositions en France (Musée des Arts Décoratifs à Paris, Bibliothèque nationale de France, Galerie 22,48 m²...) et à l'étranger (Kunstverein de Hamburg, Musée Albertina de Vienne...). Il prend également la forme de projets éditoriaux, en collaboration avec diverses structures (URDLA – centre international estampe & livre, Lendroit Éditions, Christophe Daviet-Thery, Centre national édition art image...). Depuis quelques années, Nicolas Aiello est représenté par la Galerie C (Paris/Neuchâtel, salon *Drawing Now* 2017, 2018 et 2021). Il enseigne à l'École Supérieure d'Art et de Design de Reims.

Le travail de Nicolas Aiello déplace les divisions habituelles entre « dessiner » et « écrire ». Ses dessins, qu'ils soient constitués de lettres (plus ou moins

cursives et intriquées les unes dans les autres) ou d'une multitude de lignes et de points, émanent de tracés linéaires lentement accumulés, d'un geste d'inscription réitéré, à l'échelle de la main et parfois même de l'ordre de la micrographie.

C'est dans le cadre du cycle de conférences CEEI-Thalim « La lettre et la ligne II¹ », dont le thème résonnait pleinement avec sa pratique, que Nicolas Aiello a été invité à présenter son travail. L'échange qui suit reprend les sujets abordés à cette occasion, et prolonge la discussion menée avec l'artiste.

Les deux premières parties de l'entretien se concentrent sur la relation entre dessin et graphisme scriptural, en abordant d'abord les « images de mots », puis les structures textuelles issues d'images. La dernière partie aborde plus spécifiquement la relation aux sources (archives, documents), la manière dont celles-ci influencent le geste de transcription interprétative de l'artiste, et permet de découvrir un projet en cours réalisé à partir des carnets de recherche d'historiens de l'art². Pour finir, Jérémie Koering, qui est à l'origine de ce dernier travail, en éclaire les enjeux.

¹ Organisé par Hélène Campaignolle et Marianne Simon-Oikawa à l'INHA en 2019-2021.

² Nous remercions Nicolas Aiello de nous avoir permis de reproduire des images de son travail dans cette publication.

Images de mots

K. B.

La majeure partie de tes dessins donne à voir ce que l'on peut nommer des « tracés³ », et il se trouve qu'une part importante de ces tracés est basée sur des mots, généralement préexistants. Quel est ton rapport au texte ? Comment en es-tu arrivé à intégrer les mots dans ta pratique du dessin ?

N. A.

Durant mes études en art, les cours de dessin étaient à peu près inexistantes et cette pratique était assez mal considérée. À l'époque, je pratiquais le graffiti mais pas le dessin en tant que tel. Mon approche du dessin est arrivée après, par une autre voie, mais liée elle aussi aux langages de la ville. En fait, l'écriture dans mes dessins est venue par la marche dans l'espace urbain : l'observation, la collecte, la retranscription de mots croisés dans la ville (fig. 1).

³ C'est-à-dire des lignes ou des points plutôt que des surfaces. « Tracé : Résultat de l'opération de traçage : dessin, contour, lignes ou points » (CNRTL).

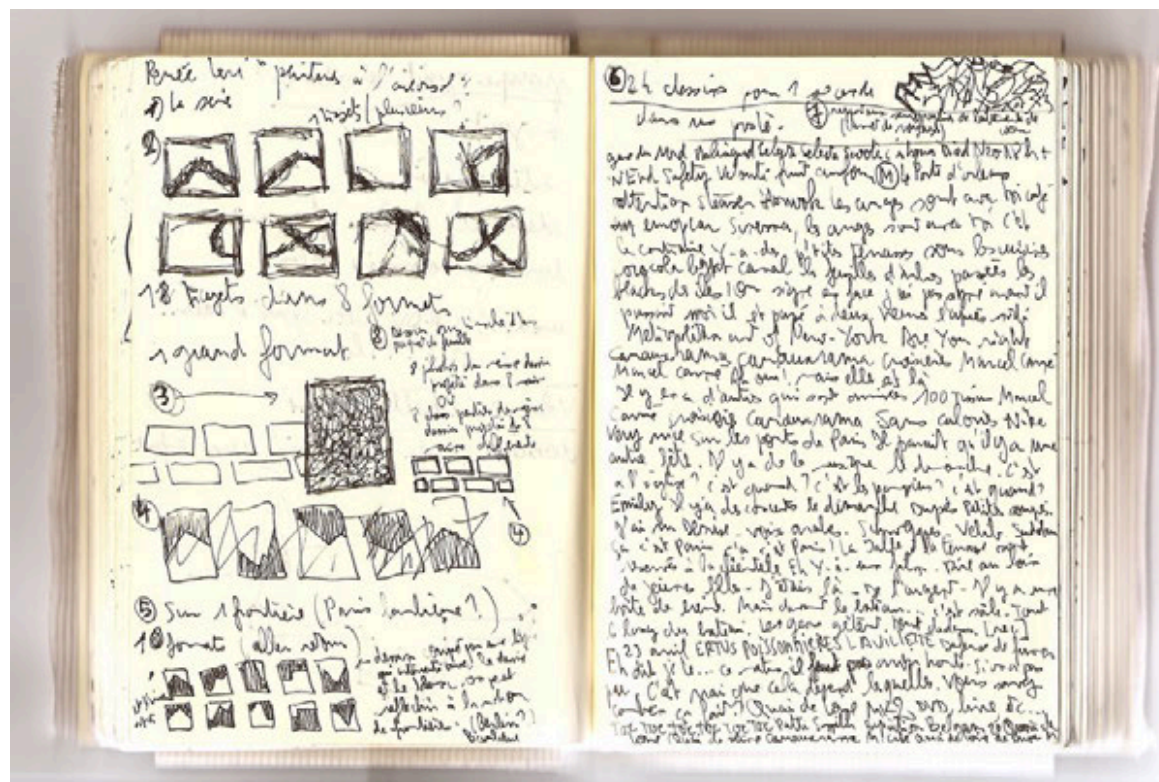


Fig. 1: Nicolas Aiello, page de carnet, 2009 © N. Aiello.

La marche est comme une sorte de langage. Cette expérience a donné lieu à la série de dessins intitulés *Pa(ysa)ges*. Dans certains d'entre eux, on perçoit les directions de la marche : j'ai inscrit les mots en suivant le trajet parcouru (un peu comme le tracé d'un GPS) (fig. 2).

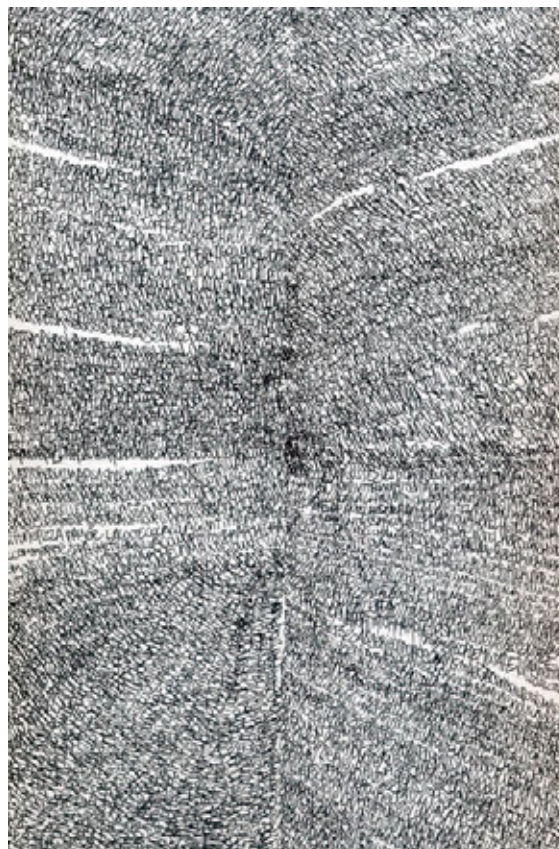


Fig. 2 : Nicolas Aiello, Pa(ysa)ge 8, 2007, stylo, encre de Chine, 21 x 29,7 cm © N. Aiello.

K. B.

Dans ces paysages/pages (réalisés sur des formats A4 verticaux), je remarque que l'écriture est entièrement en lettres majuscules. Cette caractéristique participe à la structure graphique de l'ensemble – les lignes de lettres majuscules peuvent être denses et plus homogènes –, mais y a-t-il une raison particulière à cet emploi des majuscules ?

N. A.

Majuscules ou minuscules, il n'y a pas eu de choix délibéré de ma part. Le résultat est dû à l'évolution naturelle de mon dessin. Il y a différentes périodes : d'abord les *Pa(ysa)ges*, avec des lettres un peu plus grandes, puis *Berlin* (fig. 3 et 4), avec un ensemble de mots entremêlés.



Fig. 3 : Nicolas Aiello, Berlin, dessin 015, 2009, encre sur papier, 15 x 21 cm, collection personnelle © N. Aiello



Fig. 4 : Nicolas Aiello, Berlin, série des 25 dessins, 2009, encre sur papier, 15 x 21 cm chacun, collection personnelle. Neige, 2010, dessin animé, 3 min., silencieux, diffusion sur moniteur, collection personnelle. Vue de l'exposition De Mémoire au Centre d'art Camille Lambert, 2017, Juvisy © N. Aiello.

Cette série a été réalisée quelques années après les *Pa(γsa)ges*, lors d'un séjour à Berlin, à partir de prospectus publicitaires. À la différence des marches urbaines des dessins précédents, cette fois c'est la ville qui venait à moi *via* le contenu de ma boîte aux lettres. Les mots, à force d'être recopiés, ont fini par s'entremêler, se resserrer, au point de tendre vers la trame et les boucles, ce que j'appelle un tissu d'encre, une broderie de mots (ou un « tricot », comme m'avait dit une visiteuse un jour de portes ouvertes dans mon atelier !). Cette pratique a également un lien avec l'écriture automatique, et le fait de ne pas lire la langue allemande joue certainement un rôle dans la graphie de la série *Berlin*. Copier une langue étrangère ou entremêler l'écriture, ce sont des manières de sortir du sens. Après les périodes des *Pa(γsa)ges* et de *Berlin* viennent des séries plus récentes, comme les *Journaux*, où l'écriture est très petite mais lisible.

K. B.

Avec la vidéo *Neige* (voir fig. 4), dans laquelle tu remploies les dessins de *Berlin*, on peut dire que cette manière d'échapper au sens linguistique va plus loin encore, puisqu'il est impossible de distinguer en 1/25^e de seconde qu'il s'agit de mots, et que l'aspect plastique prend le dessus : les trames, les valeurs de gris, les lignes horizontales, la vibration continue...

N. A.

Après avoir fait trois ou quatre de ces dessins de la série *Berlin*, j'ai eu l'impression en regardant ces carrés gris de voir une neige d'écran. À la même époque, j'ai revu dans une exposition consacrée à Paul Klee ses compositions rythmiques, où des formes carrées se répètent dans l'espace de

la toile. J'ai décidé de réaliser vingt-cinq dessins, pour pouvoir les faire défiler à vingt-cinq images par seconde, et j'en ai fait un dessin animé en boucle, sans début ni fin. Chaque seconde voit défiler les vingt-cinq dessins dans un ordre aléatoire, le rythme est donc toujours différent.

K. B.

Une autre série de tes dessins, intitulée *Journaux* et réalisée entre 2013 et 2018, est également issue de documents textuels préexistants. Mais plusieurs paramètres évoluent, notamment le format et la composition des lignes (fig. 5 et 6).

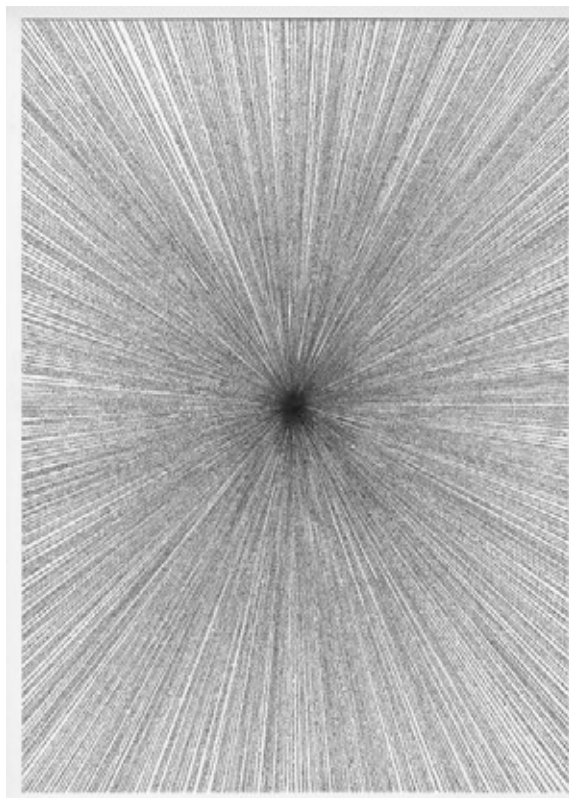


Fig. 5 : Nicolas Aiello, Le canard, 8 février 2017, 2017, encre de Chine sur papier, 42 x 29,7 cm © N. Aiello.

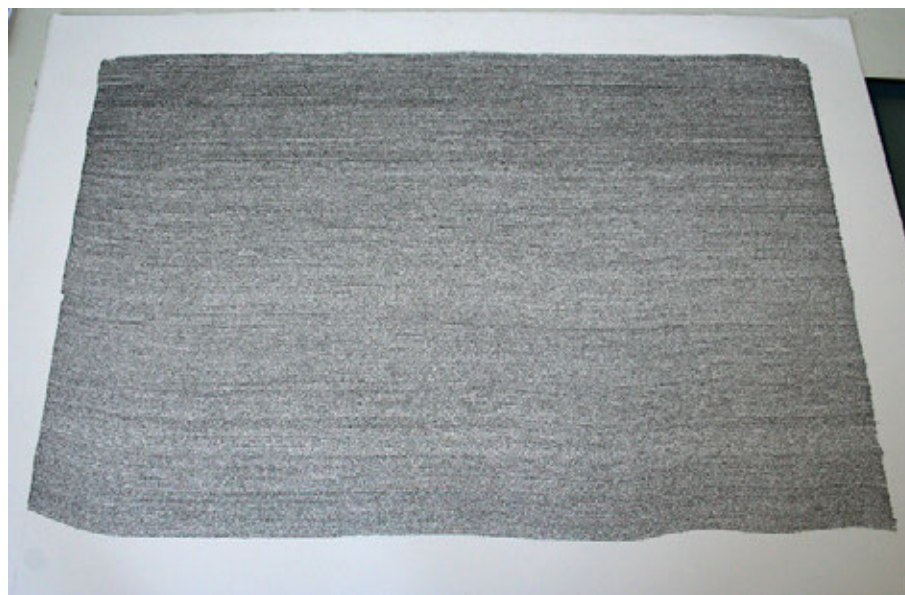


Fig. 6 : Nicolas Aiello, Le monde, 5 mai 2017 – double page, 2017, encre et crayon sur papier, 57 x 76 cm © N. Aiello.

N. A.

Au début, l'inscription dans mes dessins se faisait plutôt de gauche à droite. Et puis j'ai commencé à me donner des protocoles, une règle du jeu. Pour la composition de la série *Journaux*, j'ai suivi deux processus : tantôt de gauche à droite, tantôt en partant d'un point central. Ce qui m'a intéressé ici, c'est la disparition des mots. Une suite d'informations diverses publiées dans la presse (les résultats du tiercé, un événement international, etc.) devient, quand elles sont entremêlées, une suite de signes. Le format reprend celui de la page de journal : chaque dessin de la série est réalisé au même format que la page du quotidien dont il est issu.

Cette série comporte aussi un aspect processuel : dans les *Journaux*, comme avec les prospectus de la série *Berlin*, il y a une dimension quotidienne fondamentale. Cela implique un rapport au temps qui ne serait pas le même si je copiais des œuvres littéraires, par exemple. La date témoigne de ce processus de création : le matin, je descends acheter mon journal au kiosque, je remonte dans l'atelier et je commence le dessin.

K. B.

Des *Pa(psa)ges* aux *Journaux* en passant par *Berlin*, on observe quelques variations dans le tracé et les formes graphiques : des majuscules aux cursives, de formes assez syncopées à des lacs linéaires. S'il n'y a pas de distinction pour toi entre « écrire » (tracer des formes alphabétiques) et « dessiner » (tracer des formes), qu'en est-il de ton rapport aux outils ? Il me semble que tes « dessins de lignes » et tes « dessins de lettres » partagent parfois un même instrument.

N. A.

Mon geste a évolué, notamment avec le changement d'outil. Au début, pour les relevés de textes dans la ville, je travaillais au stylo à bille. Et puis j'ai commencé à superposer les mots, et j'ai aimé le fait que cela crée une image graphique, qui n'est plus lisible. J'ai abandonné le Bic, qui n'avait pas un rendu très intéressant, pour le stylo technique Rotring. Ce passage du stylo à bille au stylo à encre a contribué à une évolution du trait puis, avec le temps, a modifié la forme des tracés : les premiers dessins au stylo à encre sont très cursifs et entremêlés, puis l'écriture des *Journaux*, par exemple, est à la fois très serrée et lisible, ce que permet le stylo Rotring 1 mm.

Après est venue la gravure, quand on m'a suggéré de réaliser des estampes à partir de mes dessins (fig. 7 et 8).

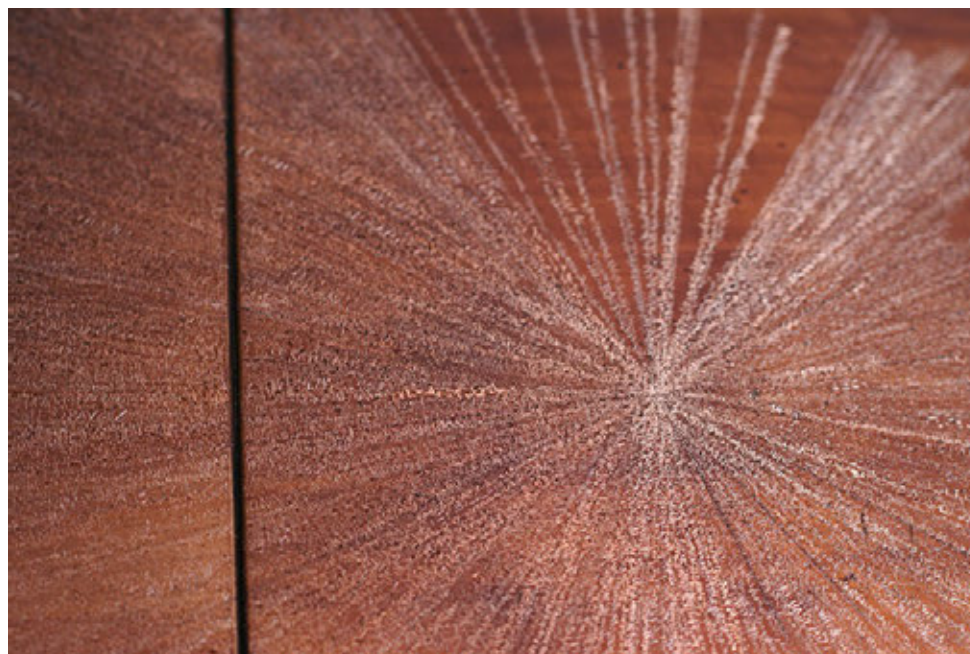


Fig. 7 : Nicolas Aiello, plaques de cuivre pour Prospectus, vernies et gravées, avant morsure (détail), 2011 © N. Aiello.

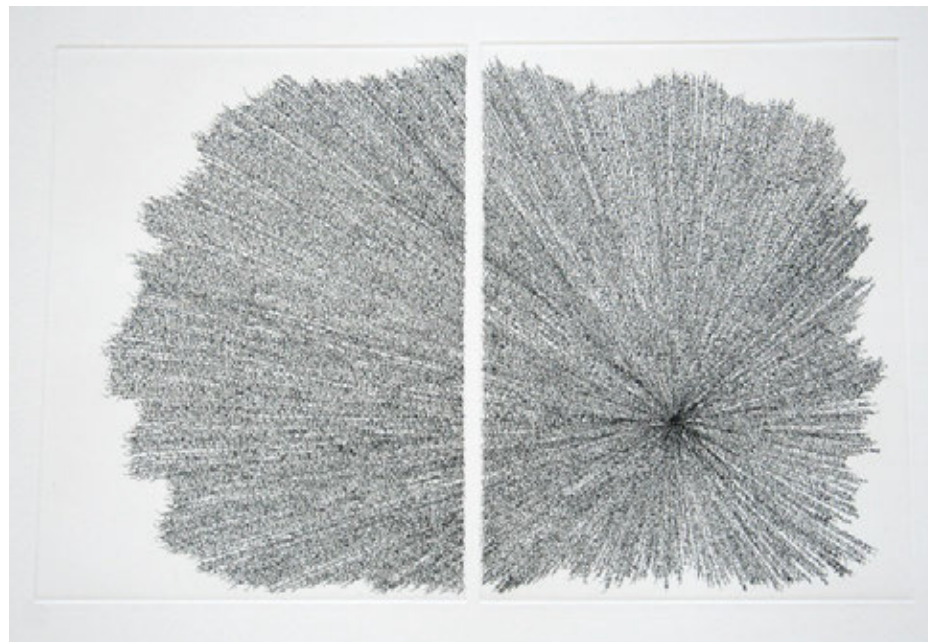


Fig. 8 : Nicolas Aiello, Prospectus, 2011, eau-forte sur papier Velin, 46 x 56,5 cm, production URDLA © N. Aiello.

La gravure à l'eau-forte modifie forcément le travail de copie, puisque celui-ci doit se faire à l'envers. J'utilisais un calque pour voir les dessins à l'envers. Et puis l'eau-forte induit un geste très différent, car l'outil lui-même est différent. En particulier, on ne peut pas repasser sur un trait ou croiser les traits. Donc entremêler les mots comme je le fais dans certains dessins était exclu avec cette technique. Peut-être qu'inconsciemment cette expérience de gravure a influencé mes dessins en retour : les mots ne sont plus si souvent entremêlés maintenant, ils sont plutôt inscrits les uns à la suite des autres.

Depuis quelque temps, je travaille au brou de noix, et ce travail correspond pour moi à l'apparition d'une certaine picturalité, aussi parce qu'il est lié à un autre outil, le pinceau. En comparaison avec le Rotring, l'association du brou de noix et du pinceau amène des empâtements, des variations d'encre, des « défauts » dont je tire parti.

K. B.

Dans le cas des dessins gravés – qui correspondent à deux étapes successives de transcription – on pourrait dire que tu copies des « formes » plus que des « mots », dans la mesure où tu prends pour modèle un calque inversé du dessin. Est-ce que ce procédé crée une distance supplémentaire par rapport à la signification des mots, aide à les voir avant tout comme des formes linéaires, graphiques ?

N. A.

Oui, je pense. Le calque était là au début surtout comme moyen technique pour m'aider à copier ces textes à l'envers, mais c'est vrai qu'il m'amenait à prendre une certaine distance par rapport au sens des mots que je voyais comme des boucles, des lignes... D'ailleurs, à force de faire cet exercice, j'ai fini par abandonner le calque pour recopier les mots à main levée, redessiner les lettres directement à l'envers à partir du dessin original. Quand la fatigue se faisait sentir, une forme d'écriture automatique intervenait. Un automatisme du geste qui permettait à la fois une respiration dans la concentration, et une prise de distance avec l'original.

K. B.

La série *Archipels*, toujours en cours, est très spécifique en ce qui concerne ton usage de la ligne. Ces dessins ne sont pas issus de mots préexistants, mais ils partagent plusieurs caractéristiques avec ceux évoqués jusqu'ici : une répétition de gestes, une multiplication de tracés linéaires, une perception différente selon qu'on les voit de près (on s'attarde aux détails des lignes et des points) ou de loin (c'est alors le modelé qui se dégage) (fig. 9).

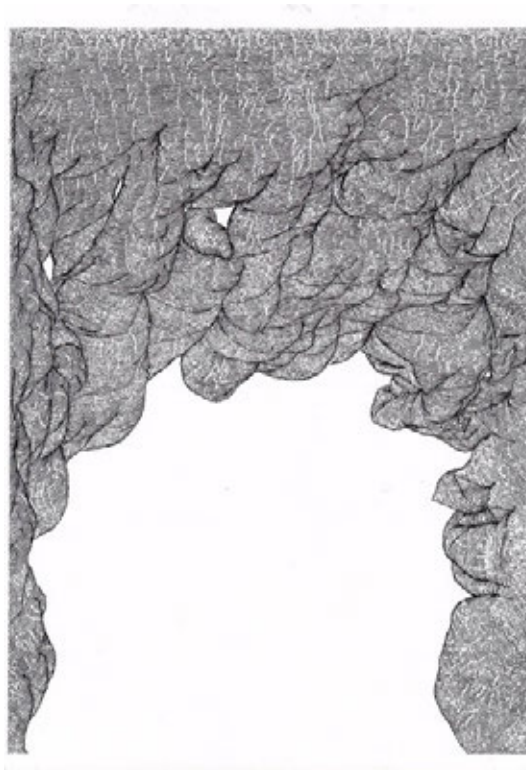


Fig. 9 : Nicolas Aiello, Archipels #12, 2020, encre sur papier, 24 x 32 cm © N. Aiello.

N. A.

En effet, les *Archipels* se construisent par répétition de micro-gestes. Mais la direction du tracé a changé : dans les premiers dessins, je travaillais surtout de gauche à droite et de haut en bas. Maintenant, le geste de ma main va du bas vers le haut. C'est une série assez récente, qui est née d'expérimentations. Les travaux d'Irma Blank⁴ et de Pierrette Bloch⁵, par exemple, ont pu avoir une influence : la manière dont les lignes et les points d'Irma Blank deviennent comme une écriture abstraite, ou le rapport à la répétition et au rythme, dans les travaux de Pierrette Bloch.

Quand je commence un de ces dessins, je démarre par une seule ligne où l'outil frôle le papier, le touche à peine. C'est ce qui donne les réserves dans le trait, comme une érosion. Après, la deuxième ligne réagit à la première, puis la suite de lignes, la répétition, crée des formes. Le dessin se compose de manière presque aléatoire... Dans cette répétition du geste, je vois une analogie avec le mouvement répété des vagues qui creusent les rochers, une forme qui advient très lentement.

⁴ Irma Blank, née en 1934 en Allemagne, vit et travaille en Italie. Ses œuvres sur papier présentent souvent une répétition de lignes, composées en blocs rectangulaires. Cette apparence graphique de page de texte sans contenu linguistique vaut souvent à son travail d'être qualifié d'asémique.

⁵ Pierrette Bloch (1928-2017) est une artiste plasticienne suisse. Ses œuvres présentent notamment des séquences de touches à l'encre, des lignes tracées et d'autres composées à l'aide de matériaux noués (fils, crins). Les « nœuds de crin » de P. Bloch et la série *Berlin* de N. Aiello faisaient partie de l'exposition *Les Chemins du dessin*, au Centre d'art de Tanlay, en 2010.

Cette série, *Archipels*, est liée par ailleurs à un dispositif de travail que j'utilise depuis longtemps (il était déjà présent dans mon précédent atelier à Montreuil). J'emploie deux tables à dessin : une réservée aux projets en cours à partir de sources ou de protocoles, une autre pour les recherches expérimentales, et je passe de l'une à l'autre. Les *Archipels* font partie des dessins qui sont sur la table « expérimentale ». Pouvoir naviguer entre les deux est essentiel, et les projets parallèles se nourrissent mutuellement. Par exemple, dans les dessins réalisés à partir des archives de Meyer Schapiro (voir *infra*), je retranscris ses croquis en réserve puis j'interviens autour avec un type de dessin similaire à celui des *Archipels*.

Écritures d'images

K. B.

En parallèle de ta pratique du dessin sur papier, la série intitulée *rtf*⁶ (en cours depuis 2009) est issue de l'envie, selon tes propres termes, de faire en quelque sorte l'inverse des *Pa(ysa)ges* : une écriture à partir d'images. Mais on y retrouve la déambulation urbaine, ce qui est un point commun avec les dessins (fig. 10).

⁶ Le format RTF (Rich Text Format) est un format utilisé par les logiciels de traitement de texte, dont le but initial est de faciliter l'échange de fichiers entre des plateformes et des logiciels différents.

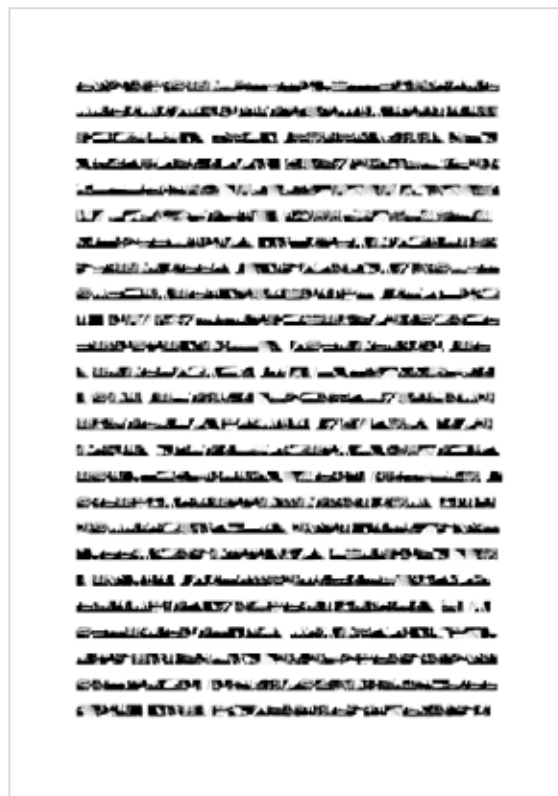


Fig. 10 : Nicolas Aiello,
NYC01.rtf, 2009, impression jet
d'encre, 21 x 29,7 cm
© N. Aiello.

N. A.

Rtf, c'est comme le miroir inversé des *Pa(ysa)ges*, une recherche qui répond au projet de créer cette fois une structure d'écriture à partir d'images. Je photographie des éléments urbains, puis je retravaille les images en noir et blanc et les intègre dans un logiciel de traitement de texte en leur donnant

chacune la taille d'un caractère. La composition commence dès la prise de vue : dans le paysage, je sélectionne certains éléments comme les ombres sur le sol, l'architecture, etc., en imaginant déjà quel « texte », quel gris ils pourraient donner. Je vois déjà en termes de lignes. Mais la sélection est assez spontanée car je prends les photos en marchant, je ne m'arrête pas, et ce choix agit sur le rendu des photos, crée des traces filées par exemple.

L'idée de la série est de réaliser des marches dans différents lieux, de créer des écritures variées à partir de la traversée de différentes villes ou quartiers : des banlieues, le Trocadéro, New York, Berlin, des villages... Par exemple, entre le *rtf* du petit village de Saint-Pierre des Champs et celui de New York, la densité est très différente.

K. B.

Les premiers *rtf* sont imprimés sur des feuilles A4, en jet d'encre et noir et blanc – format et *medium* qui font référence à la page de traitement de texte. Puis, un autre mode de présentation apparaît, qui modifie beaucoup le rendu et l'effet produit par ces compositions graphiques : l'exposition sous forme murale, donc en bien plus grand format (fig. 11).



Fig. 11 : Nicolas Aiello, *rtf*, 2018, dessin mural (bandes adhésives), dimensions variables ; ici 3,50 x 1,20 m, dans l'exposition *Vous reprendrez bien un peu de dessin ?*, Galerie Neuf, Nancy © N. Aiello.

N. A.

L'idée de mettre en scène ces pages de texte dans un environnement urbain ou architectural est venue d'une exposition à Rome avec Jacques Villeglé. Je me suis retrouvé à l'assister durant le montage de l'exposition pour réaliser ses compositions murales d'alphabets socio-politiques. De retour à l'atelier, j'ai eu envie de garder ce rapport au mur. Cette démarche me renvoyait aussi à ma première pratique du graffiti, une pratique extérieure que j'aime beaucoup, très différente du rythme de l'atelier où on est essentiellement seul du début à la fin du travail. La forme murale implique aussi de travailler en collaboration avec d'autres personnes. J'ai d'abord tenté de peindre les *rtf*

directement sur le mur, mais le rendu n'était pas du tout satisfaisant. Alors j'ai pensé aux *stickers* vinyle. Est-ce que les *rtf* sont du dessin, de la photographie ? Je ne sais pas, mais en tout cas ces versions murales impliquent un travail aussi fin que certains dessins, presque de la dentelle, parce que je retouche les formes au scalpel avant de les poser au mur.

Depuis, les supports se sont multipliés : une version réalisée sur une bâche de trois mètres de long a été exposée au Musée des Arts Décoratifs à Paris et se trouve maintenant dans les collections de la BnF. Tout récemment, une autre a été sérigraphiée sur la verrière de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, en Suisse. Celle-ci est assez spécifique, parce que c'est une installation à la fois pérenne et réalisée sur le lieu. Le résultat sur la verrière présente deux « pages » *rtf* de grande taille, l'une composée à l'aide de photographies prises sur le vif et l'autre à partir de dessins d'observation. Pour la composition issue de photographies, j'ai travaillé comme pour les précédents *rtf*. Pour la seconde composition, je suis parti de dessins à l'encre faits dans le lieu durant deux jours, que j'ai ensuite photographiés et composés comme je le fais pour les prises de vues. Ce sont deux manières de parcourir la Fondation Michalski, deux écritures différentes. Le rendu du *rtf* réalisé à partir des dessins à l'encre est plus « tremblant » que celui qui provient de photographies. Au final, cela crée comme deux types d'images du lieu, côte à côte.

Le rapport aux sources : archives, documents

K. B.

J'aimerais que tu parles de l'emploi de documents préexistants, souvent présent dans tes dessins. Les prospectus, les journaux, les mots glanés au fil des déambulations (et même les photos des *rtf*, d'ailleurs), constituent ce que j'appellerais des sources circonstancielles : tu vas à leur rencontre, elles se présentent à toi à un moment précis, tu les accueilles (et parfois les sélectionnes), et le dessin final retient ces dimensions temporelles ou géographiques. Mais certains de tes projets s'appuient sur un autre type de sources, il me semble, dont la dimension matérielle intervient différemment dans les dessins finaux : je pense en particulier aux projets réalisés à partir d'archives personnelles, comme *Le Complot des pigeons*.

N. A.

Le type de source m'amène à changer la manière de faire. *Le Complot des pigeons* est un livre-carnet (Lendroit éditions, 2016) regroupant un ensemble de dessins réalisés en 2011 à partir de la correspondance de prison de mon grand-père, arrêté en 1952 pour atteinte à la sûreté de l'État et incarcéré à la prison de la Santé à Paris. Un texte de l'historien Philippe Artières accompagne l'édition.

Mon grand-père et le politicien dont il était le chauffeur ont été arrêtés avec deux pigeons dans leur coffre, et accusés d'avoir voulu les utiliser pour

transmettre des messages en URSS. Pour les historiens, ces documents constituent un témoignage sur la guerre froide, du point de vue de la situation en France. Moi, ce que j'ai vu dans ces archives familiales, ces documents et ces lettres écrites ou reçues par mon grand-père durant son emprisonnement, c'est un rapport à différents types de langages : un langage familial (des détenus, de mon grand-père), un langage administratif, des typographies différentes... Je trouvais aussi ces documents intéressants par rapport à l'écriture et au dessin. C'est pour cette raison que j'ai choisi de redessiner les documents à l'aide de calques. Pour être au plus proche de l'écrit original des auteurs de cette correspondance (non seulement le détenu mais aussi toutes les autres personnes impliquées dans ces lettres), il fallait que je retranscrive les écritures le plus fidèlement possible.

Toutefois, je révèle certains passages censurés par la prison, tandis que j'en masque volontairement d'autres, initialement non censurés. Il ne s'agit pas simplement d'un travail de retranscription, ni même de falsification, mais plutôt d'un choix d'informations, qui d'ailleurs ne sont pas forcément historiques. Par exemple, il y a ce dessin d'une lettre où je mets en avant les mots « rigoureusement » et « vigoureusement », que je trouvais intéressant de confronter. La partie inférieure de la lettre est couverte de signatures, celles des camarades qui écrivent (fig. 12).

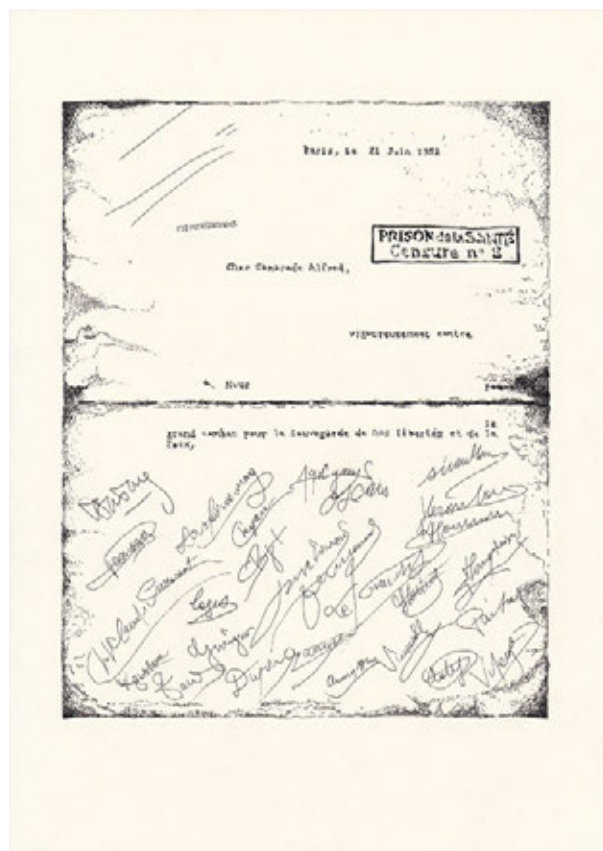


Fig. 12 : Nicolas Aiello, Le Complot des pigeons, dessin numéro 8 (série de 28 dessins), 2011, encre sur papier, 15 x 21 cm, collection personnelle, 2016 © N. Aiello.

Un autre document contient un dessin un peu énigmatique fait par mon grand-père (un plan de la prison ? un plan d'évasion peut-être ?), au-dessus duquel se trouve un calendrier, avec le décompte des jours (fig. 13).

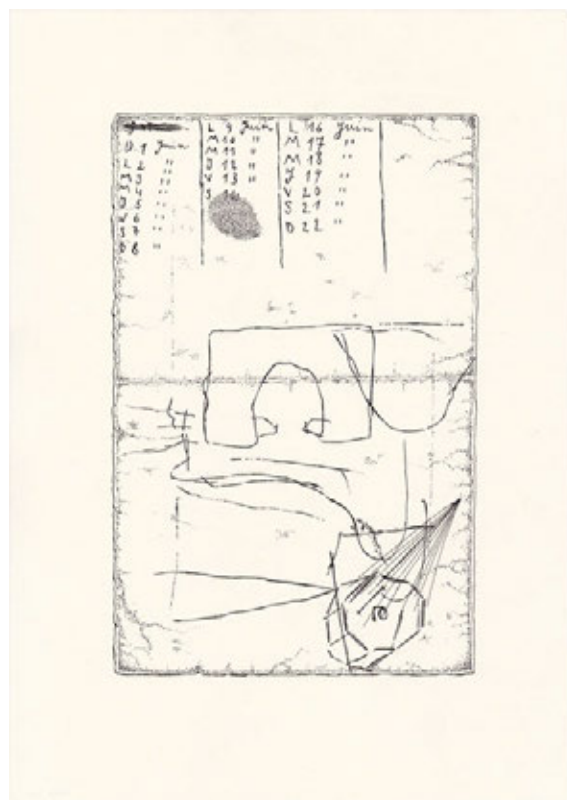


Fig. 13 : Nicolas Aiello, *Le Complot des pigeons*, dessin numéro 22 (série de 28 dessins), 2011, encre sur papier, 15 x 21 cm © N. Aiello.

K. B.

Peux-tu revenir sur le travail sur calque dans *Le Complot des pigeons* et certains dessins ultérieurs ?

N. A.

J'ai fait des projets où j'ai scanné des documents, et je me suis posé la question du rapport à l'archive – même après *Le Complot des pigeons*,

notamment avec les dessins de Meyer Schapiro (voir *infra*). Le scanner effleure le papier, passe au-dessus de la surface, alors qu'avec le dessin sur calque, j'ai ressenti un engagement différent au document, un autre rapport avec la lecture de l'archive. J'avais besoin de recopier à la main. C'est en dessinant qu'on comprend de quoi il s'agit. Un exemple : dans un des dessins du *Complot des pigeons*, j'étais en train de recopier quelque chose que je n'avais d'abord pas identifié. C'est en dessinant que j'ai compris que j'étais en train de copier une empreinte digitale laissée sur le papier. À l'époque où je travaillais sur ces archives, j'ai vu au Louvre une exposition de manuscrits enluminés des Frères de Limbourg, et cette visite m'a donné envie de traiter cette série de dessins comme des « enluminures contemporaines », de mettre en valeur chaque élément quel qu'il soit, y compris les taches de gras, les déchirures du papier...

K. B.

Un autre de tes projets où le document préexistant est fondamental, est *Revealed de Kooning Drawing* – qui d'ailleurs associe ton travail à partir de sources au dessin animé. C'est un projet auquel tu as pensé alors que tu travaillais à « interpréter par transcription » les documents du *Complot des pigeons* (fig. 14).



Fig. 14 : Nicolas Aiello, Revealed de Kooning Drawing, 2011, dessin animé, 6 min. (boucle), projection au format 55 x 64 cm, 125° et dernière image © N. Aiello.

N. A.

Oui, d'ailleurs les documents aussi sont de la même époque : 1952 pour *Le Complot des pigeons*, 1953 pour le dessin de Rauschenberg. À l'époque où je travaillais sur les dessins du *Complot* m'est venue l'idée de faire réapparaître le dessin de Willem de Kooning effacé par Robert Rauschenberg, *Erased de*

*Kooning Drawing*⁷. Sur un coup de tête, j'ai contacté le San Francisco Museum of Modern Art où est conservé le dessin, et j'ai demandé (dans un anglais approximatif) si je pouvais en obtenir une image... À ma surprise, j'ai reçu un fichier de très haute qualité, avec beaucoup de détails. À partir de cette image, à l'aide d'outils numériques permettant de modifier les contrastes, j'ai travaillé par étapes successives, conservant chaque « strate » obtenue. J'ai tenté de révéler non seulement le dessin initial mais aussi les traces laissées par Rauschenberg sur le papier en gommant. Ce n'est pas un travail de musée réalisé avec des outils scientifiques. C'est un dessin inédit qui apparaît, une interprétation du dessin de de Kooning effacé par Rauschenberg. Les cent-vingt-cinq images obtenues sont mises bout à bout pour devenir un dessin animé, projeté à la taille de l'œuvre initiale, en boucle. Je tenais à ce que les transitions entre chacune des images se fassent en fondu, pour que l'évolution se dévoile progressivement, apparaisse très lentement.

K. B.

Depuis 2020, tu travailles sur un nouveau projet entièrement conçu autour de documents d'archives, des carnets de recherche d'historiens de l'art où se côtoient des croquis et des notes – donc du dessin et de l'écriture. Ces

⁷ Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, traces d'encre et de graphite sur papier, 64,14 x 55,25 cm, San Francisco Museum of Modern Art. En 1953, Robert Rauschenberg demande à Willem de Kooning de lui offrir un dessin et de l'autoriser à l'effacer. Le dessin original, à l'encre et au crayon, nécessita apparemment un mois de labeur avant de devenir *Erased de Kooning Drawing*. L'œuvre est visible sur le site du SFMoMA : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>.

archives t'ont été présentées par l'historien de l'art Jérémie Koering⁸, qui conduit actuellement un projet de recherche et de commissariat d'exposition, intitulé *Le dessin comme outil épistémologique*, autour des dessins d'historiens de l'art (Meyer Schapiro, Leo Steinberg, Hubert Damisch et Louis Marin notamment). Tes dessins réalisés à partir de ces archives seront présentés dans une exposition prévue au Genia Schreiber University Art Gallery de Tel-Aviv en octobre 2022, aux côtés de ceux de ces chercheurs. Cette fois, ce ne sont donc ni des archives familiales, ni des sources glanées dans le quotidien à partir desquelles tu dessines. Comment as-tu abordé ce projet ?

N. A.

La « commande » faite par Jérémie Koering s'appuie sur des sources dans lesquelles je peux choisir avec une grande liberté. Au contraire des sources habituelles avec lesquelles je travaille, qui sont plus anonymes (comme les journaux ou les prospectus), pour ce projet je copie pour la première fois l'œuvre d'un auteur, *Fragments sur l'expression* d'Aby Warburg, texte que j'ai découvert à cette occasion et dont j'ai beaucoup aimé la forme. Warburg travaillait avec sa femme, qui recopiait ses notes sur des fiches de format 15 x 21 cm, ce qui fait écho étonnamment à ma propre démarche de retranscription.

⁸ Jérémie Koering est professeur d'histoire de l'art des Temps modernes à l'université de Fribourg (Suisse). Ses travaux portent à la fois sur l'art de la Renaissance dans ses dimensions politique et poétique et sur l'épistémologie de l'histoire de l'art. Il dirige la collection « Les Apparences » aux éditions Actes Sud.

K. B.

Dans ta copie de *Fragments sur l'expression*, que conserves-tu et que modifies-tu ? On voit dans tes dessins l'association de deux formats : celui des fiches de notes, que tu conserves sous la forme de rectangles nettement délimités, et celui du dessin lui-même, format beaucoup plus grand, dans lequel tu recomposes ces blocs rectangulaires constitués de micro-écritures très denses (fig. 15).

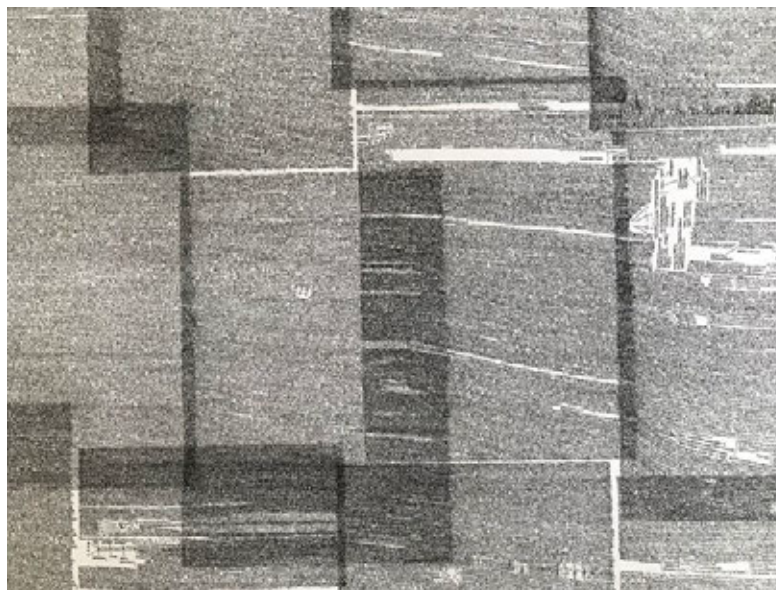


Fig. 15 : Nicolas Aiello, Warburg / Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde, 2020, encre de Chine sur papier, 50 x 75 cm (détail) © N. Aiello.

N. A.

La totalité du texte est copiée, en continu, y compris les petits schémas. Les mots que je souligne sont ceux soulignés par Warburg. Les changements de paragraphe, je les interprète sous la forme d'espaces blancs. Effectivement, le format des fiches est visible car le texte est copié sous la forme de pavés de 15 x 21 cm, mais ces blocs de texte sont aussi partiellement superposés, ce qui crée des variations de gris, de densité.

Une autre série en cours, appartenant au même projet, se base sur les dessins de Meyer Schapiro. Le titre, *Schapiro/Box 52*, correspond au numéro de la boîte des archives dans le fonds conservé à l'université Columbia. Ce sont des croquis de tableaux. Schapiro analyse la composition, trace les lignes de force... Je vois presque de l'écriture, quand je regarde ces croquis. J'ai choisi de les traiter en réserve, et ces réserves interfèrent avec les dessins qui se trouvent « derrière » (dessins qui reprennent le même processus que la série des *Archipels*). L'idée est de ne pas intervenir sur le dessin original, mais de le révéler en réserve (fig. 16).



*Fig. 16 : Nicolas Aiello, Schapiro / Box 52, 2020, encre de Chine sur papier, 29,7 x 42 cm (détail)
© N. Aiello.*

K. B. à J. K.

Pour quelles raisons avez-vous proposé à Nicolas Aiello, c'est-à-dire à un dessinateur contemporain, de prendre part à ce projet d'exposition autour des dessins d'historiens de l'art ?

J. K.

Le travail de Nicolas Aiello nous fait voir que l'écriture, avant d'être quelque chose à comprendre, est quelque chose à contempler. Et cela me semblait

entrer en parfaite résonance avec le travail des historiens de l'art – celui d'Hubert Damisch, de Meyer Shapiro, d'Aby Warburg – dont on envisage l'héritage à travers leur seule production textuelle, et dont on a du mal à imaginer qu'ils puissent avoir travaillé avec d'autres outils, en l'occurrence le dessin. Le travail de Nicolas offrait un parfait miroir à cette pratique, en ce qu'il révélait cette valeur visuelle, plastique, de la recherche des historiens de l'art : travail d'écriture et travail graphique.

Par ailleurs, cette proposition me semblait apporter quelque chose de neuf à un projet fondé sur des archives d'historiens de l'art qui, à quelques exceptions près, sont mal connus du grand public aujourd'hui. Le travail d'un artiste contemporain comme celui de Nicolas peut aider le public à porter un nouveau regard sur des chercheurs qui méritent d'être considérés autrement que comme des producteurs de textes « anciens » ou peu actuels. C'était donc aussi un moyen d'actualiser cette réflexion.

Enfin, ce que je trouve remarquable dans le travail de Nicolas, c'est qu'il se sert de documents d'archives pour produire sa propre œuvre en réfléchissant à cette dimension matérielle, à cette part sensible de l'historien de l'art. Il accompagne la démarche de l'historien de l'art lui-même : ce qui est en réserve dans ses dessins réalisés à partir de Schapiro fait écho à ce qui est en réserve dans les dessins de l'historien, puisque ce dernier trace des diagrammes, des lignes de force, qui deviennent presque des abstractions. En l'absence de notes écrites identifiant les œuvres analysées (d'après Véronèse, Rubens, Manet), les études de Schapiro pourraient passer pour des dessins abstraits. Cette indistinction entre écriture et dessin – qui est centrale dans le travail de Nicolas Aiello – rencontre aussi les préoccupations d'autres

artistes contemporains dont j'admire le travail comme Myriam El Haïk, Sharka Hyland ou, dans un registre monumental, Lek & Sowat.

Des « blancs » entre les mots. Regards rétrospectifs sur *Space between Words*¹

Violaine Anger et Hélène Campaignolle
s'entretiennent avec Paul Saenger²

Introduction

Space between words. The Origins of Silent Reading, livre imposant publié en 1997 par Paul Saenger, Conservateur émérite à la Newberry library de Chicago, n'a jamais été traduit en français. Cet ouvrage marque pourtant une étape historique dans l'appréhension des modalités physiologiques de la lecture en lien avec les formats textuels adoptés durant le haut Moyen-Âge. L'enquête menée par l'auteur documente en effet de manière exhaustive les processus évolutifs de présentation du texte et explore les voies par lesquelles les moines irlandais ont progressivement introduit les espaces intermots dans les manuscrits médiévaux qui étaient marqués, jusqu'alors et

¹ Paul Saenger, *Space between words. The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford university press, 1997.

² Cet entretien mené en anglais en août 2021 a été traduit et mis en forme par Violaine Anger avec la collaboration d'Hélène Campaignolle.

depuis l'apparition du grec, par une écriture continue. Désignée par la forme latine *scriptura continua*, cette forme de présentation obligeait les lecteurs à énoncer le texte à voix haute, procédé apparu avec la phonétisation induite par l'apparition de l'alphabet grec. Le progressif recul au cours du haut Moyen-Âge, d'abord en Irlande puis sur le continent européen, de la *scriptura continua* au profit de formes de présentation du texte d'abord aérées puis clairement espacées entre chaque mot, a ainsi permis l'adoption de la « lecture silencieuse », la nôtre, ce qui constitue une révolution dans l'histoire de la lecture dont l'impact peut être jugé supérieur à celui induit par l'imprimerie.

L'entretien proposé aujourd'hui dans ce numéro 2 de la revue *écriture et image* prend la suite d'une conférence de Paul Saenger qui s'est tenue le 9 novembre 2018 à l'INHA dans le cadre du cycle de conférences « La lettre et la ligne ». Les échanges qui ont suivi nous ont menés à proposer un entretien centré sur la réception de l'ouvrage *Spaces between words* et les enjeux induits aujourd'hui par l'évolution des techniques d'imagerie neuronales sur la façon dont le cerveau perçoit et reconnaît les unités constitutives du langage écrit (lettres, syllabes, mots). L'entretien aborde d'abord les questions de terminologie posées par l'ouvrage, interroge l'auteur sur sa réception et son positionnement précurseur en faveur de l'emploi des méthodes cognitivistes. La section 2 précise certains éléments fondant la thèse historique de Paul Saenger au sujet de l'apparition progressive de la séparation intermots et des enjeux qu'elle recouvre dans l'histoire de la lecture et de l'écriture, comme dans notre conception linguistique des unités graphiques de base. Enfin, la dernière partie de l'entretien interroge les croisements possibles entre la pensée d'Anne-Marie Christin et celle de Paul

Saenger, deux penseurs contemporains qui ont été liés à Henri-Jean Martin, autour de la question de l'espacement et de la pensée de l'écran.

Autour de *Space between words* : réception, positions, évolutions

V. A. et H. C.

Space between words n'est pas facile à traduire en français : espace, espacement, blanc, intermots, entre les mots ?

P. S.

Pour savoir si une traduction française du titre de mon livre est possible, je pense que je dois m'en remettre à des collègues de langue maternelle française qui comprennent pleinement les idées que j'ai cherché à exprimer dans ma propre langue maternelle. Je voudrais toutefois souligner que dans les manuscrits de l'Antiquité tardive et du Moyen-Âge, les espaces et en particulier ceux qui concernent la séparation des paragraphes et des chapitres, n'étaient pas nécessairement obtenus par l'utilisation de la couleur blanche. Les scribes médiévaux et antiques ont aussi employé le rouge pour rendre rapidement perceptibles les séparations graphiques, une couleur dont la perception est une capacité neurologique particulière des humains, en tant que primates évolués.

V. A. et H. C.

Avec une vingtaine d'années de recul, comment appréciez-vous la réception de *Space between words* ?

P. S.

D'une façon générale, je suis très heureux de la réception de *Space between words*, que ce soit aux États-Unis ou en France. De fait, ma thèse fondamentale selon laquelle l'insertion d'un espace intermots a transformé la manière dont nous lisons, sur le plan aussi bien physiologique que neurologique (thèse que j'ai présentée pour la première fois lors d'une conférence à l'Université de Saint Louis en octobre 1978 puis dans un article du *Viator* en 1982) a immédiatement suscité une réponse positive de chaque côté de l'Atlantique. Celle-ci inclut la regrettée Lynn White, Richard Rouse et Brian Stock en Amérique du Nord, et Henri-Jean Martin, Jean Vezin, Jean-Claude Schmitt et Roger Chartier en France. Elle a ensuite reçu l'approbation de neuroscientifiques et de psychologues cognitivistes, parmi lesquels John Mollon à l'Université de Cambridge et Kathleen Rastle à l'Université de Londres.

Space between words, livre à l'apparat critique relativement complexe, n'a jamais été traduit. Pourtant, des essais présentant certains aspects des idées contenues dans mon livre ont été publiés en traduction française dans les *Annales* et dans des volumes collectifs édités par Roger Chartier, Guglielmo Cavallo, David Olsen et d'autres, volumes traduits dans plusieurs langues, au rang desquelles le français, l'espagnol, le portugais, l'italien, le japonais et le

coréen. C'est peut-être du fait de ces traductions que des étudiants en langues asiatiques se sont récemment intéressés à mon travail.

Au départ, *Space between words* a été lu par des historiens mais, dans la dernière décennie, mon livre a de plus en plus attiré l'attention des psychologues cognitivistes et des neuroscientifiques. À mon grand plaisir, l'hypothèse sous-jacente, selon laquelle l'introduction d'un espace intermots a transformé la physiologie de la lecture et facilité l'évolution de la technique moderne de lecture rapide et silencieuse, a été accueillie de façon positive. Il y a 25 ans, il était difficile d'utiliser la technologie de l'Imagerie par Résonance Magnétique (IRM) du cerveau pour analyser et mesurer de façon précise comment les changements dans la présentation matérielle du texte produisaient un effet sur le processus physiologique d'extraction du sens à partir de la page écrite et imprimée. Des expériences menées plus récemment ont néanmoins confirmé que les lecteurs de l'anglais, du chinois, de l'hébreu, du japonais et du coréen, – chacune de ces langues reposant sur un système d'écriture radicalement différent –, lisent d'une façon différente au niveau physiologique ; ces lectures reposent, à des degrés variés, sur une perception directe du sens qui vient compléter la transcription phonétique de la parole orale, que l'invention grecque de l'alphabet sans espacement entre les mots a permise.

Si les différents systèmes d'écriture d'aujourd'hui s'appuient pour certains, sur la présence, pour d'autres, sur l'absence d'espace entre les mots, selon différentes modalités, cette généralité est encore plus vraie pour l'écriture alphabétique du passé. Dans l'Antiquité, le grec comme le latin étaient écrits sans espacement (fig. 1).

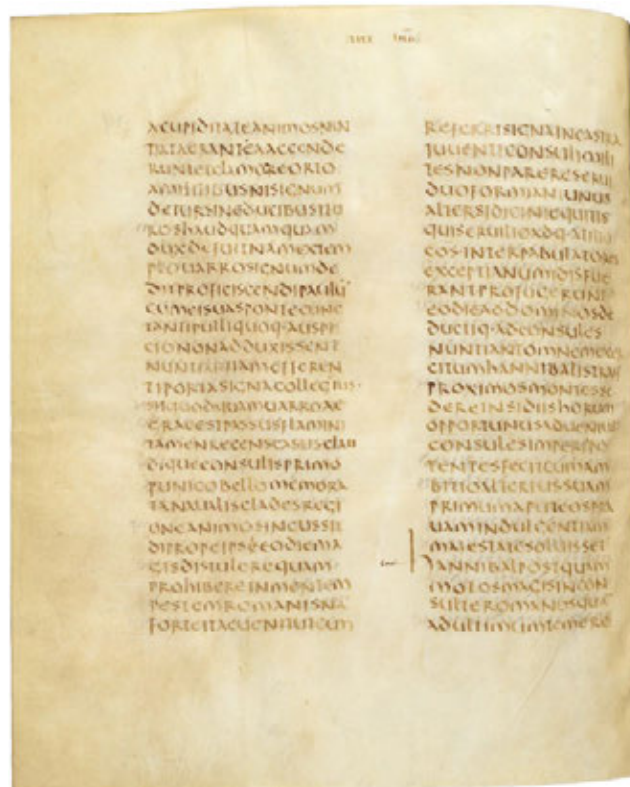


Fig. 1 : Histoire de Rome de Tite-Live, écrit en scriptura continua, Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 5730, Département des manuscrits, f. 59 recto, col. 2.
©gallica.bnf.fr / BnF

Gregory Nagy, l'éminent universitaire de Harvard, spécialiste de poésie lyrique et épique, a affirmé, en réaction à mon livre et à mes articles, que la *scriptura continua* constituait un support de transmission très efficace pour

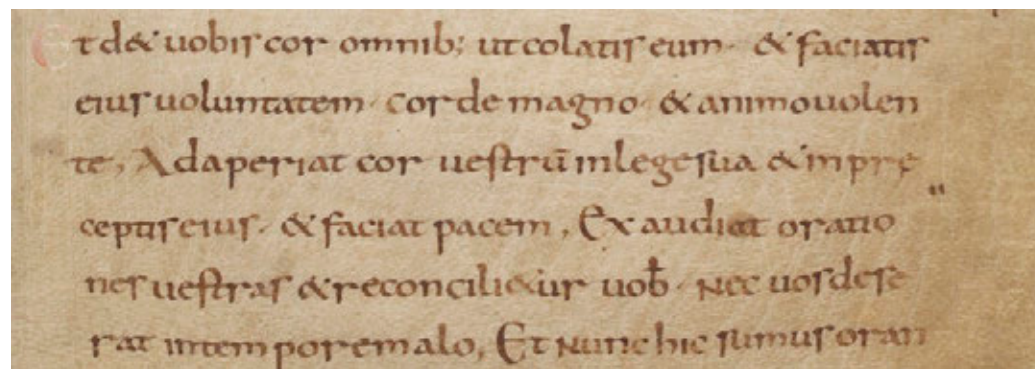


Fig. 2 : Exemple d'écriture aérée dans l'Ancien Testament, Bible de Maurdramus (Macchabées), VIII^e siècle, Bibliothèque municipale d'Amiens II, f.58 recto.

© gallica.bnf.fr / BnF

orienter les lecteurs de Bacchylides, Pindare et Homère, dans la recréation du rythme et de l'accentuation mélodique de la poésie lyrique et épique³. Inversement, l'insertion d'espaces intermots a permis aux lecteurs de recevoir silencieusement des indices visuels de sens, d'abord dans l'*écriture aérée* du haut Moyen-Âge (fig. 2), puis dans l'écriture canoniquement séparée de l'Europe du Nord aux XI^e et XII^e siècles, en prenant connaissance, de façon simultanée, de la forme des mots, de la combinaison des lettres, de la ponctuation, des majuscules et surtout des préfixes et suffixes morphémiques, permettant la reconnaissance des structures syntaxiques et, de la sorte, l'appréhension du sens d'un texte sans reposer sur la duplication

³ Gregory Nagy, « Reading Greek Poetry Aloud: Evidence from the Bacchylides Papyri », *Carnets ornés de culture classique*, 64 (2000), p. 7-28.

phonographique d'un discours oral obtenue par la combinaison de consonnes et de voyelles, formant syllabes puis mots.

La Professeure Kathleen Rastel, éminente spécialiste britannique de psychologie cognitive, a participé ces dernières années à des expériences qui utilisent les scanners du cerveau, dont les résultats viennent d'être publiés par le journal *Cortex*⁴. Ses résultats démontrent que les lecteurs de l'anglais bénéficient d'un accès direct au sens grâce à la reconnaissance rapide des mots dont les terminaisons de mot fléchies sont visibles, reconnaissance rendue aisée par le fait que les mots anglais écrits et imprimés sont séparés par un espace. Je suis sûr qu'à l'avenir on pourra parfaitement recruter des lecteurs compétents en grec et en latin pour étudier de façon comparative la physiologie de la lecture à partir de l'observation des scanners cérébraux lors de la lecture de textes classiques, patristiques et bibliques présentés selon des formats historiques allant de la *scriptura continua* jusqu'à l'écriture à séparation de mots dont la mise en forme est tout à fait stabilisée à la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance (fig. 3).

Des études comme celles de Kevin Larson, qui cherchent à comparer, dans les conditions artificielles d'un laboratoire, la reconnaissance de la forme des mots et l'accès aux mots par la reconnaissance individuelle des lettres, ont déjà été et seront à l'avenir, remplacées par la mise à disposition de technologies médicales de plus en plus abordables, permettant de voir l'acte de lecture dans le cerveau.

⁴ Maya Yablonski, Kathleen Rastle, J. S. H. Taylor et Michal Ben-Shachar, « Structural properties of the ventral reading pathways are associated with morphological processing in adult English readers », *Cortex*, 116, 2019, p. 268-285.



Fig. 3 : Séparation canonique de l'écriture du scribe Goderan dans Flavius Josephus, La Guerre des Juifs, Bibliothèque Royale de Belgique ms. 11 1179 fol 3 r, col. 1. © KBR

En ce qui concerne l'espacement, la ponctuation (sujet largement exploré par le regretté Malcolm Parkes) et la présence complémentaire de lettres majuscules pour marquer soit les débuts d'une phrase ou les débuts d'autres sections du texte, il n'y a pas, en fait, de différence visible entre un manuscrit formellement écrit du XV^e siècle (qu'il soit copié en gothique soit selon une écriture humaniste) et les premières éditions imprimées de la même époque. Ainsi sommes-nous avec des collègues en train de commencer à imaginer un programme de recherche empirique des scanners cérébraux IRMf (Imagerie par Résonance Magnétique fonctionnelle) qui confirmera probablement avec une précision scientifique que le point de passage critique entre les habitudes anciennes de lecture oralisée et la technique moderne de lecture rapide silencieuse a émergé non pas avec l'introduction d'une lettre mobile, qui se bornait à reproduire mécaniquement une page manuscrite, mais avec l'introduction systématique de la séparation de mots qui s'est produite à la fin de l'Antiquité et dans le haut Moyen-Âge.

V. A. et H. C.

Quelle a été l'évolution des connaissances depuis l'époque de la publication de *Space between words* ?

P. S.

Il est vrai qu'en vingt ans, les neurosciences ont progressé et vont sans aucun doute continuer à approfondir notre compréhension fine des processus cognitifs précis par lesquels le cerveau reconnaît les formes des mots, et, à l'intérieur des mots, lorsqu'elles sont isolées par des espaces, les

combinaisons silencieuses de lettres et autres éléments morphématiques encodés. En France, depuis que mon livre a paru, le vaste corpus de littérature scientifique produit par Stanislas Dehaene a fait une large utilisation des scanners du cerveau. Ses publications, à la fois celles qui sont strictement scientifiques et celles qui sont de vulgarisation, ont considérablement augmenté notre compréhension du processus de lecture et en particulier, son recours aux scanners cérébraux a confirmé que le cerveau reconnaît les mots comme une unité, avant même que le sens ou la prononciation ne soient perçus⁵. L'importance fondamentale de l'espace intermots est un prérequis de ses expériences portant sur la lecture des langues européennes modernes.

Des études récentes sur la lecture des langues asiatiques, où les mots ne sont pas délimités par des espaces, offrent quelques indices significatifs sur la façon dont le processus de lecture peut avoir fonctionné en Occident avant le Moyen-Âge. Toutefois l'étude de ces langues, qui, au cours des siècles, ont suivi leur propre évolution, ne peut pas se substituer à une investigation empirique de l'activité cognitive des lecteurs de la poésie d'Hésiode, Pindare ou Virgile, historiquement transcrite alphabétiquement dans des mises en forme où les vers étaient écrits en *scriptura continua* et les séparations de mots totalement inexistantes. De fait, comme le Professeur Nagy l'a expliqué, pour quelques-uns des poètes lyriques les plus anciens, dans les papyrus anciens et les manuscrits médiévaux, les vers poétiques commençaient et se terminaient avec des syllabes médianes, introduisant pour le lecteur une

⁵ Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain: The New Science of How We Read*, Penguin Books, 2009.

ambiguïté que les éditeurs de la poésie lyrique ont systématiquement éliminée depuis le début du XIX^e siècle.

Grâce à la technologie moderne, nous pouvons à présent analyser l'activité cérébrale des lecteurs du latin de la Vulgate lorsqu'elle est présentée comme elle l'était originellement à savoir soit en *scriptura continua*, soit revue en *per cola et commata* (fig. 4) que Saint Jérôme, un brillant étudiant en innovation graphique, a introduites dans le texte biblique⁶.

À l'inverse, il serait très révélateur d'observer l'activité cérébrale d'un lecteur du texte latin d'Albert le Grand ou de Saint Thomas d'Aquin lisant la page d'un texte dans laquelle les séparations de mots, les symboles d'abréviation, les segmentations de textes et les rubriques – éléments particulièrement développés au XIII^e siècle –, seraient entièrement supprimés. Un lecteur à la compétence avérée en latin peut-il produire du sens à partir d'un texte scolastique conçu de façon segmentée, présenté en *scriptura continua* du IV^e siècle, si toutes les segmentations ajoutées par les auteurs et les scribes sont supprimées ?

⁶ L'écriture *per cola et commata* dispose visuellement le flux de paroles en fonction des coupes respiratoires et rhétoriques qui sont pratiquées lors de son oralisation [note de l'éditeur].

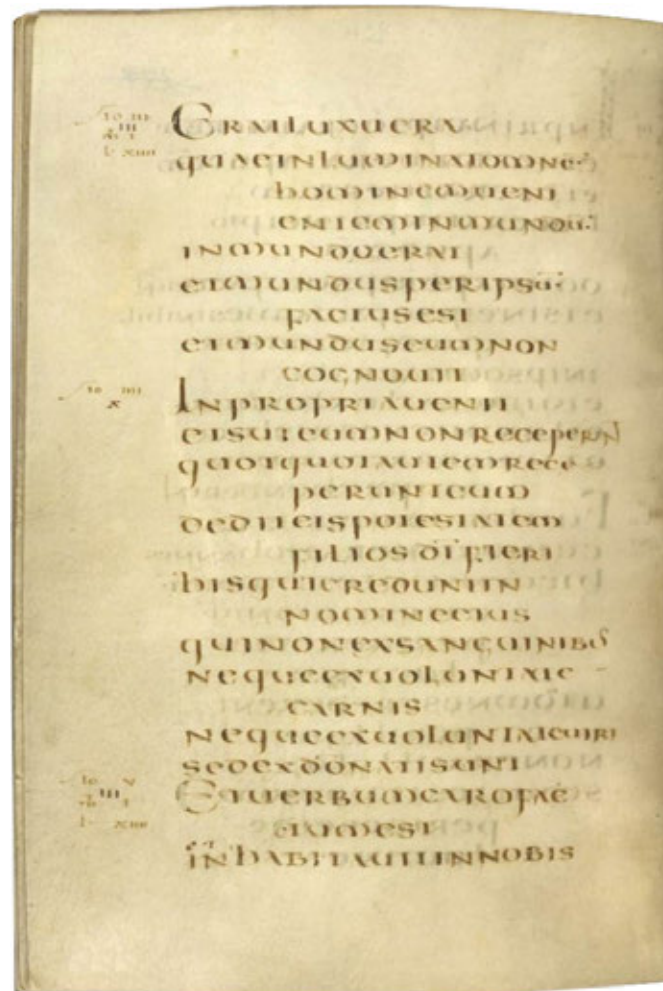


Fig. 4 : Présentation en scriptura continua revue en "per cola et commata", Codex Harleianus, Harley 1775, fol. 373v, British Library, Londres, dernier quart du VIe siècle.

Lettres, mots, espaces : enjeux historiques et cognitifs de la séparation intermots

V. A. et H. C.

Comment situez-vous l'invention de l'imprimerie dans la réalisation de l'espacement ?

P. S.

En ce qui concerne l'imprimerie et son impact sur la lisibilité de la page, j'ai affirmé, en opposition avec H. J. Chayter et la regrettée Elizabeth Eisenstein, dans plusieurs articles publiés (j'ai l'embarras de le dire) il y a presque un demi-siècle, que l'imprimerie n'a eu qu'un impact limité sur l'activité de lecture. J'en donnerai deux exemples : en supprimant largement à partir des années 1500 l'utilisation de l'encre rouge pour délimiter les paragraphes et chapitres (encre qui demandait un second passage sous la presse), l'impression avec des caractères mobiles a supprimé une aide précieuse pour la lecture attentive d'un texte comme pour la consultation rapide d'une référence. Et en tant que conservateur de la Bibliothèque de Newberry, on m'a requis à plusieurs occasions pour examiner les fragments de textes utilisés pour les plats intérieurs de la reliure et demandé de déclarer s'ils étaient imprimés ou écrits à la main, ce qui était parfois très difficile à apprécier.

Cependant, en encourageant considérablement le foliotage, la pagination et l'inclusion d'index dans les volumes imprimés, de sorte à renvoyer à une

feuille et un numéro de page, l'édition a eu, à la fin du XV^e siècle et surtout durant le XVI^e siècle, un énorme impact sur la citation bibliographique. La division des textes à l'aide de points de repères numérotés générés de façon mécanique a facilité la consultation ponctuelle de textes longs ; ceux-ci, contrairement à la Bible et aux sommes théologiques, n'avaient pas été segmentés pendant le Moyen-Âge de façon standardisée en divisions numérotées par des éditeurs universitaires ou des auteurs scolastiques. Les scanners IRMf offrent la possibilité d'une analyse approfondie et d'une comparaison de l'acte de consultation d'une référence selon qu'il s'agit d'un codex moderne imprimé segmenté ou d'un manuscrit ancien écrit sans séparation de mots ni autre segmentation, ou bien sûr, de tous les autres formats qui, historiquement, ont existé entre ces deux états.

De façon analogue, il n'a pas été établi que le passage de l'onciale ou de la demi-onciale vers la caroline au milieu du IX^e siècle a eu un impact mesurable sur le fonctionnement cérébral physiologique d'un lecteur, mais bien sûr cela pourrait et devrait être testé par des expériences empiriques utilisant les scanners IRMf. Un autre point n'est pas non plus clair : savoir si l'adoption de la caroline par les humanistes italiens de la première moitié du XV^e siècle a eu un impact significatif sur le fonctionnement cérébral. De fait, une police de caractères élaborée à partir d'une forme modifiée de gothique bâtarde a servi aux lecteurs érudits germanophones jusqu'à ce que Hitler, avant la Seconde Guerre mondiale, n'adopte les caractères romains, pour se conformer à la pratique européenne générale. Il n'y a pas de preuve définitive que la lecture de l'allemand en ait été facilitée sur le plan physiologique.

Les expériences d'Antoine de Baïf au XVI^e siècle consistant à écrire le français d'une manière purement phonétique déroutent le lecteur français moderne, accoutumé à exploiter la forme des mots et les lettres silencieuses pour accéder au sens par des parties de mots non phonétiques et purement visibles. D'anciens lecteurs du grec auraient peut-être été plus aptes à s'ajuster aux conventions de Baïf, qui consistaient en un retour aux principes phonétiques originels de l'alphabet grec, tel qu'il avait été pensé au départ pour transcrire la poésie lyrique et épique, syllabe par syllabe. De Baïf, poète de langue française, a voulu rivaliser avec la poésie syllabique de la Grèce ancienne, mais, à ma connaissance, il n'a jamais été jusqu'à supprimer les espaces intermots, à la manière des anciens.

V. A. et H. C.

Dans quel développement culturel peut-on situer la séparation intermots ?

P. S.

J'espère ne pas sembler arrogant en affirmant que la thèse que je soutiens a été largement acceptée, thèse selon laquelle l'impact de la séparation de mots a été globalement supérieur à l'introduction de l'imprimerie, et que, en conséquence, le haut Moyen-Âge est à présent reconnu comme un tournant dans le développement de la technique moderne de lecture rapide et silencieuse. En ce qui concerne spécifiquement le changement dans la conception du mot, je voudrais simplement ajouter que la notion moderne de mot est intrinsèquement liée à l'insertion de l'espace ; et, bien qu'en anglais moderne ces règles soient plus ou moins fixées, nous les voyons encore évoluer dans certains cas. Par exemple, à la fin du XIX^e siècle, on écrivait *rail*

road en deux mots, comme dans *Long Island Rail Road*, alors qu'aujourd'hui, *railroad* est partout écrit en un seul mot. Sur un plan logique, il y a de nombreux exemples d'incohérence. Par exemple, en anglais, *cannot* est régulièrement écrit en un seul mot, alors que *will not* l'est toujours en deux mots. Cela reflète le fait que l'espacement des mots n'exige pas d'être cohérent d'un point de vue logique pour améliorer efficacement la vitesse de réception d'un texte par le cerveau.

En ce qui concerne la musique, j'ai l'impression qu'au XI^e siècle, par exemple à l'Abbaye de Saint Martial de Limoges, la séparation des mots était moins développée dans les textes accompagnés par la notation neumatique que dans les textes en prose écrits à côté par les mêmes scribes, ce qui reflète le fait que, pour le lecteur de chant grégorien, la syllabe l'emportait sur le mot comme unité graphique privilégiée.

S'il est vrai que la séparation complète de mots pour des textes entiers a émergé pour la première fois en Irlande, et s'est diffusée assez vite ensuite en Angleterre, sa pratique, en ce qui concerne les titres des textes et des chapitres, est évidente dans le seul manuscrit des œuvres d'Augustin écrit sous son contrôle qui nous soit parvenu (aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Russie). On trouve aussi des titres de livres bibliques où les mots sont complètement séparés dans le *Pentateuque Ashbunham* du VI^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de France. La présentation textuelle de ces titres, généralement écrits à l'encre rouge, permettait au lecteur de les déchiffrer au premier regard, lorsqu'il était en recherche rapide d'un texte précis dans un grand codex. Ce phénomène, que j'analyserai et documenterai dans un essai à venir, n'a pas été discuté dans *Space between words*.

L'utilisation de l'encre rouge en complément de l'espace est devenue un marqueur du texte médiéval phénomène auquel je consacre ma recherche actuelle.

V. A. et H. C.

Comment s'est développée la séparation intermots ?

P. S.

La séparation de mots a rencontré une résistance sur le continent (à part à l'Abbaye de Saint Gall) pendant les deux siècles et demi qui ont suivi le processus de séparation complète de mots atteint par les moines des îles britanniques. Bien qu'une telle affirmation soit vraie de manière générale, remarquons que le latin et le grec n'étaient plus écrits, sur le Continent, en *scriptura continua* entre le VII^e et le X^e siècle, mais plutôt dans l'écriture pénétrée d'espaces que dans *Space between words* j'ai appelée « aérée » (voir fig. 2). Cette mise en forme intermédiaire du texte aidait les lecteurs médiévaux à décrypter la syntaxe bien plus vite que dans la *scriptura continua*. En particulier, l'écriture aérée éclairait les terminaisons à flexion permettant au lecteur du latin de distinguer les noms et adjectifs des verbes, une capacité qui donnait des indices visuels morphémiques concernant l'ordre des mots et la syntaxe, perceptible d'un coup d'œil. Cette augmentation de capacité du lecteur du haut Moyen-Âge lisant des écritures aérées d'accéder au sens, peut être assimilée à la façon dont les lecteurs modernes de l'anglais accèdent au sens des flexions morphémiques, un phénomène que Kathleen Rastel et ses collègues étudient actuellement. Dans l'écriture aérée, puis dans l'écriture séparée, l'espacement donnait un indice

important pour le sens en définissant, en combinaison avec des lettres agrandies, des phrases définies syntaxiquement et de larges segments de sens, comme les paragraphes et les chapitres. À cet égard, les signes graphiques comme les astérisques et l'encre rouge, utilisés tous deux par les auteurs chrétiens à partir de la fin du IV^e siècle, communiquaient le sens directement au lecteur en utilisant des chemins neurologiques que les primates avancés ont empruntés dans un passé lointain comme une aide à la survie dans les temps préhistoriques et que les humains, héritant de leurs lointains ancêtres, possèdent depuis longtemps. Les scanners cérébraux IRMf offrent la possibilité de comparer les modalités dans lesquelles les flexions morphémiques, les signes (qu'il s'agisse de formes ou d'amas de points), les quantités définies d'espace, l'encre colorée ou une combinaison de ces différents indices, complémentaires l'un de l'autre, ont ajouté à l'efficacité neurologique du processus de lecture qui, pour finir, a évolué dans la pratique moderne de la lecture silencieuse rapide.

Une trajectoire intellectuelle française. Points de croisement avec la théorie d'Anne-Marie Christin.

V. A. et H. C.

Quel a été votre lien avec l'École des Hautes Études et avec Henri-Jean Martin ?

P. S.

Pendant l'été 1980, dans le cadre de mes responsabilités à Newberry, j'ai organisé la première série des instituts d'été NEH⁷ (destinés aux professeurs américains de collège et d'université) portant sur « Paléographie, bibliographie et sciences de l'archive à l'époque de la Renaissance et dans l'Europe du début de la modernité ». Le programme d'enseignement était inspiré par l'École Nationale des Chartes, dont le Professeur Bernard Barbiche a été notre premier directeur, alors (et toujours) spécialiste éminent des documents manuscrits et imprimés par les institutions de l'Ancien Régime. Le même été, Henri-Jean Martin avait été invité à Boston pour une conférence sur l'histoire du livre, et Bernard m'a demandé si je pouvais inviter le Professeur Martin à venir à Chicago comme conférencier invité dans le cadre de son séminaire. Nous l'avons organisé et lorsque Martin est arrivé, Bernard m'a invité à un déjeuner dans son appartement de Chicago, où Martin s'est enquis de mon propre domaine de recherche. J'ai répondu que je travaillais sur l'histoire de la lecture silencieuse, ayant justement soumis à *Viator* l'article mentionné plus haut sur ce sujet. Martin a été immédiatement intéressé et le lendemain, il m'a approché dans le hall de Newberry, en me tendant un tiré à part d'un article sur l'histoire de la lecture qu'il venait de publier dans la *Revue d'histoire du livre*. Il m'a demandé de le corriger. J'étais terrifié. Comment pourrais-je oser corriger l'article d'un universitaire internationalement reconnu, que je regardais comme un demi-dieu ? Avait-il devancé mes idées ? C'est avec appréhension que, quelques

⁷ National Endowment for the Humanities - Fonds national de dotation en sciences humaines et humanités, [note de l'éditeur].

jours après, j'ai fait quelques suggestions. Martin m'a remercié, et, après une conférence brillante, il est rentré à Paris. Près de deux semaines plus tard, Bernard Barbiche est venu me voir dans mon bureau et m'a demandé d'envoyer une copie de mon article (que *Viator* n'avait pas encore accepté) au Professeur Martin. J'ai à nouveau accepté, assez inquiet, et j'ai fini par recevoir des lettres des Professeurs Martin et Jean Vezin m'invitant à donner une série de conférences sur la lecture silencieuse à l'École des Hautes Études, ainsi qu'à contribuer à un essai sur « les manières médiévales de lire », destiné à être inclus dans le grand projet du Professeur Martin *l'Histoire de l'édition française*.

V. A. et H. C.

Quels sont vos liens avec Anne-Marie Christin ? Comment situez-vous vos positions respectives ?

P. S.

Pour la regrettée Anne-Marie Christin, nous avons tous deux collaboré à la monumentale *Histoire de l'édition française* de Henri-Jean Martin. Ma contribution a paru dans le premier volume, et le sien, quelques années plus tard, dans le volume IV, mais, à mon grand regret, et en fouillant au mieux dans ma mémoire, nous ne nous sommes jamais rencontrés. Au moment d'écrire ces lignes⁸, je n'ai toujours pas accès à la bibliothèque universitaire, du fait de la pandémie, mais j'ai commandé pour ma bibliothèque un exemplaire personnel de *Poétique du blanc*. Peut-être que, lorsque je l'aurai,

⁸ L'entretien a été réalisé durant l'été 2021 [note de l'éditeur].

je pourrai commenter de façon plus précise les points sur lesquels nous sommes d'accord et ceux sur lesquels nous divergeons.

Sur la base des deux citations de *Poétique du blanc* que vous m'avez envoyées⁹, je pense que nous pouvons avoir un accord sur le plan fondamental. De fait, dans deux essais qui, je l'espère, vont être publiés bientôt, j'explique comment la traduction de la Bible de l'hébreu au grec a introduit de façon générale la segmentation du texte et, dans quelques papyrus anciens probablement d'origine juive, une séparation de mots précoce. À la longue, la segmentation du texte, inspirée par la Bible en hébreu, a imprégné le latin patristique. Déjà, dans *Space between words*, j'avais suggéré que le syriaque (une langue sémitique fondée sur la séparation entre mots) avait fourni un précédent et un modèle en Irlande pour la séparation de mots et la ponctuation encodée dans le haut Moyen-Âge. D'une façon générale, je serais d'accord avec Gregory Nagy, pour qui l'introduction des voyelles qui constitue un prérequis pour la *scriptura continua* a été, pour la culture grecque, un pas en avant qui a permis la transcription et la préservation finale de la poésie d'Homère, Hésiode et Pindare. Du point de

⁹ « L'alphabet grec, sur lequel repose la culture occidentale, en représente le cas extrême dans la mesure où le signe écrit y a été dépossédé de toutes les accointances visuelles qui le caractérisaient comme tel dans les systèmes antérieurs. », A.-M. Christin, *Poétique du blanc*, chap. 4, « L'image informée par l'écriture ».

« Que l'image de Dieu soit son nom est parfaitement concevable à partir de l'alphabet sémitique, puisque la lettre, dans ce système, garde ce rapport direct au sens qui était celui de l'idéogramme : la consonne écrite y représente l'élément d'une racine verbale dont elle peut diffuser la mémoire à travers l'espace du texte sans avoir besoin d'être oralisée, c'est-à-dire complétée par une lettre immédiatement voisine. Mais la lettre grecque renvoie, elle, à un phonème, dont chacune des occurrences a une fonction strictement codée. » *Poétique du blanc*, *ibid.*, [note de l'éditeur].

vue de la philosophie et de la théologie scolastiques, si la *scriptura continua* était demeurée le medium du latin écrit à l'Université de Paris au XIII^e siècle, cela aurait constitué un facteur inhibiteur pour la possibilité d'articuler conceptuellement la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin et de la comprendre. Pour les notations graphiques, qu'elles transcrivent de la poésie, de la prose ou des équations mathématiques, le progrès doit toujours être jugé par rapport aux besoins physiologiques du lecteur dans un contexte historique particulier. Dit autrement, un progrès graphique est relatif et non pas absolu.

V. A. et H. C.

Comment, selon vous, penser le rapport entre la page et l'écran¹⁰, réflexion déterminante dans la pensée d'Anne-Marie Christin ?

P. S.

Dans un sens profond, l'écran n'est pas le rouleau, la page de codex ni la toile sur laquelle les mots sont écrits ou les peintures peintes. Le véritable « écran » est plutôt le cerveau qui reçoit les images sous la forme d'impulsions électriques générées par la rétine. Je me souviens que, enfant, je lisais l'histoire d'explorateurs américains du début du XX^e siècle qui, ayant pénétré à l'intérieur de l'Afrique, cherchaient à montrer un film à des indigènes qui n'avaient jamais eu de contact avec les Européens. Les Africains percevaient les formes mouvantes de lumière et d'ombre mais ne

¹⁰ Sur ce thème, nous renvoyons au numéro 1 de la revue *écriture et image* : <https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/issue/view/EI1>, [note de l'éditeur].

reconnaissaient pas les images des gens ou des lieux. Une publication récente de la section de comptes rendus dans le *Wall Street Journal* (à propos du livre récent de la Professeure Susan R. Barry, *Coming to our Senses*) décrit un garçon de quinze ans dont la vue avait été restaurée par une intervention chirurgicale et les difficultés rencontrées ensuite pour apprendre à utiliser sa vision nouvellement acquise et réussir à reconnaître les visages, un processus qui, selon les neuroscientifiques, est étroitement lié à la reconnaissance des mots. L'article du *Journal* est illustré par un scanner IRM du cortex visuel. Le défi qu'ont à relever les étudiants d'aujourd'hui qui s'intéressent à l'histoire de la lecture est de déterminer les chemins de l'évolution qu'ont empruntés dans les siècles précédents nos circuits neurologiques innés que nous avons hérités de nos ancêtres, pour nous permettre de décoder les langues écrites à travers les conventions culturelles et l'évolution de la pédagogie, et dans les divers modes de présentation que la page écrite et imprimée a générés dans l'histoire.

Francis Édeline, *Entre la lettre et l'image*, textes réunis par Juliana Di Fiori Pondian, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Extensions sémiotiques », 2020, 304 p., ISBN : 978-2-8061-0550

Par Jan Baetens

Membre fondateur et toujours très actif du Groupe μ , Francis Édeline a joué un rôle clé dans la rédaction du *Traité du signe visuel*¹, ouvrage fondamental dans l'élaboration de la sémiotique visuelle. Venant à l'origine de la rhétorique littéraire, son travail, comme du reste celui du collectif liégeois (voir le volume *Principia Semiotica*²), s'est vu de plus en plus marqué par les apports des théories de la perception et des recherches cognitives, qui servent aussi de toile de fond à cette nouvelle publication, fruit de plusieurs dizaines d'années de recherche en la matière.

Auteur de nombreuses études sur les rapports entre mots et images, notamment dans le cadre de l'association internationale IAWIS/AIERTI, Francis Édeline s'est toujours distingué par une approche à la fois très sensible à la spécificité du fait artistique et fort réticente au flou subjectif qui caractérise certaines interprétations, impressionnistes pourrait-on dire, des sentiers de la création. *Entre la lettre et l'image* est une parfaite synthèse des centres d'intérêt de l'auteur comme des grands principes théoriques et méthodologiques qui président à sa pensée et à son écriture. Le résultat est ce livre d'une limpidité exemplaire, qui comptera dans les études des liens entre le lisible et le visible.

Les pratiques et les corpus analysés par Francis Édeline dans ce livre parfaitement illustré (on regrettera toutefois – mais c'est une lacune hélas typique de l'édition scientifique en langue française – l'absence d'un index, voire d'un glossaire) font partie d'une classe particulière des messages nommés « hypercodes » (Jean-Marie Klinkenberg), combinant deux systèmes sémiotiques, comme par exemple le son et l'image au cinéma ou le dessin et le texte en bande dessinée. À l'intérieur de cette métacatégorie, Édeline se concentre sur la notion d'intersémiotité, qui renvoie plus particulièrement non pas au mélange ou à l'addition mais à la coexistence, plus complexe que la simple fusion, de deux régimes, simultanément actifs à l'intérieur des mêmes signes. En l'occurrence, Édeline se penche sur la manière dont coïncident les lettres (symboliques) et les images (iconiques) : les lettres pouvant se lire, dans les

¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1993.

² Groupe μ , *Principia Semiotica*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

exemples choisis, aussi comme des images, les images pouvant se lire aussi comme des lettres. La liste des exemples et des genres est très variée (rébus, calligrammes, poésie visuelle, monogramme, blason, etc.) mais c'est bien la notion d'intersémiotité qui sert de socle à toutes les analyses, toujours dans le but d'introduire de la clarté dans un domaine touffu et qui a besoin d'être mieux décrit pour être mieux compris. Comme personne d'autre, Édeline est passé maître dans l'art d'expliquer de manière accessible des réalités parfois très opaques.

Ces points de départ peuvent paraître d'une grande simplicité, mais ils cachent aussi – et partant *révèlent*, quand bien même l'auteur n'identifie pas toujours ses cibles implicites – des prises de position théoriques très fortes. L'intersémiotité telle que définie et pratiquée par *Entre la lettre et l'image* est le théâtre de grands enjeux, de portée capitale.

D'un côté, la simultanéité du visible et du lisible dans le domaine de l'écriture ne signifie nullement, pour Francis Édeline, leur équivalence et moins encore leur identité. L'auteur défend la thèse d'une évolution quasi téléologique de l'image à l'alphabet, ce dernier n'étant pas vu en termes de perte ou d'appauvrissement, c'est-à-dire comme une défiguration, littéralement et dans tous les sens, de formes imagées plus anciennes, soi-disant plus denses et moins rigides, mais comme l'aboutissement logique, inévitable, efficace, et somme toute préférable d'un processus d'humanisation de très longue durée.

De l'autre, la grande ouverture de Francis Édeline aux interactions du lisible et du visible comme à l'importance des aspects visuels et spatiaux des signes verbaux, ne l'empêche pas de se montrer critique à l'égard des interprétations jugées nostalgiques de l'alphabet et du désir de relire le système des lettres abstraites et symboliques à la lumière de systèmes signifiants plus proprement visuels. Qu'une lettre, un groupement de mots, une mise en page, puissent s'enrichir à l'aide d'une description méticuleuse de leurs paramètres formels, n'implique en rien qu'il faille considérer l'alphabet, l'abstraction et, finalement, la relative perte du visuel dans l'écriture « évoluée », comme une forme amoindrie, malheureusement amputée de la profondeur attribuée aux systèmes d'écriture prenant racine dans l'image. Édeline, de ce point de vue, est un moderniste, ferme mais heureux.

Ces thèses et convictions méritent d'amples discussions. Elles ne doivent cependant pas faire écran aux grandes réussites de ce livre. Particulièrement intéressante à cet égard est la permanente vocation taxinomique de l'auteur. En bon structuraliste, Francis Édeline part toujours du cas individuel afin de mieux cerner le système qui le fonde, ce qui se traduit par la mise au jour d'une logique des combinaisons syntagmatiques possibles d'un paradigme soigneuse-

ment construit par l'analyse. L'exemple, le fragment, le détail finissent toujours par rencontrer le tout, l'ensemble, le système, et inversement.

Francis Édeline est plus circonspect quand il s'agit de proposer des interprétations trop concrètes, grevées de subjectivisme et d'une focalisation exclusive sur des idées trop personnelles de génie ou de beauté et trop peu informées des contraintes de la logique sous-jacente de l'emploi des signes. Cette approche a certainement ses limites : l'auteur s'interroge par exemple très peu sur la notion controversée de « poésie », qui pourtant traverse l'ouvrage du début à la fin, tout comme il ne cherche guère à se donner les outils pour discriminer entre emplois heureux et moins heureux de tel ou tel système intersémiotique (on s'en rend peu compte, car Francis Édeline a des goûts sûrs et on le suit volontiers dans ses lectures de, par exemple, Guillaume Apollinaire ou Tom Philips). On sent toutefois que l'objectif premier de ce livre se trouve moins du côté du jugement esthétique que de la description scientifique. Il faut espérer que les approches plus interprétatives et esthétisantes sauront intégrer à leurs propres lectures la rigueur salutaire des travaux de Francis Édeline.

Frédéric Acquaviva, *Isidore Isou*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 2019, 280 p., ISBN : 978-2-88006-103-6
Par Jean Khalifa

Isidore Isou est un mystère. Ce Roumain de 20 ans arrivé à Paris en 1945 persuade Gallimard de publier en 1947 deux volumes de plus de quatre cents pages chacun, un traité de refondation complète de la poésie et de la musique et une autobiographie de l'auteur en messie¹. Frédéric Acquaviva note à juste titre cette conjugaison d'une systématique de la création, unique sans doute depuis la Renaissance, et d'une ambition démesurée. Isou se compare à Léonard de Vinci pour qui la peinture est *cosa mentale* mais on pourrait aussi évoquer Pic de la Mirandole. Son rapport au temps est effectivement messianique : il ne fait qu'anticiper sur son destin, préfigurant et parfois causant les révolutions à venir dans tous les domaines. Ainsi en cinéma, l'extraordinaire *Traité de bave et d'éternité* de 1951, et, en économie politique, son *Soulèvement de la jeunesse* de 1950 (plusieurs versions suivront au fil des ans) qui annonce la révolte d'une nouvelle catégorie de la population que gaullisme et communisme ne capteront plus. Aussi vivra-t-il mai 68 comme l'épiphanie de sa pensée. En poésie, le système lettriste accueille la matière même des lettres (détachées de leurs fonctions dans l'écriture) et, dit Isou, « les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes ». Dans sa peinture, objet principal de ce livre, Isou invente un art dépassant le figuratif et l'abstrait par l'exploration, la mise en scène et la prolifération sur la toile de toute marque perceptible comme un signe graphique, des décennies avant le *graffiti art* ou l'œuvre de Basquiat. En près de 300 pages de grand format et richement illustrées, l'ouvrage d'Acquaviva s'offre au premier abord comme une présentation magistrale de l'art plastique d'Isou, mais il dresse aussi en toile de fond le tableau encyclopédique (*kladologique*, en termes isouiens) de toutes les entreprises théorico-pratiques d'Isou et des Lettristes. Ainsi sa généalogie de la pensée plastique d'Isou à travers les premières revues lettristes sera fort précieuse, parmi bien d'autres analyses, pour les chercheurs. Ultimement, c'est cette paradoxale « mécanique de la création » qu'Isou ne cesse de mettre en œuvre dans sa production considérable que le livre entend éclairer.

Voici donc un auteur/créateur incontournable, inventeur incessant de méthodes souvent magnifiquement illustrées (son *Amos* en témoigne²) et qui sera pourtant essentiellement ignoré par la critique, ou bien évoqué, épisodique-

¹ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique et L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Paris, Gallimard, 1947.

² I. Isou, *Amos ou Introduction à la métagraphologie*, Paris, Arcanes, 1953.

ment, comme un précurseur, éclipsé par une descendance qui s’empare de ses méthodes et s’emploie parfois à l’exclure de son propre mouvement (comme le fit Debord). Après son coup d’éclat initial, il publiera l’essentiel de son œuvre théorique sous forme de brochures ronéotypées par de petites maisons d’édition créées souvent pour l’occasion et n’aura que rarement accès aux grandes expositions et galeries. En France, malgré les efforts de quelques collectionneurs et enthousiastes, dont Acquaviva, on n’a vraiment commencé à s’intéresser à Isou que lorsque le Musée national d’art moderne acheta, dix ans après sa mort, ce qui restait de ses archives. Acquaviva suit les grandes périodes de l’œuvre en décrivant le développement et les dissensions du groupe lettriste, fait l’histoire de toutes les expositions et présente une belle sélection d’œuvres, remarquablement mises en page. Ce sera un ouvrage de référence sur cette peinture (et sur la peinture du mouvement lettriste). Mais il montre aussi que, tout en ouvrant un champ énorme, Isou y enferme les créateurs qu’il entend susciter. C’est un créateur à système qui, sans gêne aucune en un temps où l’on critique le rationalisme, se mesure à Descartes et surtout à Leibniz, et qui conçoit ses œuvres ou ses séries d’œuvres comme exemples de la puissance de sa méthode. Certes, Isou concède souvent qu’il lui faudrait du temps pour acquérir telle technique picturale et s’étonne parfois lorsque telle de ses œuvres tranche sur les autres dans une série, mais ce miracle est immédiatement inséré dans une explication systématique. Isou, note Acquaviva, invente « l’artiste sans affect » dont le système s’applique à tous les arts, littéraires, musicaux aussi bien que plastiques. Il préempte toute interprétation, causant ainsi au moins en partie cette « conspiration du silence » dont il se sentait la victime. Très tôt prophète habité d’une mission (incarcéré et violemment battu à Bucarest au début de la Shoah roumaine, il s’inquiète surtout de ce qui manquera à l’humanité s’il venait à disparaître³), c’est pourtant l’artiste le moins intéressé qui soit par l’inspiration. Il s’emploie essentiellement à transmettre à tout un chacun les clés de la créativité appliquée à tous les domaines, et ce pour rendre le monde humain. Comme tous les théoriciens utopistes, à l’exception d’un cercle de disciples, il manque ainsi son public qui ne voit là que théorie (son grand œuvre est un traité de « créatique » ou « novatique » reprenant, sur mille quatre cents pages, neuf volumes publiés sur trois décennies⁴). Offrir l’œuvre et en donner la clé, faire de cette clef l’œuvre-même (comme dans ses œuvres *infinitésimales*), ou bien l’y insérer, comme dans les textes peints encadrant ses imitations des grands peintres, c’est détruire pour

³ Dans *Chronique des années égarées* (Paris, Stock, 1997), Serge Moscovici décrit son amitié avec Isou et leurs aventures durant leur adolescence bucarestoise. Sur la période roumaine, voir Andrew Hussey, *Speaking East: The strange and enchanted life of Isidore Isou*, Londres, Reaktion Books, 2021.

⁴ I. Isou, *La Créatique ou la novatique, 1941-1976*, Romainville, Al Dante, 2003.

beaucoup l'aura de la création et faire paraître ses réussites comme « simples » conséquences ou bien comme accidents.

Acquaviva mène le lecteur avec maîtrise et clarté au fil des systèmes et des écrits théoriques, éclairant au passage bien des catégorisations maniaques (*hypergraphie*, *art esthapeïrique*, *excoordisme*, etc. – il faudrait ajouter un glossaire à l'excellente bibliographie). On sort de ce périple qui va de 1925 à 2017 à la fois stupéfait et mélancolique. Stupéfait par cette créativité sans limite que l'on connaissait théoriquement et littérairement mais fort peu dans ses réalisations picturales, largement invisibles. Mais mélancolique aussi car ce destin semble inéluctablement mener à une désaffection que surcharge théorique et surenchère polémique ont d'ailleurs accélérée. Le public que vise Isou, même cette jeunesse aliénée du monde des adultes, monde de choses, s'engage rarement dans la voie de la créativité et de cette liberté radicale que sa situation historique et géographique exceptionnelle avait imposée à Isou comme forme de vie. Contre cette inertie, et contre la logique du marché, Isou, infatigable, ne cesse de défendre imperturbablement et *par ses œuvres* l'idée que la grande œuvre est le don de la méthode de création de l'œuvre. Acquaviva, créateur tout autant qu'historien, inscrit judicieusement en quatrième de couverture de son ouvrage cette seule citation d'Isou : « Ceux qui ignorent mes armes secrètes ne peuvent pas comprendre le sens de mon combat ». Ces armes secrètes sont l'objet de ce beau livre.

Violaine Anger, *Voir le son – L’écriture, l’image et le son*, Paris, Delatour France, 2020, 252 p.,

ISBN : 978-2-7521-0410-6

Par David Christoffel

L’inscription des sons dans le champ visuel est traditionnellement associée à un enjeu de mémorisation ou à une fonction de transmission. Mais ce genre de réduction à l’utilité oublie qu’en commençant à dessiner le chant, la première moitié du IX^e siècle a aussi ouvert un art graphique du sonore. À l’époque de l’iconoclasme, la notation neumatique dispose des images comme des dispositifs d’analyse de la parole : il suffit de regarder le dessin des neumes pour se faire une idée du parcours vocal qu’ils cherchent à représenter. Au lieu de viser ces manières de noter les lignes du chant comme une stricte tentative de tracer visuellement un contour phonique, Violaine Anger saisit les « signes neumatiques » dans leur « dimension d’image, une dimension corporelle, dans l’analyse même du son » (p. 17). En devenant des choix graphiques, les questions de notation élargissent le vocable musical. Mais l’agencement sémiotique variable ainsi saisi reste à percevoir au-delà de la seule « vocation sonore de l’alphabet » souvent oubliée de son caractère visible¹. D’où le point d’achoppement sur *De la Grammatologie* : si Derrida prend la ponctuation comme un exemple « d’une marque non-phonétique à l’intérieur de l’écriture² » (pour dire que l’écriture marque une distance infranchissable avec la prononciation) et insiste sur le défaut de précision sonore des traces graphiques, Anger pose que « la partition musicale va beaucoup plus loin ». Car la partition, en plus d’être un écrit de la parole, est un écrit de la manière de la dire : « Le blanc qui sépare les mots de la ligne de chant » est présenté comme « un abîme entre les mots écrits et la manière de les dire » (p. 28), plaçant dans une perspective quasi transcendantaliste la triangulation sémiotique peircienne dont on trouve trace dans des formulations comme « la note renvoie visuellement à l’idée d’un son, ce qui est bien différent d’un son » (p. 42). Si ce n’est que la puissance de la remise en perspective de l’histoire de la musique doit l’emporter sur la démonstration philosophique (ou métalinguistique). En vertu du fait, justement, que l’écriture alphabétique est trop habituellement lue comme une suite de signes, alors qu’elle est aussi une image, c’est-à-dire un geste adressé au regard.

¹ Anne-Marie Christin, *Histoire de l’écriture. De l’idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l’art », 2012.

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 323.

Au lieu de prendre simplement les partitions graphiques pour preuve de la force visuelle de la notation musicale, *Voir le son* prouve que la figuration du son est culturelle. L'hétérogénéité entre le sonore (du *logos*, du temporel) et ses supports matériels, visuels, suppose une liaison imaginaire. Mais cette liaison ne peut s'enrichir que s'il y a la place d'une métaphore. Que ce soit, au XIV^e siècle, les traits pointillés qui font penser à du son, mais qui miment des liserés d'eau pour calmer l'oiseau en le mouillant (p. 57 sq.) ou, au XX^e siècle, les traits zigzagant autour de la bouche de certains personnages d'Hergé pour marquer l'intensité et la tonalité des voix des personnages (p. 64 sq.), quelque chose d'autre que la seule ligne vocale sonne dans ces traits qui, dans leur équivalent visuel, font trembler un entre-son-et-signé peut-être plus visible qu'audible. Car le projet de Violaine Anger s'inscrit en rupture avec toute fusion entre les arts. Le blanc dans le titre entre « Voir » et « le son » mérite d'être creusé, élargi. La richesse des allées et venues entre « voir » et « le son » tient surtout dans des équivalences qui ne sont jamais directes. D'où la critique du signe univoque (p. 77 sq.) qui peut aboutir à la réduction de la partition à un code, au rébus (entendu comme un régime de réduction d'une image à une syllabe), à l'équivalence généralisée de la langue universelle... et à l'importance de sortir la signification des seuls signes verbaux : le chapitre V part de Rousseau qui, en opposition au XVII^e siècle qui avait ramené chaque image imprimée à un son signifiant (au point de réduire la force iconique des signes à leur seul résumé sonore), cherche à prendre la mesure des images du son et dément les jeux d'analogie qui voudraient une équivalence termes à termes entre sons et couleurs.

En creusant la liaison du son à l'image, *Voir le son* offre un panel d'exemples d'autant plus riche que la question s'y trouve en rupture avec les théories du code ou de la communication. Saussure manque la dimension proprement visuelle de l'écriture (qu'une lettre soit majuscule ou minuscule est secondaire pour l'opérabilité du biface signifiant/signifié). Dans une opposition entre rébus musical et métaphore (dixième et avant-dernier chapitre), l'associationnisme signifié-signifiant ne peut prévoir l'ensemble des images que leurs rencontres occasionnent. Par exemple, les figures de Chladni articulées aux réflexions de Galilée quand il invente une autre image du son : non plus une image de relation mathématique, mais des traces dans la poussière du bruit que fait un couteau rouillé quand on le nettoie. C'est une autre image du son. Mais c'est aussi un flou dans les images. En remplaçant le décryptage des hiéroglyphes dans la suite des réflexions de Chabanon comme langage élargi au-delà du seul domaine verbal, le travail de Champollion est bien un dépassement de l'univocité de signes en prêtant attention à la dimension sonore des images (p. 141), mais en acceptant « que du son puisse avoir un lien avec de la vue autrement qu'en

passant par une idée claire et distincte » (p. 146). Dès lors, Violaine Anger ouvre la voix d'une écoute des tableaux de Klee et Kandinsky qui vise des processus métaphoriques au-delà du seul domaine verbal, dans les interpolations dynamiques et fructueuses entre « langage pictural » et « langage sonore » (p. 150 *sp.*).

Else Jongeneel, *L'Illustration en majesté. L'édition Curmer de Paul et Virginie et La Chaumière indienne, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2021, 176 p. ISBN : 978-2406096092*
Par Ségolène Le Men

Publiée à la veille de la Révolution, la pastorale de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) relate l'enfance et les amours idylliques de Paul et Virginie, frère et sœur de lait élevés ensemble dans deux familles de conditions différentes qui forment avec leurs serviteurs noirs une petite société harmonieuse isolée en pleine nature, dans l'île de France, aujourd'hui l'île Maurice. Cette vie heureuse dure jusqu'au moment où Virginie est envoyée à Paris compléter son instruction. Le ton du récit devient pathétique ; le départ de Virginie désespère Paul, le roman s'achève dans le drame et le vaisseau qui devait ramener Virginie dans l'île fait naufrage : la mort de Virginie, qui préfère se noyer plutôt que de heurter sa pudeur en se dévêtant, est suivie par celles de Paul et de Madame de la Tour. De la fin du XVIII^e au XIX^e, ce texte a suscité un vaste déferlement d'œuvres d'art, d'images, de variations et d'adaptations, dont l'édition Curmer, la grande édition romantique, marque l'apogée. Le collectionneur Paul Toinet, qui avait dénombré plus de 500 éditions et traductions, et 75 adaptations (pièces de théâtre et livres pour enfants) de *Paul et Virginie*, présente aussi un répertoire iconographique de 250 entrées : tableaux, sculptures, impressions sur étoffes, assiettes illustrées, pendules, imagerie et estampes tirées à part, souvent par suites, chansons, découpis et chromos, plaques de lanternes magiques, billets de loterie¹...

Face à ce riche matériel et à ce corpus proliférant qui englobe beaux-arts, arts décoratifs, illustrations, imageries au sens large, le premier intérêt du travail d'Else Jongeneel, chercheuse en texte et image et professeur émérite en littérature comparée et en littérature française moderne de l'Université de Groningue aux Pays-Bas (département des langues et des cultures européennes) est d'avoir proposé une monographie sur une seule édition, et d'avoir choisi pour cela « l'édition fleuron » du livre romantique, dont elle étudie en détail le programme illustratif et l'abondante iconographie, tout en prenant en compte les recherches antérieures. L'édition Curmer, grand in-8, de *Paul et Virginie*, tirée

¹ Paul Toinet, « Iconographie de Paul et Virginie », *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique Le Vieux Papier*, avril 1959 ; Paul Toinet, *Paul et Virginie. Répertoire bibliographique et iconographique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963 : ces deux travaux présentent la collection Toinet que j'avais eu la chance de pouvoir consulter il y a trente ans, mais dont j'ignore ce qu'elle est devenue.

à 10 000 exemplaires et publiée d'abord par livraisons bimensuelles d'octobre 1836 à décembre 1837, puis sous forme de livre d'étrennes en date de 1838, s'avère en effet le livre par excellence de l'édition illustrée romantique, marquée par une profusion de vignettes qui en firent un « musée pour lire » : ses 460 pages sont ornées dans le texte de 450 vignettes sur bois de bout et de 29 planches hors texte sur acier ou sur bois, parmi lesquelles un frontispice, une carte de l'Île de France coloriée à la main et sept portraits. Aussi surprenant cela soit-il, aucune monographie ne lui avait été consacrée. Cet ouvrage marque pour Else Jongeneel l'aboutissement d'une recherche de longue durée qui avait initialement été présentée lors du colloque IAWIS de Montréal en août 2011, et avait donné lieu ensuite à deux articles publiés sur la mise en images de *La Chaumière indienne*, la partie la plus illustrée du livre².

Else Jongeneel rappelle la genèse progressive du texte de *Paul et Virginie* et l'histoire éditoriale des premières éditions illustrées souhaitées par l'auteur et publiées de son vivant. La démarche de Curmer a été précédée par celle de l'auteur lui-même, dont elle rappelle la carrière mouvementée et le parcours. Ce texte utopique et rousseauiste est l'un de ceux qui mettent en regard la France et l'Île de France où Bernardin de Saint-Pierre a vécu deux ans de 1768 à 1770 et dont il a rapporté un récit de voyage paru en 1773. D'abord publié en 1788 dans *Études de la nature* (t. IV, troisième éd.), *Paul et Virginie* avait donné lieu en 1789 à une édition séparée voulue par l'auteur sur la recommandation de deux peintres, Vernet et Grandmaison, qui en avaient perçu le potentiel visuel. Le succès de cette petite édition précieuse in-18 pour les dames, agrémentée de quatre vignettes à l'eau-forte d'après Moreau le Jeune et Vernet (p. 23) parue « au moment de l'éruption du volcan révolutionnaire³ », fut inouï, et procède d'une implication de l'auteur analogue à celle de Rousseau pour *La nouvelle Héloïse* dont ce dernier avait lui-même proposé les « sujets d'estampes ». En 1806, Didot l'aîné, le grand éditeur du livre néo-classique soutenu par Napoléon, en donna une luxueuse édition de grand format, prémisses du livre de peintre puisqu'y participèrent, en plus de Louis Lafitte, les peintres en vue de l'époque, par des compositions gravées de planches à l'eau-forte, au burin et au pointillé⁴ : Gérard, Girodet, Prud'hon, Isabey... Publiée à compte d'auteur, et entièrement revue et corrigée par Bernardin de Saint-Pierre, cette édition diffusée par souscription ruina son auteur, lequel était pourtant parvenu à la reconnaissance et était comblé de titres, après une existence remplie de

² Else Jongeneel, « La mise en images de *La Chaumière indienne* de Léon Curmer », *Images and Narratives*, vol. 12, n° 1, p. 295-317 ; « *La Chaumière indienne* visualisée. L'édition Curmer de 1838 », dans *Bernardin de Saint-Pierre et l'océan indien*, Jean-Michel Racault, Chantale Meure, Angélique Gigan (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 185-200.

³ Selon la note d'un lecteur sur l'exemplaire de 1790 de la bibliothèque de Troyes, citée p. 18.

⁴ Sur cuivre, et non pas sur acier comme il est dit p. 103 !

voyages et parfois misérable : il était devenu pendant la Révolution intendant du Jardin des Plantes et du Cabinet d'histoire naturelle (1792), professeur de Morale républicaine (1794), membre de l'Institut (1795)... Else Jongeneel démontre ainsi que l'éditeur Curmer a choisi un texte répondant au critère d'illustrabilité, non seulement parce qu'il s'agissait d'un *best-seller* au début du XIX^e comme l'avait montré Martyn Lyons⁵, mais aussi parce que c'était un texte que son auteur avait d'emblée associé à l'image et dont il avait approuvé, sollicité et commenté les vignettes et les planches. Rappelant que Curmer possédait un exemplaire de l'édition de 1806, elle fait aussi valoir le fait que le livre romantique peut s'inscrire dans la continuité de l'édition à vignettes et de l'édition néo-classique à grandes planches, auxquelles on l'oppose en général.

Après un chapitre général sur « l'industrialisation du livre illustré », passage obligé sur le contexte et les enjeux esthétiques de l'édition illustrée romantique, même s'il reprend des données familières aux spécialistes, Else Jongeneel présente cette publication inhabituelle par le nombre de ses vignettes. Le prospectus annonce un texte « populaire », un « drame touchant raconté avec une admirable simplicité », qui est aussi « un cours de philosophie et de morale sous les couleurs les plus poétiques », et le présente comme un « monument » de la littérature française, « traduit dans toutes les langues⁶ ». Ce projet, cher au grand éditeur Léon Curmer qui le prépara pendant dix ans, et qui allait publier dans la foulée un autre monument du livre romantique, *Les Français peints par eux-mêmes*, mobilisa toute une équipe d'illustrateurs, parmi lesquels plusieurs étaient également peintres : Tony Johannot, Ernest Meissonier, Paul Huet, Charles Jacque et Louis Français. « L'ouvrage a coûté 223 010,63 F, la vente moins les remises pour 10 000 exemplaires a produit 315 000 F, soit un bénéfice de 80 000 F en chiffres ronds⁷ ». L'investissement était audacieux, et le livre, lancé par voie d'affiches de librairie, fut d'emblée couronné de succès. Admiré dès sa publication, répertorié par les bibliophiles qui l'ont collationné et documenté, le *Paul et Virginie* de Curmer est aussi l'un de ceux dont l'histoire éditoriale s'avère la mieux connue : Jules Brivois⁸ a publié la note de l'éditeur sur son exemplaire personnel qui en donne l'histoire et à laquelle sont annexés les comptes d'édition, ainsi que le texte du prospectus et les indications des couvertures de livraisons ; il relata aussi le rachat par l'éditeur Furne du stock

⁵ Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, p. 76-89, cité p. 60.

⁶ Prospectus cité p. 60, d'après Jules Brivois, *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle, principalement des livres à gravures sur bois*, Paris, librairie L. Conquet/P. Rouquette, 1883, p. 390.

⁷ Léon Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne, 1801-1875*, t. III, Paris, Carteret, 1927, p. 538.

⁸ J. Brivois, *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle, principalement des livres à gravures sur bois*, op.cit., p. 388-398.

et des droits, qui donna lieu à deux rééditions, à moindre prix, en 1853 et 1863, ainsi que le tirage à 25 exemplaires par la librairie des bibliophiles du bois de la planche de « la bonne femme » restée chez Curmer et devenue mythique... avant d'en venir aux autres éditions illustrées du même texte, en émulation avec l'édition Curmer.

Else Jongeneel se concentre sur l'analyse interne des vignettes et du livre édité par Curmer, tout en tirant profit des connaissances apportées par les bibliophiles. Bien que le titre de l'édition de 1838 ne mentionne que *Paul et Virginie*, Curmer y a adjoint un autre texte de Bernardin de Saint-Pierre, *La Chaumière indienne*, un conte indien, plus neuf sous l'angle de la fortune illustrée, où l'on retrouve l'éloge de la vie simple, et dont la première édition séparée remonte à 1791. Else Jongeneel consacre ensuite l'essentiel de son étude aux illustrations de ces deux textes, identiquement enchâssés dans un récit-cadre, qu'elle aborde à partir de la typologie des formes et emplacements des gravures : frontispice, têtes de page, carte, lettrines, culs-de-lampe et vignettes finales, grandes vignettes (c'est-à-dire, dans la terminologie de l'époque, « grands sujets » hors texte) et portraits. Ce plan typologique, s'il a l'inconvénient de ne pas présenter les séquences, permet d'affiner l'examen des formats et des fonctions des vignettes, d'aborder les reprises et les variations, et notamment d'étudier la fréquence des personnages : ainsi, la mise en images fait de Virginie, présente sur presque toutes les planches, la véritable héroïne du livre plutôt que le couple présenté dans le titre. L'omniprésence de l'image suscite chez le lecteur une forme de « lecture-vision » comparable, comme le souligne l'auteur, à l'expérience des médias contemporains que constituaient les projections de lanternes magiques, et l'observation des vues d'optiques.

Else Jongeneel conduit ses analyses en tenant compte des éléments de paratexte ajoutés par Curmer pour mettre en valeur sa publication qu'il fit précéder d'une notice littéraire et historique sur l'auteur et d'une préface de Sainte-Beuve, et suivre de notes explicatives de l'auteur, puis d'une « Flore de *Paul et Virginie* et de *La Chaumière indienne* » rédigée par l'éditeur en collaboration avec l'ornithologue-illustrateur Théodore Descourtilz. La partie consacrée à la flore est particulièrement intéressante, et prend même une actualité saisissante, qui nous entraîne à reconsidérer *Paul et Virginie*, qui l'a déjà été depuis les études sur l'Océan indien, sous l'angle de l'écologie romantique. L'idée de Curmer était explicitement d'inciter son lecteur par l'adjonction de cette flore illustrée à une seconde lecture du roman de Bernardin de Saint-Pierre sous l'angle de la botanique, après une première lecture romanesque : les vignettes montrent le tamarinier, le liseron, l'aloès, le câprier, le citronnier, le régime de dattes, le chou palmiste, le papayer, l'avocatier, les citrons et goyaves.... Les vignettes illustratives dans le cours du roman font la part de la botanique des

dames, emblématique et allégorique (le lis brisé, violettes et scabieuses, la vigne s'unissant à l'ormeau), elles introduisent parfois une note d'humour et se rapprochent de calembours visuels, mais elles s'avèrent aussi très documentées, comme le montrent les rapprochements avec des illustrations savantes, outre leur caractère ornemental et décoratif. L'approche de la botanique n'est pas celle que l'on connaît aujourd'hui et qui est avant tout visuelle, elle s'avère multisensorielle et prend en compte le goût et l'odorat qui indiquent si une plante est comestible ou non. Cette dimension du texte de Bernardin de Saint-Pierre, que met en évidence l'approche de Curmer, est soulignée à juste titre par Else Jongeneel et constitue un apport original, et très actuel, à l'interprétation de « la perle du livre illustré romantique » (Brivois) qu'elle a si bien présentée, et qui a inspiré les écrivains, de George Sand à Flaubert, autant que les artistes, de Courbet à Joseph Cornell⁹.

⁹ Voir à ce propos mon étude : « les boîtes-en-livres de Joseph Cornell : un art romantique ? », dans le catalogue de l'exposition *Joseph Cornell et les surréalistes à New York : Dali, Duchamp, Ernst, Man Ray*, Sylvie Ramond (dir.), Paris, Hazan, 2013, p. 278-284.

Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. De l'image à l'écriture*, HD Arts, 2021, ISBN : 978-2363451040, et *Claude Simon: être peintre*, Paris, Hermann, 2021, ISBN : 979-1037007070
Par Méлина Balcázar et Hélène Campagnolle

Claude Simon. De l'image à l'écriture de Mireille Calle-Gruber

En 2021, Mireille Calle-Gruber, professeure émérite à l'Université Paris Sorbonne nouvelle, spécialiste de Claude Simon, a publié deux ouvrages majeurs, portant à la connaissance du public de nombreuses œuvres picturales mais aussi des photographies, des collages ou paravents de Claude Simon, bien davantage connu comme romancier que comme peintre, photographe ou plasticien.

Le premier ouvrage, *Claude Simon, de l'image à l'écriture*, publié en juillet 2021 et codirigé avec et Claire Muchir, est paru à l'occasion de l'exposition du même nom qui s'est tenue au Musée d'art moderne de Collioure du 5 juin au 19 septembre 2021.

Comme le sous-titre l'indique – *de l'image à l'écriture* – l'exposition évoquait le parcours de celui qui pensa d'abord, des années trente jusqu'à l'après-guerre, devenir un artiste-peintre, avant d'aboutir à la conclusion irrévocable que sa vocation était celle de l'écriture. C'est ce mouvement inscrit dans l'histoire de Collioure – où, bien que résidant à Paris, Claude Simon séjourna régulièrement durant les années trente et quarante –, palpable dans le parcours mis en valeur par la scénographie de Claire Muchir, directrice du musée, et Richard Meier, que dévoilait au visiteur la traversée de salles blanches mettant en valeur les collages colorés, les photographies en noir et blanc, les paravents aussi majestueux qu'étranges, pour aboutir à la reconstitution de la table de travail de « l'écrivain ». On l'a compris, le projet de cette exposition n'était pas de montrer la peinture de Claude Simon, qu'il explore pourtant à la même époque, mais de dévoiler les autres pratiques créatives relevant de « l'assemblage » dont Collioure fut le site d'éclosion.

C'est logiquement ce même parcours que suit l'ouvrage, qui offre quatre sections principales associant de nombreuses reproductions d'œuvres à des commentaires stimulants et de quelques textes de Claude Simon : « Photographie », « Paravents », « Collages », « Écriture ». S'ajoutent à cet ensemble d'utiles compléments : une chronologie (p. 11-13) et une biographie (p. 17-27)

qui resitue le contexte des différents séjours de Claude Simon à Collioure et éclaire l'accueil de cette exposition au sein de la petite ville davantage connue pour sa fréquentation par les Fauvistes. Citons encore, en fin d'ouvrage, la « Conférence inédite de Claude Simon » portant sur *La Route des Flandres*, prononcée en 1983 à Zürich dans laquelle le lauréat du prix Nobel noue sa réflexion sur peinture et littérature à celui de la « fabrication ».

Pourvu de 71 illustrations, d'un format confortable (26 x 21 cm), ce livre de 167 pages est agréable à consulter. Sa couverture illustrée divisée en diptyque saisit l'œil du lecteur en dévoilant un fragment d'un des trois paravents conçus par Claude Simon au cours des années cinquante. La partie droite qui inscrit en lettres blanches sur fond noir le titre, les noms des auteures et de l'éditeur, rappelle implicitement un aspect singulier de ces paravents : les assemblages d'images, issus de découpes de magazines, y ont été punaisés sur un fond noir que l'artiste a parfois laissé intentionnellement visible (p. 90-91), comme l'évoque Richard Meier dans sa belle étude :

Cette vaste obscurité à enluminures et figures s'impose sur le paravent de Salses, renouant avec le bitume (fonds noirs) des grandes traditions de la peinture. Les figurants sont montés et prêts à jouer, mis en lumière pour l'écran noir du paravent (p. 99)

Grâce à une mise en page aérée qui fait la part belle à l'image, le livre met en valeur ces œuvres surprenantes produites durant les années où le peintre a résidé à Collioure. Ce sont ces photographies en noir et blanc que l'ouvrage déploie dans une suite continue (p. 47-73) encadrée par les études de Denis Roche et Mireille Calle-Gruber. Une pratique explorée avant-guerre mais continuée jusqu'en 1960, dans laquelle Claude Simon tente de capturer un instant à son agonie ou un lieu passager (le plus souvent les rues de Perpignan dont il est originaire par sa mère). S'imposent dans cette section les suites de « Graffiti » (1950-1955) où Mireille Calle-Gruber détecte « l'expression d'une culture première », « l'enfance de l'art et de l'écriture telle qu'aux parois paléolithiques » (p. 76). C'est également sur cette question de l'écriture que s'achève le chapitre dédié aux collages : peu nombreux de la main de Claude Simon (le livre en dévoile quatre, p. 112-115), ils prennent relief et contraste face à la production de sa seconde femme Yvonne Ducuing, et surprennent par leur coloration surréaliste. Notons ici le texte de Novelli qui achève ce chapitre et dans lequel le peintre, ami de l'écrivain, évoque ce « langage magique » qui « élabore un système structuré en utilisant résidus et fragments » (p. 118).

L'ouvrage issu de l'exposition de Collioure répond ainsi à deux objectifs essentiels : c'est à la fois ce qu'on peut appeler un beau livre mais sans ostentation, situé à la hauteur de l'exposition dont il se fait l'écho et un outil documentaire qui garde trace d'œuvres dont certaines n'avaient jamais été exposées ni même

montrées (c'est le cas des paravents), qui gravitent dans un monde artistique qui ne se réduit pas au cubisme dont on sait que Claude Simon était pourtant picturalement proche. Les contributions qui accompagnent chaque section approchent avec justesse l'originalité polymorphe de la pratique de Claude Simon tout en la reliant avec les nombreux artistes qui ont protégé ses premiers pas artistiques (Dufy pour la peinture, Prévert pour les collages), ont influencé son parcours (de Picasso à Rauschenberg) voire déterminé la création de certaines productions (c'est le cas notamment de sa compagne Yvonne Ducuing, initiatrice des assemblages de papiers découpés). Claire Muchir rappelle pour sa part en introduction que les assemblages bruissent non seulement de la connaissance picturale de Claude Simon – qu'il s'agisse de motifs empruntés à Manet, Cézanne ou Picasso – mais aussi de sources quotidiennes plus triviales (essentiellement des magazines), sans aucune hiérarchie implicite. Se fait alors jour un certain goût baroque de Claude Simon, un appétit de la trouvaille colorée comme de l'assemblage minutieux et serré de fragments dont les paravents haussent la recherche à la conception sinon d'une « écriture magique » du moins « d'une écriture imagée » (voir les fascinantes reproductions pages 84 à 91 proposées dans l'étude de Mireille Calle-Gruber intitulée « De l'art du hasard et des harmoniques ») : l'harmonie de l'ensemble de ces figures-signes portées sur panneaux mobiles se joint à la multiplicité des parcours que l'œil peut y déceler.

Hélène Campaignolle

Claude Simon : être peintre de Mireille Calle-Gruber

« J'aime la peinture. C'est, pour moi, un art supérieur à la littérature ». Ainsi répond Claude Simon lors d'un entretien à la question sur son rapport à la peinture. Toutefois, par son renoncement à cette pratique qui a occupé vingt-cinq ans de sa vie, l'auteur lui-même semble avoir écarté de son œuvre ses tableaux et dessins. En effet, vers le milieu des années cinquante, il décide d'arrêter toute tentative picturale, n'ayant pas trouvé sa propre voie. Il l'explique dans ces termes dès *La corde raide* : « Et pourtant j'ai cru pendant un moment que je pourrais être peintre. Mais maintenant plus personne ne peut être peintre sans ridicule à cause de Picasso. »

Le livre de Mireille Calle-Gruber propose une autre *lecture* de cette partie de la vie de l'écrivain, et qui complète en quelque sorte la biographie qu'elle lui a consacrée en 2011 (*Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Le Seuil). Contrairement à la plupart des études sur l'œuvre simonienne, elle accorde à cette période une place centrale, non seulement dans sa gestation, mais aussi tout au long de son élaboration, jusqu'à son dernier livre publié, *Le Tramway* (Paris,

Éditions de Minuit). La peinture n'est pas abordée ici en tant que modèle théorique, comme dans l'ouvrage de Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peinture. Claude Simon et la peinture* (ELLUG éditions, 1998), ou en tant que modèle artistique, comme le propose Yves Peyré à propos notamment du cubisme¹. Mireille Calle-Gruber fonde son analyse sur la pratique picturale elle-même de Claude Simon, qu'elle nous permet de surcroît de découvrir grâce à des reproductions inédites de ses tableaux, dessins et photographies.

Elle propose ainsi de la lire à rebours : « Cette période, on l'a trop vite écartée sous prétexte de ratage : ratés la carrière de peintre, les premiers romans, le premier amour. Claude Simon, lui, n'a jamais oublié qu'il venait de ces années-là : expériences mortifères, passions, échecs, ferveur, blessure, culpabilité, force et fragilité de survivant lui ont trempé le caractère d'exigence et de rigueur. » Et elle revient sur son parcours, en particulier ses années de jeunesse pour nous inviter à lire les effets que la peinture n'a cessé de produire sur son écriture. Elle part donc d'un « constat paradoxal » : « Claude Simon jauge ses romans à l'aune de la peinture. On peut le dire autrement : écrivain, Claude Simon ne cesse de peindre. » Elle montre alors une continuité dans le geste de *la main qui peint* et de *la main qui écrit* : « les romans de Claude Simon sont une extraordinaire caisse de résonance de l'œuvre picturale et de l'œuvre photographique : celles-ci les précèdent, les nourrissent, elles leur fournissent la méthode et les dispositifs d'une ingénierie inattendue² ».

Car il est surtout question de méthode dans ce livre. Claude Simon tirant une grande leçon de ses années de peinture : donner forme à ce qui (nous) déborde, cette ressource émotionnelle, où il a puisé sa force d'expression. Dans ses carnets des années quarante, dont de précieux extraits sont abondamment cités, il nomme d'un oxymore cette tâche qu'il assigne à l'art et à la littérature : il y faut « raison émue³ ». Il tentera sans cesse d'introduire de l'ordre dans la confusion des sentiments et des sensations, tout en essayant de la re-crée. Et il n'arrêtera jamais de « réaliser le projet esthétique du peintre » : « donner raison aux émotions⁴ ». C'est donc grâce à la peinture qu'il apprend à écrire.

Les sept chapitres qui composent l'ouvrage s'attachent à montrer la manière dont l'écriture littéraire se fait le médium de la peinture : « Comme si Claude

¹En particulier dans sa contribution « Recours à la différence » pour *Les images chez Claude Simon - Des mots pour le voir*, études réunies et présentées par Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, *La Licorne*, n° 71, 2004. Ou lors de sa participation à la table ronde « Claude Simon et la peinture », organisée en 2013 dans le cadre de l'exposition *Claude Simon. L'Inépuisable chaos du monde* à la Bpi du Centre Pompidou, consultable ici :

<https://www.dailymotion.com/video/x18dgkw>.

²Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : être peintre*, Paris, Hermann, 2021, p. 141.

³*Ibid.*, p. 18.

⁴*Ibid.*, p. 196.

Simon écrivait *comme il aurait voulu peindre*. Comme s'il s'efforçait d'écrire de la manière qu'il n'a pas réussi à peindre. *Écrire comme il n'a pas peint*⁵. » Le premier chapitre « Être peintre » montre l'ampleur de son activité de plasticien. Malgré la destruction des œuvres qu'il jugeait médiocres, on découvre par les nombreuses reproductions, non seulement sa palette mais l'importance de la couleur :

c'est essentiellement la couleur qu'il travaille, explorant sur la toile le potentiel et la composition des tons, à la recherche d'une langue qui sache *parler la sensibilité ressentie* – en particulier au contact des paysages naturels qui lui arrivent comme autant de moments de grâce⁶.

Le travail minutieux de Mireille Calle-Gruber sur les archives personnelles de Simon éclaire bien sa conception de l'art et du métier de peintre, mais aussi sa propre manière de capter sur le vif des sensations fugitives par l'intermédiaire de ses notes, sorte de « ressource vitale », comme plus tard le seront ses annotations sur la marge dans ses manuscrits. Toutefois, l'auteure résiste à la tentation de faire à son tour une « tentative de restitution » par laquelle les pièces retrouvées achèveraient un puzzle. Elle cherche plutôt à permettre aux lecteurs d'approcher l'atelier de Claude Simon. Car la question de savoir si ses œuvres peintes font une œuvre s'impose ici :

Tout invite donc à considérer ses réalisations picturales et plastiques comme une œuvre *des-œuvrée*, une œuvre dont l'inachèvement est constitutif. Cet inachèvement a l'avantage de rendre perceptibles les recherches de l'artiste et les constituants médiumniques en jeu⁷.

Le deuxième chapitre permet de mesurer la place que le peintre Raoul Dufy a eue lors de ses années de formation. Claude Simon retiendra notamment une de ses phrases qui deviendra une véritable maxime : « il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui se fait ». C'est par son intermédiaire qu'il fera ses débuts dans le dessin pour tapisserie, comme le montrent les recherches de Mireille Calle-Gruber, qui ont permis d'en retrouver les traces dans le fonds photographique de l'auteur. Le sixième chapitre consacré à sa correspondance avec Jean Dubuffet témoigne d'une relation qui n'est « ni celle d'un *alter ego*, ni d'une collaboration artistique, ni d'un apprentissage, ni d'une confrontation : chacun trouve en l'autre du répondant. Davantage : de son ouvrage, chacun prend la responsabilité, *en* répond devant celui qu'il juge apte à être juge⁸ ».

Si ces chapitres permettent de comprendre le rôle déterminant que ces rencontres amicales jouèrent dans la formation, voire l'affirmation du regard de

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 219.

Claude Simon, ceux consacrés à sa relation avec ses deux premières femmes permettent de mesurer l'importance que ces complicités amoureuses eurent dans son parcours artistique. Le chapitre portant sur Renée Clog, sa première épouse, est en effet particulièrement éclairant sur ses années de formation : compagne de cette époque d'insouciance et d'apprentissage, où le plaisir, la découverte et l'expérimentation s'entremêlent, elle le fut surtout pendant les années de guerre et captivité. Son suicide en 1944 marque un point de rupture dans la vie de Claude Simon et dont les traces hantent l'ensemble de l'œuvre. Les reproductions inédites des photographies de Renée, notamment ses magnifiques nus, sont un témoignage autant de leur amour que de leurs explorations esthétiques. Elle incarne en quelque sorte « le comble de la beauté ». Et Mireille Calle-Gruber montre clairement l'importance, souvent négligée, de la beauté chez Claude Simon :

[...] cela aura été sa boussole intérieure, sa ressource, le préservant du désespoir et des dérives dont il connaît la tentation – oisiveté, dilettantisme, vanité. Lui donnant la force de vouer sa vie aux arts de la couleur, de la matière, de la lettre. Car « s'il n'y a pas, en art (et je considère la littérature comme un art) de beauté, alors que reste-t-il ? [...] Que resterait-il d'un tableau de Cézanne, de Poussin – ou des Pyramides – s'il n'y avait pas la beauté – ou d'un quatuor de Beethoven ? Un « amas » de matériaux : couleurs, pierres ou sons... »⁹

Le chapitre dédié à Yvonne Ducuing, sa deuxième femme, auprès de qui il découvre les techniques du collage et de l'assemblage, se penche sur ses différentes « syntaxes » : peinture, photographie, montage visuel – celle de ses paravents – et narration – celle des plans de ses romans. Le dernier chapitre revient sur cette proximité entre écriture et dessin que Claude Simon a toujours interrogée par sa pratique du dessin, dont plusieurs inédits présentés ici, et par l'écriture de ses romans, comme le montrent ses manuscrits :

Claude Simon découvre la troublante proximité de graphisme pictural et de la graphie littérale dès qu'on considère l'activité comme inscription du monde sensible. Ce passage sans solution de continuité du dessin à la lettre, de la ligne contour des choses à la ligne contour des mots dans la pratique expérimentale de l'écriture littéraire, conduira l'écrivain à élaborer une théorie critique du roman.¹⁰

On comprend ainsi que *Claude Simon : être peintre* de Mireille Calle-Gruber offre des réflexions essentielles aux lecteurs et chercheurs simoniens, tout en proposant des réflexions déterminantes pour penser autrement le rapport écriture et image. C'est tout à l'honneur de cette infatigable et passionnée spécialiste de l'œuvre de ne pas s'être cantonnée à étudier la partie littéraire émergée de l'œuvre de Claude Simon mais d'avoir tenté d'excaver, d'exposer et d'offrir

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, p. 240.

au public, par ces deux ouvrages, un double faisceau d'éclairages des traces méconnues de la production artistique de Claude Simon.

Mélina Balcázar

Mosaïque. En mémoire d'Yves Jeanneret

Tracés ou les mots de la fin

David Martens

Mai 2020. Yves Jeanneret nous quittait, emporté par la maladie. Ses nombreux collègues, amis, étudiants se retrouvaient désemparés, profondément tristes, mesurant le privilège qui avait été le leur de côtoyer un chercheur de cette envergure et une personne aussi généreuse et chaleureuse...

Lorsque Hélène Campaignolle a eu la gentillesse de me contacter pour me proposer de concevoir un hommage à celui qui fut un compagnon de route du Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI), à travers l'entremise de sa rencontre avec Emmanuel Souchier – ce dernier en témoigne à l'occasion d'un retour sur la notion d'architexte et l'usage qu'ils en font dans leurs travaux –, il m'a semblé qu'un tel hommage devrait nécessairement revêtir une forme collective s'il devait ressembler à celui qui nous avait quitté – et il le devait, pour maintenir le souvenir d'Yves Jeanneret aussi vif que la tristesse que continuent de ressentir celles et ceux qui ont accepté d'adresser ces signes non seulement à l'ami disparu, mais aussi, en même temps, aux personnes qui l'ont connu, l'ont lu, ont travaillé avec lui, ainsi qu'à celles et ceux qui pourraient le découvrir en lisant cette mosaïque de témoignages.

L'étymologie du terme de mosaïque aurait certainement beaucoup plu à Yves Jeanneret, notamment en raison du caractère difficilement plus *trivial* de son histoire : en passant par le latin, le mot nous vient du « grec *mouseion*, « lieu où résident les Muses » (*mousa*) et, en grec byzantin, « mosaïque », ce mode de décoration ayant d'abord été utilisé dans les grottes dédiées aux Muses¹ ». Autant dire qu'il s'agit d'un mot dont le sens s'enracine aussi profondément que possible dans une histoire (comme celle de tous les mots) qui est le fruit d'un ensemble de médiations sédimentées au cours des siècles.

Un effet de mosaïque : c'est bien l'impression que laisse l'œuvre extraordinairement protéiforme d'Yves Jeanneret. De la littérature à la notion de trace, qu'il aura prise à bras le corps dans son dernier livre (*La Fabrique de la trace*, 2019), en passant par la vulgarisation, la controverse scientifique, l'écriture à l'écran, et plus largement toutes les formes possibles et imaginables de médiations, la liste des questions auxquelles il a proposé des réponses et celle des enjeux qu'il a contribué à éclairer dépassent à un tel point l'entendement qu'il paraissait impossible de proposer d'Yves Jeanneret une image un tant soit peu unifiée. Témoin de ma perplexité devant ce que j'allais écrire à son sujet, ma contribution reprend le titre de l'un de ses livres, comme on le fait souvent lorsqu'on évoque le travail d'un tiers, par souci de fidélité : « Where is Yves Jeanneret ? ».

Où est-il passé, en effet, Yves Jeanneret, maintenant qu'il n'est plus parmi nous ?

¹ Dictionnaire histoire de la langue française, Le Robert, [1992], 2006.

L'ensemble des témoignages de ses collègues et de ses amis donne à cette interrogation une réponse unanime, quoique toujours singulière : Yves Jeanneret demeure dans les traces qu'il aura laissées à celles et ceux qui l'ont connu, et qui ont tous admiré sa « capacité à démonter les processus et les fonctionnements » de la vie culturelle et sa « volonté permanente de les théoriser » (Jean Davallon). Cette impulsion à l'analyse et à la mise en perspective de phénomènes médiatiques et sociaux est le versant scientifique d'une inclination profondément humaine et consistant à constamment rechercher « l'intimité possible avec la pensée d'un autre » (Joëlle Le Marec). Rares sont en effet les chercheurs mettant autant que lui la lecture et le dialogue de vive voix au cœur de leur démarche. Abordant toujours chacun avec l'extraordinaire bienveillance d'« une présomption d'intelligence » (Camille Jutant) et, bien au-delà de la musique, qui était sa passion secrète ou son violon d'Ingres (que n'aurait-il pas dit d'une formule comme celle-là...), Yves Jeanneret était une personne qui veillait à « prendre le temps d'écouter le ténu du monde et voir comme il résonne » (Hécate Vergopoulos), aucun sujet ne paraissant lui être *a priori* étranger, en tous les cas pouvoir longtemps résister à une sagacité pourtant traversée d'incertitude et toujours désireuse de « faire avec les doutes » et même d'« apprécier les fausses notes » (Julia Bonaccorsi). Par sa curiosité et sa rigueur sans faille, il n'a en effet eu de cesse, en prêchant constamment par l'exemple, non seulement de développer un savoir « en situation » (Sarah Labelle), constamment en prise avec des enjeux sociétaux et politiques, non pour s'emparer de gisements dont tirer profit à des fins de visibilité carriériste, mais pour se mettre au service d'un projet et d'une passion : tenter de comprendre, sans jamais discriminer vie et pensée, les faisant plutôt très naturellement converger, avec une « jubila-

tion » propice à la provocation des « eurêkas » (David Martens). Belle leçon de liberté que celle que nous a offerte celui qui fut un formidable « bâtisseur de ponts » (Marcela Scibiorska), ainsi qu'un « passeur d'une infinie générosité » (Mathilde Labbé), qu'il s'agisse de faire se rejoindre des objets, des concepts ou des individus. C'est ce que confirment les textes de cet hommage que vous vous apprêtez à lire et qu'ont composés une poignée de celles et ceux qui ont travaillé avec lui, ont été ses collègues, ont mené des recherches sous sa supervision ou ont découvert ses travaux et les ont mobilisés dans les leurs.

Le dernier livre d'Yves Jeanneret, *La Fabrique de la trace*², a été pensé comme une réflexion sur ce que nous faisons de ce que nous désignons comme traces. De son vivant, ses écrits, ses interventions, étaient d'emblée, toujours déjà, saisis par ce qu'il a désigné comme la vie triviale des êtres culturels. D'un certain point de vue, en dépit de sa disparition, rien n'est changé à cet égard. Et si, bien sûr, il nous fallait écrire ensemble ces mots de la fin, je ne peux m'empêcher de penser que, saisi par la vie des traces, Yves Jeanneret, l'homme comme son œuvre, devenus des êtres culturels, demeurent plus que jamais au plus près de nous, à charge pour nous, plus que jamais, de faire quelque chose de toutes les traces qu'il a généreusement laissées derrière lui.

² Yves Jeanneret, *La Fabrique de la trace*, Londres, Iste, 2019.

L'écriture des médiations

Jean Davallon

Ma rencontre avec Yves Jeanneret s'est faite autour d'une certaine conception de la communication. Nos recherches respectives, même si elles portaient majoritairement sur des objets différents (à l'époque, respectivement la culture scientifique et l'exposition, le point commun étant l'écriture des médiations informatisées³), nous avaient conduits l'un et l'autre à un constat similaire : la discontinuité de la communication. Je dirais que l'idée, socialement largement partagée, selon laquelle la communication se contente de relier, oublie en réalité la partie opérante du processus. Si la communication relie, elle le fait (ou tente de le faire) en introduisant un dispositif médiateur, car la communication résulte de « la nécessité dans laquelle les hommes se trouvent de créer des ressources et des situations qui les confrontent les uns aux autres en tant que producteur de sens⁴ ». L'interaction entre les hommes n'existant pas sans médiation, la communication est faite de ce qu'Yves Jeanneret nomme des *interactions médiatisées*⁵. Ce premier constat s'accompa-

³ Il a donné matière à un article : J. Davallon et Y. Jeanneret, « La fausse évidence du lien hypertexte », *Communication & langages*, n° 140, 2e trim. 2004, p. 43-54.

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_140_1_3266.

⁴ Penser la trivialité, vol. 1 La Vie triviale des êtres culturels, Paris, Hermès Sciences-Lavoisier, 2008 ; p. 20.

⁵ Le point de départ de cette conception est le constat établi par Louis Quéré (*Des miroirs équivoques : Aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier, 1982, p. 29) selon lequel « l'échange social est interaction entre sujets, médiatisée par du symbolique ». Mais dès que la communication n'est plus en face-à-face, la médiatisation est indissociablement « logistique » (matérielle) et « sémiotique » (signes de différentes nature), impliquant production et

gnait d'un second sur la nature technosémiotique des dispositifs médiateurs. Ce qui ne signifie pas que les objets communicationnels soient uniquement techniques, ou au contraire seulement sémiotiques – il ne faut pas confondre en effet les objets et la représentation que chaque cadre d'analyse en construit. Je renvoie sur ce point à la critique qu'a faite Yves Jeanneret – et à laquelle j'ai souscrit (et souscrits encore) pleinement – à la fois des approches technicistes (ainsi que, d'une certaine façon, de la médiologie⁶) et d'une sémiotique purement immanentiste⁷. L'enjeu est plutôt l'efficacité symbolique d'objets qui sont mis en forme pour s'adresser à quelqu'un ; c'est-à-dire pour communiquer. Or, l'opération prototypique de cette mise en forme n'est autre que l'acte d'écrire, qui introduit nécessairement une réflexivité.

J'ai tout de suite à la fois été saisi par sa capacité à démonter les processus et les fonctionnements (capacité qui fondait sa perspicacité critique) et admiré sa volonté permanente de les théoriser ; c'est-à-dire de les nommer avec précision en les insérant dans une approche qui visait une compréhension de l'ensemble du processus communicationnel. Pour avoir une idée de cette capacité et de cette volonté, il suffit de se plonger dans les articles qu'il a pu-

interprétation. Ce point est suffisamment crucial aux yeux de Jeanneret pour qu'il y consacre un chapitre entier (« La cybernétique de l'imparfait », p. 135-179, et spéc. 151-170) de *Penser la trivialité*, *op. cit.*

⁶ Y Jeanneret, « La médiologie de Régis Debray », *Communication & langages*, n° 104, 2e trim. 1995, p. 4-19. http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_104_1_2583.

⁷ Voir la mise au point dans Y. Jeanneret, « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen*, n° 23, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/semen/8496>. On peut ajouter une troisième approche : celle se revendiquant uniquement de la sociologie de l'action.

bliés au fil du temps⁸. On y voit comment l'analyse d'exemples concrets joue avec la lecture attentive de textes et avec l'approfondissement d'un ensemble de concepts qui servent d'outils. Quelques exemples de ces derniers : l'opposition entre *logistique* et *sémiotique*, comme façon de modéliser la nature technosémiotique des objets communicationnels ; la série des « poly- » (*polysémie*, *polyphonie*, *polychrésie*, *polymorphie*, etc.) pour aborder la transformation ou la variété des objets qui résultent de l'*altération* ; et son concept clé de *trivialité* qui est progressivement passé, par un approfondissement permanent, d'une approche d'objets ou de situations spécifiques (notamment, l'affaire Sokal⁹) à une désignation de la complexité du fonctionnement même de la communication.

Toutes ces explorations ont abouti aux trois derniers ouvrages qui, malgré leurs différences de format éditorial, forment un ensemble qui paraît assez bien correspondre au projet initial de « penser la trivialité », en ce qu'il développe une approche de celle-ci selon trois volets. Je les résumerais ainsi : le premier (*Penser la trivialité*)¹⁰ vise à décrire les cinq constituants du processus – qu'il rappellera lui-même en ces termes : « modèles intellectuels, disci-

⁸ Les articles publiés dans *Communication & Langages* en offrent par exemple une bonne illustration. Il en est de même pour la contribution à *Semen, ibid.*, ou encore pour les deux conférences qui portent sur la trace et sur l'index : « Désigner, entre sémiotique et logistique » (dans *Indice, index, indexation*, Ismaïl Timimi et Susan Kovacs (dir.), Actes du colloque international, 3-4 novembre 2005, Université Lille-3, Paris, Éd. ADBS, 2006 p. 17-36) et « Complexité de la notion de trace : De la traque au tracé » (dans *L'Homme trace : Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Béatrice Galinon-Méléneq (dir.), Paris, Éd. CNRS, 2011, p. 59-86).

⁹ Y. Jeanneret, « L'affaire Sokal : comprendre la trivialité », *Communication & langages*, n° 118, 4^e trim. 1998, p. 13-26.

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1998_num_118_1_2879.

¹⁰ *Penser la trivialité, op. cit.*

plines d'écriture, altération sociale, processus communicationnels, valeurs politiques¹¹ » – afin de poser son mode d'existence ; le second (*Critique de la trivialité*) à démontrer les mécanismes de médiatisation en vue de montrer comment ils servent d'opérateurs de pouvoir (ce qu'Yves Jeanneret nomme lui-même « l'économie politique de la trivialité ») ; le troisième (*La Fabrique de la trace*)¹², une enquête sur la médiatisation des traces, qui fait apparaître celles-ci comme fondements sémiotiques de la trivialité (en tant qu'« indice », à travers « l'écriture » d'un « texte médiatique »).

Sa lecture de ce que j'avais écrit sur la patrimonialisation¹³ à propos de la mise en valeur du patrimoine matériel en tant que rencontre de « l'existence des normes de la trivialité¹⁴ », a attiré mon attention sur l'importance des représentations tant dans la définition de l'objet patrimonial lui-même qu'à travers leur devenir médiatique. L'ouvrage sur *La Fabrique de la trace* a, d'une part, apporté des éléments de discussion sur le rapport entre « trace » et « indice » et, d'autre part, proposé une interprétation de la perspective temporelle spécifique au patrimoine culturel immatériel. La relation au passé y est insérée dans une perspective future par une écriture au futur antérieur : « un dispositif de production médiatique destiné à permettre que, dans le futur, on puisse encore constater que ça a été, à éviter que le passé soit, au mieux seulement fantasmé, au pis totalement effacé¹⁵ ». Traitant récemment

¹¹ *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, 2014, p. 22.

¹² Y. Jeanneret, *La Fabrique de la trace*, Londres, ISTE éditions, 2019.

¹³ J. Davallon, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès Science/Lavoisier, 2006.

¹⁴ Y. Jeanneret, *La Fabrique de la trace*, *op. cit.*, p. 188-192.

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

de cette patrimonialisation¹⁶, je n'ai pas manqué de faire référence à cette analyse de la perspective temporelle, en faisant notamment mention, plus clairement que par le passé, de la spécificité de l'image du temps patrimonial, où il ne faut pas considérer le présent comme une période appartenant à une chronologie (passé, présent, futur avec des événements potentiellement datables), mais plutôt comme le présent de l'énonciation de textes à l'œuvre dans les médias. Une certaine façon de signifier ma dette vis-à-vis d'une lecture productive du texte (propre à la trivialité, aurait dit Yves Jeanneret) et de prolonger, autant que faire se peut, un dialogue trop tôt interrompu.

¹⁶ J. Davallon, « Traduire un processus social en patrimoine », article à paraître dans *Communication & langages*.

La mémoire d'Yves en mai, mois universitaire

Joëlle Le Marec

Je pense à Yves constamment : nous sommes au mois de mai, mois universitaire, mois de son départ.

Voilà presque un an que se prolongent en silence un dialogue et une dispute aussi, empêchés, mais obstinés. Bien sûr, il y a ce qu'Yves a créé, ses textes qui désormais habitent les cours, les thèses et les mémoires, et nourrissent le riche terreau des concepts, et approches partagés. Mais il y a aussi la tension, le souci permanent de ce qui advient, de ce qui entrave la possibilité de croire que des textes, si lumineux soient-ils, auraient un pouvoir transformateur, ne serait-ce que sur l'université, premier milieu social qui pourrait en être inspiré, mais qui ne semble guère bénéficiaire de la force critique de ses propres productions.

Ce ne sont pas uniquement tes textes qui comptent. Ce sont des moments où l'on te voit, où l'on te sent croire à un monde désirable, et où quelque chose de ce monde est bricolé, représenté et même performé dans un échange à propos de ces textes, les tiens, ceux des autres, car ils nous permettent d'habiter et de transformer dans le même mouvement plusieurs temps, plusieurs espaces, avec celles et ceux qui ont disparu, celles et ceux qui arrivent. Dans ces instants presque sacrés, il y a de l'amour qui circule et donc un miracle qui peut survenir. La langue rationnelle de la recherche, si aride, apparaît comme étant elle aussi, tout compte fait, une langue magique : la langue magique que nous retrouvons et que nous nous sentons presque mériter en-

fin, après un si long voyage pour nous en éloigner, comme dans les contes orientaux. En séminaire, en cours, dans un couloir, la parole réanime presque chaque jour la possibilité ressentie physiquement d'une ouverture sociale et politique, par le soin accordé à ce qui a déjà été observé, signalé, décrit, cultivé. Il y a dans ces moments de dialogue une articulation implicite entre les pratiques du *care* qui ne trouvent pas à s'inscrire mais entretiennent chaque jour nos sociabilités scientifiques et enseignantes, et une puissance des textes écrits et à venir qui habitent la parole. Il se peut que ces articulations relèvent d'un malentendu (l'un de nous a en tête, à cet instant, la puissance des textes constamment reconfirmée, l'autre ne ressent que des co-présences et des engagements dans ce qui se passe dans la rencontre, transmis depuis des milliers de moments antérieurs) mais ce malentendu crée une entente et une ouverture à laquelle il est possible de travailler à plusieurs. Le reste – la brutalité politique, la souffrance des dominés, les petites mains rapaces ou zélées du capitalisme – le reste est en grisé, on l'oublie à cet instant précis. Cela existe moins, semble reculer dans la hiérarchie de ce qui importe. C'est avant tout une échelle d'intensité qui s'impose et nous trompe puisque nous sommes, avant tout, des corps sensibles activement occupés à nos déplacements et nos présences. L'intensité de ta présence avant d'entrer en cours, promesse d'intensités politiques pacifiques.

Or, cette échelle d'intensité règle, cache, soutient tout à la fois l'échelle intellectuelle de la puissance des concepts, et s'efface derrière elle. Elle la rend vraisemblable, tangible : tel concept par exemple, si puissant, si intense, sera certainement transformateur pour d'autres et pour longtemps comme il l'est à l'instant, dans l'interaction, avec toi ou avec un auteur ou une autrice que je lis et que j'aurais voulu rencontrer tant je sens l'intimité possible avec la pen-

sée d'un autre, fut-elle une intimité liée au malentendu, grâce au chuchotement de sa langue : qui était-il ? qui était-elle ?

Mais ce n'est pas le cas.

Ce n'est pas le cas, on le sait depuis toujours. Toi-même tu l'avais fait apparaître dans un cours à Lille où tu commentais le mythe de l'invention de l'écriture dans le dialogue *Phèdre* de Platon. On sait depuis toujours, et tu as déployé la portée de ce savoir, fantastiquement, dans la théorie de la trivialité. On sait que toute médiation s'autonomise, on sait que rien ne chemine inchangé d'un cerveau à un autre, d'un être à un autre, d'un être à un collectif, d'un être à une structure. Malgré cela, tu écris sans relâche pour décrire soigneusement les processus, les médiations par lesquelles des choses prennent place, l'argent s'accroche, circule, s'accumule ici et non là-bas, autorise des redistributions entre ce qui compte et ce qui peut mourir ou disparaître. Il faut en effet assumer sans cesse le devenir médiation de ce qui a été écrit à propos d'autre chose. Ces processus si soigneusement décrits et désignés apparaissent dans les universités ou y reviennent en boomerang. Ils les abîment puisqu'ils abîment les corps des chercheurs et chercheuses qu'ils blessent parfois. Ils transforment un milieu que nous pensions sûr, structuré pour rendre possible un effort particulier, long, exigeant : non seulement l'effort de produire, créer quelque chose de juste à propos du monde, mais aussi l'effort de répondre en retour à ce que le monde exprime. Ces processus d'autonomisation colonisent l'université au nom d'un impératif de développement, d'une modernité pourtant devenue odieuse : la forêt universitaire devient le lieu d'une grotesque politique de remembrement, au moment même où, ailleurs, les mornes sols rationalisés et brutalisés font horreur, et

où l'on regarde du côté des forêts ce qui a survécu et qui conserve des capacités d'avenir.

Cette année, un an après, ces jeunes chercheurs et jeunes chercheuses qui étaient en thèse avec toi ou avec qui tu étais en lien, concourent pour des postes, juste après la dernière en date des réformes de l'enseignement supérieur et de la recherche, la plus violente et la plus détestable. Leurs silhouettes dans la rue, leurs voix au téléphone, leur douceur, leur intelligence. Quand je les vois et quand je les entends, je vois et j'entends leurs présences extraordinaires. Et je vois et entend les mondes possibles qu'ils méritent. Mille chercheurs furtifs et concentrés, mille mondes possibles, mais mille souffrances dans une institution qui ne les désire même plus. Chacune d'elles, chacun d'eux, serait pourtant un jour comme toi celle ou celui avec qui on passerait des heures, des jours, des années, à l'entretien de ces mondes possibles.

Personne ne peut soupçonner que ces jeunes gens et jeunes femmes ont consacré tant de soin et tant de forces à élaborer quelque chose qui devrait avoir une valeur inestimable et structurer quelque chose de nos imaginaires et de nos avenir. Ou plutôt si : grâce à elles et eux, on peut soupçonner que d'autres, mille autres personnes « ordinaires », ont également jeté leurs forces dans des entreprises vitales que les décideurs ne comprennent pas. Ils sont indispensables et l'université ne les accueille plus, Yves. Dans ce cas, où est l'université ? Où s'est-elle réfugiée ? Quel chemin puis-je indiquer à ces êtres merveilleux, nos enfants et nos étudiants, les tiens, les miens ?

C'est ce dont je parle avec toi chaque jour, chaque jour aux prises avec la part manquante qui est, justement la part vivante de ce dont nous héritons, celle qui fait souffrir et nous oblige à penser la suite.

Le savant et les fausses notes

Julia Bonaccorsi

Pour ma part, je suis musicien amateur, mais je ne rêve nullement d'une société médiatique où nous serions tous submergés par la splendeur de nos fausses notes authentiques. Et je peux dire, en tant qu'amateur, que cette perspective serait le contraire du respect pour les pratiques musicales ordinaires, qui n'ont pas besoin d'être confondues avec l'art des grands interprètes pour être socialement indispensables et culturellement estimables.

Yves Jeanneret

C'est sur ces mots qu'Yves Jeanneret conclut *Critique de la trivialité* en 2013. Cette affirmation quelque peu provocatrice avait donné lieu à une discussion entre nous alors qu'il m'avait associée à la relecture des épreuves de l'ouvrage, et que bien maladroitement sans doute, je tentais quelques propositions, reçues avec une écoute qu'elles ne méritaient pas toujours. Mon souvenir de notre échange téléphonique n'est pas précis, mais je me rappelle mon invitation insistante à avancer avec prudence sur le terrain mouvant des hiérarchies culturelles. Ces phrases conclusives furent délicatement réorganisées, mais fort heureusement leur portée conservée. En effet, dans cette évocation autobiographique en point final d'une somme théorique d'ampleur, cristallisaient des questions essentielles. Que nous apprend cette citation du chercheur, qu'installe-t-elle comme espace de connaissance et quelles peuvent y être nos places, et la mienne, dans un compagnonnage auprès d'Yves Jeanneret ?

Jouer

Il se définissait comme un musicien amateur. Nous avons été nombreux à partager avec lui cette pratique. Celles et ceux qui étaient membres de la section 71 du CNU alors qu'il présidait l'instance, se souviennent des ponctuations musicales qu'il offrait sur le piano de la salle de réunion pour les sessions de qualification. La pratique amateur de la musique occupait une place déterminante dans sa vie, au gré de la disponibilité que lui laissait le métier d'universitaire. J'ai pu vivre quelques précieux moments de « pratiques musicales ordinaires » avec lui. Jouer avec Yves Jeanneret au piano, c'était à la fois intensément sérieux et absolument libre, ludique et drôle, des moments collectifs traversés par le doute, l'autodérision, la volonté de franchir des limites et d'inventer, dans un respect profond et cultivé pour les œuvres jouées. Et un immense travail, sans concession ni solution de facilité pour affronter Mahler en quatuor par exemple, au plus près d'une écriture musicale impossible. De même que pour la recherche, il fallait faire avec les doutes et apprécier les fausses notes comme une expression sincère que la musicalité collective supplantait ou devait supplanter, au-delà de l'erreur individuelle : l'authenticité amatrice consistant dans l'événement du partage, qui ménage le risque et s'inscrit dans l'instant. J'ai ressenti à quel point le jeu de l'amateur était un jeu sérieux, « socialement indispensable et culturellement estimable » ; distinct du jeu du professionnel ou des « grands interprètes », et sans prétendre les imiter. J'ai aussi compris que c'est dans cette distinction explicite des types de pratiques qu'un respect réciproque entre ceux-ci est possible. Jouer en « amateur » consiste alors en une manière d'éprouver différents régimes de savoirs et de valeurs de la musique, de prêter attention avec d'autres à ce qui les valide, pour qui, et dans quels espaces et temps. Ne pas « confondre »

c'est reconnaître la bonne place, et la possibilité d'une égalité qui n'est pas décrétée mais acquise.

Interpréter et connaître

Dans une conférence prononcée à Roubaix au début des années 2000¹⁷, Yves Jeanneret, s'intéressant à des éditions de travail des *Ballades* de Chopin par le pianiste Alfred Cortot au début du xx^e siècle, donnait à réfléchir au discours d'interprétation comme à une activité : à la fois un observable (dans les marges de la partition) et un projet de connaissance qui se joue à trois, « le texte, l'interprète savant et un autre interprète que le chercheur envisage¹⁸ ». Les commentaires de Cortot « greffés » sur la partition de Chopin sont autant d'instructions à un interprète projeté, mais également autant de matérialisations discursives et formelles d'une pratique sociale de l'interprétation. Yves Jeanneret nous mettait en garde contre une place trop installée et définitive d'interprète savant, en nous invitant à démultiplier les endroits d'observation des actualisations multiples de l'interprétation, ce qu'il nommera plus tard la *trivialité*.

À la même période, je tentais de saisir dans ma thèse ce qui se jouait dans les usages de la lecture à voix haute par des médiateurs culturels pris dans un projet social et politique adressé, dans une variété de lieux et de situations observées. Connaître revient alors à reconnaître l'inconfort de l'interprétation et son caractère situé : ne pas se « laisser submerger » mais prendre part

¹⁷ Y. Jeanneret, « L'interprétation peut-elle s'observer? », dans Actes du colloque *L'Interprétation : objets et méthodes de recherche*, Roubaix, 2000, p. 25-32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

« sans nous dédouaner de notre propre activité interprétative¹⁹ ». Ce projet, Yves l'a réalisé dans ses conférences « Musique et littérature » à l'Université populaire de Bondy, associées à la lecture des textes littéraires et à l'exécution musicale des œuvres par un musicien professionnel, conjointement. Par ce spectacle vivant, il exposait les figures ramifiées de l'interprétation qui cohabitaient ainsi sur scène dans le temps d'une expérience vécue, fugace, consciente et partagée de la *trivialité* : en quelque sorte, un contrat social rêvé.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

Maffliers, entre le 30 mars et le 17 avril 2021

Sarah Labelle

Cher Yves,

Je t'écris cette lettre pour poursuivre une pratique qui a animé les quelques vingt années de notre amitié. Nous nous sommes beaucoup écrit et cela dès que j'ai entamé mes études en sciences de l'information et de la communication à partir de 1998. Des lettres et des cartes qui venaient ponctuer des événements importants de nos vies : mon début de doctorat, la mort de ma mère, ta maladie. Des courriels et des sms dans lesquels nous pouvions tout aussi bien prendre des nouvelles l'un de l'autre, qu'entamer un débat sur la pertinence du terme de « plateforme » ou sur les événements politiques et culturels qui survenaient. Homme de lettres, homme de l'écrit, homme de l'écriture, Tu étais. Tu es. Je voudrais ne pas utiliser l'imparfait. Je voudrais en t'écrivant cette lettre réactiver ta présence. Je m'adresse à toi. Aujourd'hui, au présent. C'est un geste d'écriture, c'est la puissance du texte. Cette notion de texte est pour toi centrale, car elle permet de penser non seulement la matérialité et la technicité des processus, mais encore le pouvoir et la mise en trivialité. Le texte, c'est un espace de relation.

C'est ce que je découvre et apprends grâce à tes cours lorsque je débute mes études en sciences de l'information et de la documentation à Lille. C'est la fin du XX^e siècle et notre manière de penser les rapports aux savoirs est bousculée par l'arrivée de nouveaux médias, que d'autres nomment technologies et qui sont aujourd'hui désignés sous le terme flou de numérique. Cette atten-

tion portée au texte te permet de suivre l'intuition que l'internet est un média de l'écrit. Cette hypothèse est mise au travail avec Emmanuël Souchier, compagnon avec qui tu poses les fondements de la théorie des écrits d'écran, et au sein du collectif « Écrits de réseaux » qui réunit des chercheurs de différentes disciplines (informatique documentaire, littérature, anthropologie...). Ce travail par la notion de texte permet de mettre en lumière l'écriture informatique qui sous-tend la présence du texte à l'écran, d'une part, et l'imbrication étroite des pratiques d'écriture et de lecture dans les médias informatisés, d'autre part²⁰. Alors que les débats sont intenses dans la communauté scientifique, ce groupe de recherche pose les bases d'une approche communicationnelle des médias informatisés. Cette approche souligne la création d'une nouvelle matérialité des textes et met en lumière leurs nouvelles formes esthétiques et intermédiaires. D'ailleurs, Yves, te souviens-tu combien le phénomène des mèmes te laissait perplexe ? Tu n'avais pas prise sur cette forme culturelle : son pouvoir de dissémination et sa labilité t'intriguaient, et sa plasticité esthétique t'interrogeait quant à la mobilisation d'un processus technique et graphique singulier, mais complètement standardisé. Cette forme populaire, tout comme Wikipédia, est un phénomène symptomatique des transformations en cours dans les circuits de production et de circulation des textes et les logiques du pouvoir éditorial.

Cette année où nous nous rencontrons dans un amphi lillois, c'est aussi celle de l'affaire Sokal²¹. Nous sommes en 1998. Tu venais de publier ton livre sur cette « querelle des impostures ». Tu nous as présenté cette affaire dans ton

²⁰ Y. Jeanneret et E. Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », dans *Communication et langages*, n° 145, 2005, p. 3-15.

²¹ Y. Jeanneret, *L'Affaire Sokal ou la querelle des impostures*, Paris, PUF, 1998.

cours intitulé *Circulation et médiation des savoirs*. C'était pour nous une plongée dans un monde scientifique que nous ne connaissions pas et dans un univers médiatique que nous apprenions à analyser. À partir de l'expérience de publication d'un texte écrit par un physicien dans une revue d'études culturelles, trois enjeux entremêlés se dessinent : la mise en faute des processus d'évaluation scientifique dans les sciences humaines et sociales ; l'accusation de « postmodernisme » faite à ces disciplines qui (ab)useraient d'une langue obscure et jargonneuse ; le commentaire de l'expérience et du débat sur la nature des sciences dans les médias. Le cours devient alors un espace de débat sur le constructivisme social, sur les procédures d'expertise et leur validité, sur la possibilité d'une approche communicationnelle de la circulation des idées et de l'influence des courants intellectuels. Nous sommes plusieurs à intervenir et à te questionner sans discontinuer : tu es ravi de déclencher autant d'intérêt, tu débats avec passion, tu es aussi agacé par ceux qui formulent le désir d'une science abordable. Tu cherches à montrer l'importance des processus de conceptualisation scientifique. Chemin faisant, tu nous apprends à faire de la science, tu nous ouvres les voies des sciences de l'information et de la communication, tu insistes sur la nécessité de ne pas négliger la complexité des phénomènes sociaux et culturels.

Comment ne pas faire le parallèle entre ce débat sur le postmodernisme et celui déclenché par les accusations d'islamogauchisme portées contre la communauté universitaire ? Avons-nous pris conscience des dangers que cette nouvelle attaque contient ? C'est tout l'enjeu scientifique de ce que tu as voulu signifier en posant la notion de *trivialité* : il s'agit de prendre au sérieux le lien indissociable entre la nature des savoirs (et plus généralement de la culture) et leurs modalités de circulation, légitimation et appropriation. La

nouvelle « querelle des impostures » qui se joue actuellement repose de manière patente le problème de l'*imbroglia* des circuits de reconnaissance des savoirs et celui du rôle de celles et ceux qui participent à leur mise en ordre et en désordre. Nous faisons face à une situation politique et scientifique inquiétante face à laquelle il serait nécessaire de mobiliser nos savoirs : il est temps de s'emparer à nouveau *en situation* de ce que nous savons pour agir et transformer notre monde, et plus précisément, de ce que tu as cherché à nous transmettre avec passion et détermination. Peut-être serait-il pertinent de reprendre le travail minutieux que tu avais entrepris et de l'appliquer à la présente querelle ? Peut-être cela permettrait-il de sortir de la capture du débat sur la science par quelque élite mal attentionnée ?

Notre rencontre a eu lieu en 1998 et c'est pour moi, une année d'initiation et d'ouverture à une pensée politique de la communication, une pensée originale et puissante.

Yves, ta pensée est vive et actuelle et nous sommes nombreux.ses à prendre l'engagement de nous en saisir, de la rendre vivante, de *dialoguer avec*.

Je pense à toi.

Sarah

L'impérieuse nécessité de trouver sa justesse

Camille Jutant et Hécate Vergopoulos

C'est une longue histoire de routes qui, pendant près de vingt ans, se croisent, se décroisent et se recroisent. Dans leurs entrelacs se trame le récit d'une rencontre inédite avec celui qui restera pour toujours le directeur de thèse ; figure bienveillante, généreuse, exigeante, périlleuse. L'homme à débattre.

J'ai connu Camille dans la cour d'un lycée parisien. Elle avait deux ans de plus que moi et, rapidement, je décidai que son chemin serait le mien : c'est elle qui la première me parla du Celsa et c'est elle qui, sans le savoir, me mit sur la voie d'Yves.

Au Celsa, Yves ne hausse pas la voix. Il ne fait pas de grands gestes. Ses coudes sont sur la table et seules ses mains s'agitent. Il nous raconte, un jour, qu'il lui suffit d'attirer l'attention d'un seul étudiant dans l'amphi pour se sentir comblé ou, tout au moins, pour avoir l'impression que sa mission est accomplie.

Le professeur est humble. Le directeur de thèse est incomparable. Tour à tour, il nous inspire, nous intimide, nous guide, nous éblouit. Il nous forme non seulement à la recherche – avec lui nous apprenons à chercher sans répit –, mais encore à l'écoute qu'elle exige – celle du monde et celle des autres.

À Avignon, dans l'équipe animée par Jean Davallon, nous vivons avec lui quelques années au cours desquelles le travail de recherche est tout sauf un

exercice solitaire. Entre doctorants, nous lisons et travaillons ensemble, nous inventons des histoires, des objets, des situations. Tous les trois mois, nous retrouvons l'ensemble des enseignants et des autres doctorants ; il s'agit du séminaire multidisciplinaire où chacun de nous présente ses travaux. Yves écoute, il commente les textes et donne un avis. Devant lui, sur la table, les textes de chaque doctorant sont annotés. Pendant ces séances, on ne saisit pas encore à quel point sa lecture est généreuse, inconditionnelle. Aujourd'hui, je mesure la valeur de son attention à tous nos mots, à toutes nos idées. C'était à la fois une présomption d'intelligence chez chacun de nous et aussi une éthique professionnelle.

Ensemble, nous avons aussi cueilli les abricots de son jardin. Souvenir anodin, mais pas tant que ça. Chaque lieu que nous avons traversé, à Montréal, Paris ou Avignon, qu'il fut un lopin de terre, un café ou bien une autoroute, a été un lieu profondément joyeux où pourtant se déroulaient des choses toujours graves. Graves, parce qu'un abricot est en réalité bien plus qu'un abricot. Grave encore, parce que le cueillir, c'est surtout s'ajuster et que l'ajustement – aux choses et aux gens – est une affaire très sérieuse.

L'ouvrier de la connaissance, toujours à la tâche, pensait comme il aimait – aimait comme il pensait – avec sa gravité et sans jamais cesser de cerner son juste lieu. De chaque instant quelconque, du moindre échange banal et de tous nos petits liens pouvait ainsi éclore une fabrique entière de savoirs.

Cette fabrique du savoir, sa capacité à surgir à n'importe quel moment, et cette disposition à regarder le monde nous a été transmise. Yves procède par reformulation, il dit « voilà ce que tu fais » ; et il déroule, il expose avec clarté des enjeux de recherche extraordinaires ; il projette le propos dans un

nouvel espace conceptuel en trois dimensions où l'épistémologie croise la théorie, la méthode et le concept. À l'entendre, ce propos, ce simple propos, est déjà fondamental ; il est urgent, il est capital. Cette attitude face à la recherche de l'autre est le plus beau cadeau qu'Yves nous a fait. D'abord, c'est la gourmandise à écouter l'autre, à se réjouir de l'entendre dire et expliquer, et savourer ce que cette écoute produit en soi. C'est le plaisir à reformuler, à entrer en résonance, en empathie avec une idée, à voir comment elle vient nous toucher, nous faire parler à notre tour. Enfin, c'est l'hyperbole, c'est donner un caractère immense, urgent, crucial à chaque idée, à chaque petite idée.

Soulagé et inquiet à la fois, Yves interroge l'écho que produisent ces échanges : « Je te choque ? » Ces échanges circulent, sont documentés, apparaissent dans les thèses, dans les articles, dans les ouvrages. Et Yves, fidèle au terme de trivialité et loyal envers cette polyphonie, cite sans relâche celles et ceux qu'il a croisés.

Ce que je retiendrai de lui, c'est l'humilité face au petit : petits objets, petites formes, petites existences et petites vies qui dans ses yeux foisonnent et font des mondes. L'abricot, la page, la diapositive, le timbre, l'étiquette de vin. Se tenir en respect devant l'infime et le considérer pour ce qu'il est. Prendre le temps d'écouter le ténu du monde et voir comme il résonne.

Ce que je retiendrai de lui, c'est cette tension entre le doute et le plaisir ; l'inquiétude fébrile, entre la pétillance de la pensée et l'impérieuse nécessité de la mettre en partage.

Et toujours sonder, plus loin et plus profond, non pas l'objet, mais soi-même
pour trouver sa justesse.

Clé des champs

Mathilde Labbé

Cherchant à me rappeler quand j'ai rencontré Yves Jeanneret, je retrouve une multitude de lectures, mais bien trop peu d'occasions effectives d'échanger : certaines interrogations resteront en suspens. Il y eut d'abord l'une de ces pauses de journée d'études où les jeunes chercheurs se pressent pour poser aux maîtres quelques questions sur leurs objets, puis un cycle de conférences organisé par une école doctorale voisine. Quelques années plus tard, un échange au café L'Écritoire, devant la Sorbonne, en compagnie de David Martens, en vue d'un entretien sur les apports des sciences de l'information et de la communication aux études littéraires, puis un atelier de recherche sur les dictionnaires d'écrivains : maigre moisson au regard de l'impact qu'a eu, dans mes propres recherches, la lecture de ses travaux.

Dès la publication de *Penser la trivialité* (2008), il m'a semblé que je trouverais sous la plume d'Yves Jeanneret des solutions aux problèmes que j'avais rencontrés comme à ceux que je n'avais pas encore entrevus dans l'exploration du corpus sur lequel je travaillais : des interprétations de l'œuvre de Baudelaire issues de tous les horizons de la création artistique. Cette lecture a donné à ma recherche les moyens de son hybridité. Alliant une très haute exigence théorique, une profonde érudition et une démarche interdisciplinaire audacieuse, l'ouvrage donnait le sentiment que rien n'était étranger à cette pensée – et me révélait aussi la nécessité urgente d'autres lectures. Je découvris dans le même temps que ce qui m'intéressait, la circu-

lation des œuvres et la multiplicité de leurs usages sociaux, avait – hors du champ disciplinaire dans lequel j'évoluais – un nom : *polychrésie*. Cette notion, comme celle de *trivialité*, se révélait non seulement opératoire pour aborder la diversité des usages que nous faisons des œuvres, mais plus généralement pour interroger une multitude d'objets, et jusqu'aux méthodes et fondements mêmes de la recherche en sciences humaines.

C'est donc avec enthousiasme que je décidai de suivre le séminaire du GRI-PIC, où je retrouvai des philosophes et des linguistes dans une interdisciplinarité volontiers bricoleuse. Yves Jeanneret y donna un cycle de conférences reprenant une réflexion qu'il avait engagée depuis plusieurs années sur le « texte de recherche » (« L'écriture de recherche dans la polyphonie sociale. De l'examen à la querelle », 2011). Il y adoptait un point de vue surplombant qui nous permettait à la fois de découvrir sous un jour nouveau Foucault, Barthes, Genette, Bourdieu, Debray ou Goffman, et d'approcher les processus de recyclage, de reprise, d'exposition et d'instrumentalisation des savoirs à la lumière des travaux de Louis Marin, Roger Chartier, Jean Davallon ou Joëlle Le Marec.

Mais l'une des rencontres les plus stimulantes fut le débat ouvert lors de la journée qu'il consacra, avec Jean-Baptiste Legarve, au lancement d'un chantier de recherche sur les dictionnaires d'écrivain. Pour cerner cet objet, plus robuste et plus impressionnant encore que les autres²², il avait choisi un format ouvert et propice à une réjouissante effervescence intellectuelle. Tout à

²² « Les dictionnaires d'écrivain. Formes, enjeux, processus » (CARISM / CRIPIC), Yves Jeanneret et Jean-Baptiste Legarve (dir.), 2018. Le programme de la journée peut être consulté à l'adresse suivante : https://www.fabula.org/actualites/les-dictionnaires-d-ecrivains-formes-enjeux-processus_86850.php.

la fois critique interne de la pratique et analyse de ses enjeux éditoriaux et scientifiques, le projet consistait, en réunissant des coordinateurs de dictionnaires, des acteurs de l'édition et des chercheurs, à faire exister un genre critique, et à embrasser un objet colossal dans lequel s'entrecroisent et superposent de multiples discours critiques.

Homme d'innombrables chantiers, théoricien de la communication mais aussi de la littérature, passeur d'une infinie générosité, Yves Jeanneret est tout cela et plus, car son héritage scientifique ne tient pas tant à la transmission d'un savoir qu'à une invitation à la liberté : ce qu'il a pris soin de nous laisser, avant de partir, c'est la clé des champs.

Un dernier post-it

Marcela Scibiorska

Le nom d'Yves Jeanneret a marqué mon parcours de chercheuse dès ses premières heures. Voulant commencer d'un bon pied le défrichage théorique en vue d'aborder l'étude d'une collection patrimoniale, j'avais décidé d'entreprendre la lecture d'un ouvrage de référence sur la circulation des *êtres culturels* et me plongeai sans attendre dans *Penser la trivialité* (2008). Mon inexpérience dans le domaine des sciences de l'information et de la communication avait alors entraîné des semaines de familiarisation laborieuse avec chaque concept évoqué dans le volume, matérialisée par une myriade de notes rédigées sur des post-its que je collais en marge des pages du livre et placardais telle une mosaïque aux murs de mon bureau.

En regardant ces autocollants emplir mon espace de travail, je compris progressivement qu'ils allaient y élire domicile pour les années à venir ; pourtant, je ne mesurais pas encore pleinement la portée des travaux d'Yves Jeanneret, et l'importance qu'ils allaient prendre pour la suite de mes recherches. Les post-its n'ont pas quitté les murs de mon bureau jusqu'au jour de ma soutenance : les concepts puisés dans *Penser la trivialité*, que j'ai fini par apprivoiser, ont habité mon esprit et guidé mes réflexions tout au long de quatre ans de travail. Mais lors de cette première semaine de thèse, en me cassant la tête devant cette batterie de notions qui m'étaient entièrement nouvelles, je tentais d'imaginer quel genre de personne pouvait bien se cacher derrière un

ouvrage d'une telle densité intellectuelle, et je me projetais l'*ethos* d'un scientifique rigoureux et érudit, peut-être un peu austère.

Je n'aurais pas pu me tromper davantage sur cette dernière supposition. La rencontre avec Yves Jeanneret en personne a été une révélation, sur le plan professionnel mais aussi humain. En termes scientifiques, mes attentes, pourtant déjà élevées, ont été surpassées en l'espace d'un après-midi. Sollicité d'abord pour prendre part à la discussion dans le cadre d'un séminaire méthodologique autour de ma thèse, il s'est très vite imposé en tant que figure cruciale pour l'évolution de mon travail, que nos échanges n'ont pas tardé à orienter vers des terrains inattendus. Il était capable d'aborder chaque idée par un angle surprenant et d'alimenter des dialogues autour de n'importe quel sujet. La profondeur de sa pensée et sa capacité à renverser les idées reçues sur des concepts qui paraissaient établis rendaient les interactions collectives particulièrement stimulantes.

Yves était aussi un bâtisseur de ponts : sa façon de penser les rapports entre divers objets et discours permettait de naviguer avec aisance dans un vaste réseau d'aires disciplinaires, dans lequel j'avais d'abord tendance à m'embourber. La richesse et la justesse de ses remarques rendait précieuse chaque conversation : il possédait une manière de soulever avec finesse les points de flottement dans les réflexions et de leur donner du corps au moyen d'une phrase bien tournée. Ses remarques, toujours précises mais jamais violentes, étaient invariablement édifiantes, et la clarté de ses idées était doublée d'une légèreté dans l'expression, impressionnante face à la minutie de sa parole et la subtilité de ses choix terminologiques.

Mais avant tout, Yves Jeanneret était une source de chaleur humaine dans un milieu souvent intimidant pour les jeunes chercheurs et chercheuses. L'entrain avec lequel il appréhendait chaque projet était contagieux et capable d'instantanément restaurer la motivation dans les instants inévitables de doute et de stagnation. Aussi bien lors de sessions de travail collectif que lors de conversations individuelles, il prêtait une oreille attentive et s'adressait à ses interlocuteurs avec une véritable curiosité et une patience unanimement appréciées. Lorsqu'il a siégé dans mon jury de thèse, il s'est montré d'une bienveillance inestimable, et, tout en proposant une analyse remarquablement constructive des points à améliorer dans le travail, n'a pas manqué d'alléger l'atmosphère en faisant rire le public.

Peu importe le cadre – qu'il s'agisse d'un colloque, d'un comité de suivi de thèse ou d'un repas informel –, les échanges avec lui étaient toujours empreints d'humour. Son appréciation de la bonne bière fournissait un prétexte pour prolonger au café les rencontres professionnelles, qui, autour d'un verre, sortaient bien vite des sentiers scientifiques : tout était capable d'éveiller son intérêt. Il affectionnait particulièrement les conversations autour de la musique – un jour, en marchant à travers les rues de Bruxelles, il m'a dit : « Mon métier, c'est la littérature. Ma passion, c'est le piano ». Je n'ai, hélas, jamais eu l'occasion de l'entendre jouer, mais après l'avoir lu, je suis reconnaissante d'avoir pu rencontrer l'homme derrière l'œuvre prolifique. Son travail perdure et continue à nourrir les dialogues des chercheurs et chercheuses de nombreux domaines ; son nom marquera encore les parcours d'autres doctorants et doctorantes. Mais pour ceux qui l'ont connu, son enthousiasme, sa gentillesse et sa générosité resteront indissociables de la trace qu'a laissée ce collègue et ami.

Where is Yves Jeanneret ?

David Martens

Vous est-il déjà arrivé, lisant un texte, d'être la proie d'un de ces eurêkas qui vous conduisent à vous apercevoir que vous étiez une sorte de Monsieur Jourdain : vous faisiez quelque chose sans même vous en apercevoir ? C'est ce qui m'est arrivé lorsque j'ai lu pour la première fois Yves Jeanneret. En réalité, j'écris que je l'ai lu, lui. À dire vrai, ce n'est pas tout à fait exact... Forcément, je n'ai rencontré ses travaux qu'à travers... une médiation. Il s'agissait d'un compte rendu qu'Adeline Wrona, une collègue et amie d'Yves, avait consacré à *Penser la trivialité*. Ce texte m'a mis devant un impératif et une urgence : la nécessité de me procurer cet ouvrage et d'en prendre connaissance au plus vite. Plutôt que de me sentir nigaud (bon... j'avoue m'être senti tout de même un peu nigaud de n'avoir pas pris connaissance de ce travail plus tôt... mettons cela sur le compte des piteux méfaits des cloisonnements disciplinaires...), j'ai été pris d'une excitation intellectuelle comme on en connaît peu dans sa vie, je pense.

Ainsi se cristallisent certaines affinités électives....

Le travail que j'ai découvert m'a fait prendre conscience que je cherchais depuis plusieurs années à développer une approche de la littérature et de ses modes de médiation et de patrimonialisation – l'entretien, l'iconographie des écrivains, l'exposition de la littérature... – que quelqu'un d'autre, dans un autre domaine, développait depuis de nombreuses années, en proposant un outillage autrement plus affiné et précis que tout ce que j'avais pu bricoler

dans mon coin. J'avais proposé d'envisager l'écrivain comme un « objet culturel » susceptible d'être pris en charge par d'autres types de discours et d'autres formes médiatiques que la littérature (photographie, radio, cinéma ou télévision, arts plastiques ou encore exposition). Et en lisant *Penser la trivialité* (2008), je découvre une notion jumelle, celle d'*être culturel*, forgée en l'arrimant aux notions complexes de *trivialité* et de *polychrésie*, à travers lesquelles Yves Jeanneret a tenté de cerner les phénomènes de médiation de la culture dans un sens bien plus large que le seul domaine littéraire qui m'intéressait.

Cette lecture m'a marqué comme un certain nombre de lectures seulement l'ont fait. Ce livre n'est pas un livre facile à appréhender. La pensée comme l'écriture en sont particulièrement complexes. Cette difficulté ne m'a pas arrêté. Elle m'a demandé un effort auquel je n'ai pas regretté de m'être livré. Plutôt que de me donner l'impression que j'avais réinventé l'eau chaude, avec mes modestes intuitions, ton livre, Yves, m'a procuré l'outillage dont j'avais besoin pour mieux comprendre ce sur quoi je travaillais depuis des années en faisant – avec bien moins de brio, nécessairement... – du Yves Jeanneret sans le savoir... Je me réjouis chaque jour de cette découverte, que j'ai partagée aussitôt avec les personnes qui travaillaient avec moi, et que je ne cesse depuis de mobiliser dans mes travaux. Je crois d'ailleurs que peu des textes que j'ai écrits depuis n'ont pas, de façon plus ou moins centrale, bénéficié de ce que j'ai appris en te lisant.

Vint le temps de faire plus ample connaissance... Mais avant de te rencontrer, j'en suis passé par une deuxième médiation, forcément... J'ai pris le temps de regarder plusieurs enregistrements vidéos de conférences que tu as pu don-

ner. Elles ont fait naître en moi le désir d'en savoir davantage encore, sans plus attendre, sur le bonhomme qui avait écrit ce bouquin qui m'était si utile. Et la personne que j'ai découverte à cette occasion m'a ravi à bien des égards par sa courtoisie avec ses interlocuteurs, par son humour léger, tout en subtilité, et peut-être, surtout, par la jubilation que l'on voyait s'esquisser sur tes lèvres et pétiller dans tes yeux à partager et à réfléchir en échangeant des idées avec des collègues, des étudiants, n'importe qui... Je t'ai dans la foulée écrit pour la première fois, pour t'inviter à Louvain. Autant dire qu'on a fait copains dès la première poignée de mains, d'enthousiasme partagé, je pense.

Yves, nous avons bien des projets communs qui ne se feront pas... Je n'en évoquerai qu'un, parce qu'il constitue mon principal remords, et parce que ce que nous avons envisagé devait prendre la forme d'un dialogue, et que c'est je crois notre passion du dialogue qui nous a conduits à devenir amis. Nous devons avec Mathilde Labbé réaliser un entretien avec toi au sujet de ce que ton travail permettait d'apporter aux études littéraires. Pour toi, peut-être, cela aurait été l'occasion d'un coup d'œil dans le rétroviseur, puisque tu es littéraire de formation. Pour nous, cela aurait permis un partage avec ceux des littéraires qui aujourd'hui encore ne connaissent pas ton travail. Je regrette amèrement que nous n'ayons pas trouvé le temps de formaliser toutes les questions que nous souhaitions t'adresser et au sujet desquelles nous avons eu le loisir d'échanger informellement, parfois en nous chamaillant gentiment, en balade ou devant une bière (à ce propos, je ne peux désormais plus boire d'Orval, cette bière belge que je t'ai fait découvrir et que tu appréciais tant, sans penser à toi... heureusement que l'amertume peut aussi être délicate).

Nourrir des regrets, ce n'est pas nécessairement une mauvaise façon de faire siennes les traces que quelqu'un a pu laisser : cela laisse place au désir, notamment celui de transformer ces regrets en autre chose.

De nouvelles traces, forcément...

Éléments de lexique

Altération : « Transformation active des discours et des textes médiatiques au fil de leur appropriation par des publics et de leur circulation entre différents espaces sociaux ».

Être culturel : « Ensemble d'idées et de valeurs qui incarnent un objet de la culture dans une société tout en se transformant constamment à partir de la circulation des textes, des objets et des signes ».

Logistique : « Dimension matérielle de la circulation des textes qui permet de les conserver, de les transmettre, de les reproduire, de les détruire de manière technique et souvent automatique ».

Plateformisation : La « plateformisation » correspond à un processus d'industrialisation des modes d'accès à des productions informationnelles, culturelles, sociales sur le web. Ce terme s'appuie sur le mot « plateforme » lancé par les promoteurs industriels du web. Contre cette forme d'institutionnalisation des procès industriels, Yves Jeanneret a proposé de désigner ces procédés par l'expression de « capitalisme médiatique » pour insister à la fois sur le modèle économique et politique et sur l'articulation entre captation des formes de la culture et indifférence aux conditions d'exercice de la pensée (que les débats récents sur les *fausses nouvelles* révèlent). (Sarah Labelle)

Polychrésie : « Polyvalence pratique des textes et des actes de communication qui sont fondamentalement capables de soutenir différentes logiques sociales et de correspondre à plusieurs usages différents à la fois ».

Sémiotique : « Ensemble de concepts qui permettent d'identifier et de décrire les ressorts fondamentaux de l'expression et de l'interprétation des formes et des signes sur un type de média ».

Trivialité : « Caractère transformateur et créatif de la transmission et de la réécriture des êtres culturels à travers différents espaces sociaux ».

Sauf mention contraire, ces définitions sont issues du « Lexique » publié par Yves Jeanneret à l'entame de *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, 2014.

Histoire d'une rencontre - Retour sur *l'architexte*

Emmanuel Souchier

Histoire d'une rencontre

Je suis entré au Centre d'étude de l'écriture (CEE) en 1982, à l'invitation d'Anne-Marie Christin, qui, après mon DEA consacré à *La lettre en son image*, avait accepté de diriger ma thèse¹. Parallèlement à la thèse en cours de rédaction, je m'intéressais à ce qu'on appelait alors les « nouveaux médias ». J'ai ainsi pu présenter au Centre d'étude de l'écriture les premières créations littéraires sur Minitel que nous avons réalisées avec Laure Friedmann (*Verlaine sur vidéotex*, 1984²) avant de prendre la direction, avec Joanna Pomian, du programme de recherches *Cattleya : l'intelligence artificielle au service de l'analyse des textes* (1984-1990)³ et de travailler avec

¹ Emmanuel Souchier, *Histoire et énonciation dans les Exercices de style de Raymond Queneau à partir de l'établissement d'une édition critique*, thèse de doctorat, UFR STD, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1986.

² Jeu télématique créé à partir du poème de Verlaine « Le ciel est par-dessus le toit... » et diffusé par CRAC, 1984. Cf. E. Souchier, « L'atelier d'écriture. S'approprier la chair chaude des mots », dans *Les Ateliers d'écriture et l'Oulipo*, Cécile de Bary (dir.), Paris, Hermann, 2020, p. 187-205.

³ Programme soutenu par Alain Giffard à la Direction des bibliothèques, des musées et de l'information scientifique et technique (DBMIST) du ministère de l'Éducation nationale, mené

Pascal Vernus et Narmine Sadeg sur le projet de *CD-ROM sur L'Écriture hiéroglyphique égyptienne* (1995-1997⁴). En 1988, Anne-Marie me demanda de prendre la responsabilité de la Section *Mutations de l'écriture dans les nouveaux médias* au CEE. Et c'est elle qui, tout naturellement, me signala un an plus tard la création d'un poste proposé par le département « Formation humaine » à l'École nationale supérieure des télécommunications (ENST – Télécom Paris-Tech). Elle venait d'en recevoir l'annonce et me dit simplement : ça devrait vous intéresser ! Juste intuition !

C'est ainsi que j'ai rencontré Yves Jeanneret qui, après une dizaine d'années d'enseignement dans le secondaire, venait à peine de prendre la direction de ce département ou, plus exactement, venait d'accepter la création d'un des premiers départements de Sciences humaines et sociales au sein d'une grande école d'ingénieurs. Une gageure ! Début d'une amitié et d'une collaboration qui s'est étendue sur plus d'une vingtaine d'années. Dirigeant le départ-

dans le cadre du Centre RECI (Recherche et Enseignement de la Communication par l'Informatique) et du Centre d'étude de l'écriture, Université Paris 7 et piloté par Joanna Pomian et Emmanuel Souchier, 1984-1987. Voir la présentation du programme de recherche à l'époque : J. Pomian et E. Souchier, « Cattleya : Intelligence artificielle et critique littéraire », *Textuel*, n° 17, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1985, p. 69-76. Voir également l'analyse *a posteriori* de ce programme : E. Souchier et J. Pomian, « Qui cause ? Qui ose ? Qui dose ? / À l'infini poème apporter une fin », *Interfaces Numériques*, vol. X, n° 3 (« Des textes au sens. Ce que les innovations technologiques ne prouvent pas », sous la direction de Sophie Anquetil et Nicole Pignier), 2021 | <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/>.

⁴ Narmine Sadeg, E. Souchier et Pascal Vernus, « Le multimédia à l'épreuve de l'écriture », *CD-ROM sur L'Écriture hiéroglyphique égyptienne*, Programme de recherche thématique Arts – Lettres – Sciences humaines sociales et multimédia, ministère de l'Éducation Nationale de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, CEE, Université Paris 7 – Denis Diderot, Anne-Marie Christin (dir.), novembre 1995.

tement et souhaitant lui-même reprendre la recherche, Yves me demanda de lancer et diriger un groupe de recherche pour fédérer les travaux de l'équipe, le Groupe d'analyse des pratiques de communication (GAPC). Nous avons choisi de l'ancrer dans l'espace disciplinaire des Sciences de l'information et de la communication compte tenu de la situation institutionnelle, de nos intérêts scientifiques et de la nature de nos travaux. Dans ce cadre volontairement très libre, nous avons notamment déployé nos recherches autour de la théorie des « écrits d'écran⁵ » que je menais conjointement avec la question de « l'énonciation éditoriale⁶ », Yves s'intéressant plus spécifiquement aux phénomènes de circulation des textes dans le corps social, à ce qu'il devait appeler la « trivialité⁷ ». Quelques années plus tard, après que j'ai eu invité Yves à prendre contact avec Anne-Marie et à participer aux travaux du Centre d'étude de l'écriture, nous avons assumé la responsabilité scientifique du séminaire doctoral de 1997-1998 intitulé *Texte, image et nouveaux médias*. Nous souhaitions présenter les premiers éléments cohérents d'un corps de théorie naissant qui articulait l'écriture et l'informatique. Héritières des recherches que j'avais menées avec Joanna Pomian, nos propositions théoriques commençaient à prendre consistance et les premières publications

⁵ E. Souchier, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture et informatique », *Communication & langages*, n° 107, vol. 1, 1996, p. 105-119, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1996_num_107_1_2662.

⁶ E. Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, p. 136-146, <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>.

⁷ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. La vie triviale des êtres culturels*, vol. 1, Paris, Hermès Lavoisier, 2008 ; *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeux de pouvoir*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2014.

scientifiques dans *Xoana*⁸ et le dossier « Du signe à l'écriture » de la revue *Pour la Science*⁹, doublées d'une série d'articles dans *Le Monde diplomatique*¹⁰, avaient donné quelque épaisseur à nos travaux.

De formation littéraire tous les deux, Yves et moi avons en commun le souci d'enraciner la recherche sur les « nouveaux médias » dans la culture et l'histoire longue et plus spécifiquement dans le champ d'une histoire communicationnelle de l'écriture. À l'articulation des Lettres et des Sciences de la communication, j'évoquerai donc l'émergence de la notion centrale d'*architexte* dans la théorie des écrits d'écrans et ses rapports avec la littérature et la science combinatoires¹¹. Pour en saisir l'intérêt, il convient au préalable de brosser le cadre théorique général qui nous a permis de définir « le

⁸ Y. Jeanneret et E. Souchier, « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, n° 6, 1999, p. 97-107.

⁹ E. Souchier et Y. Jeanneret, « Écriture numérique ou médias informatisés? », *Pour la Science / Scientific american*, dossier n° 33 (« Du Signe à l'écriture »), octobre 2001 – janvier 2002, p. 100-105.

¹⁰ Menées dans le cadre du GAPC, chacune de ces analyses publiées dans *Le Monde diplomatique* repose sur des communications ou publications scientifiques : Y. Jeanneret et E. Souchier, « Publicité et politique », n° 489, décembre 1994 ; « Le triomphe de la politique virtuelle. Tyrannie des sondages », n° 492, mars 1995 ; « L'élection présidentielle ou la quête du Graal », n° 496, juillet 1995 ; « *Les Guignols de l'info* ou la comédie des princes », n° 497, août 1995 ; « Automates bancaires : la machine sacrée », n° 509, août 1996.

¹¹ E. Souchier, « Influences, héritages ou hybridation des savoirs. Littérature & sciences de l'information et de la communication. De Queneau à l'énonciation éditoriale en passant par l'Oulipo », dans *L'Oulipo et les savoirs*, Cécile de Bary et Alain Schaffner (dir.), *Formules – Revue des créations formelles*, n° 21, Les Presses Universitaires du Nouveau Monde, State University of New York, 2018, p. 201-222.

numérique comme écriture » et qui a fait l'objet d'un ouvrage de synthèse paru récemment¹².

Le numérique comme écriture

L'écriture, cette vieille compagne qui a forgé nos modes de penser, présente aujourd'hui une particularité pour le moins inattendue. Elle est en effet située au cœur des dispositifs de communication contemporains. Plusieurs raisons fondent cette remarque. La première réside dans le fait de considérer l'informatique comme une pratique d'écriture à part entière, thèse qui fait désormais largement consensus¹³. Les deux raisons suivantes ont trait aux *modes d'accès aux dispositifs numériques*, d'une part, et, de l'autre, aux *processus de traitement de l'information*.

Pour accéder à un Smartphone, une tablette ou un ordinateur, je mets en œuvre deux activités principales : de lecture et d'écriture. Je lis sur un écran et je *tape, swipe, glisse* ou *trace*... bref, j'écris sur un clavier. Autrement dit, je lis et j'écris ; activité duale de *lettrure*, pour reprendre le terme médiéval.

¹² E. Souchier, Étienne Candel, Gustavo Gomez Mejia avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le Numérique comme écriture. Théories et méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, « Codex », 2019. Voir le compte-rendu de Jan Baetens dans « La pensée de l'écran », *écriture et image*, n° 1, 15 novembre 2020, <https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/article/view/19>.

¹³ Thèse que nous avons proposée avec Joanna Pomian dès la fin des années 1980 et que nous discutons alors avec Bernard Stiegler. Voir J. Pomian et E. Souchier, « Informatique et pratiques écrivantes », *Traverses*, n° 43, *Le Génie de la ponctuation*, février 1988, p. 121-130 et « Les machines écrivantes ou l'écriture virtuelle », *Traverses*, n° 44-45, *Machines virtuelles*, septembre 1988, p. 108-119.

Ainsi la *lettrure*¹⁴ régit-elle notre rapport aux médias informatisés. C'est à travers elle que nous entrons en relation avec l'univers numérique. En cela, l'écriture joue un rôle surprenant et pour le moins inattendu : elle humanise la machine !

Vous me rétorquerez – à juste titre – que l'industrie a développé depuis lors des interfaces haptiques ou auditives : les assistants personnels tels que Siri, Cortana ou la commande vocale « Ok Google », par exemple¹⁵. Certes, mais la question de l'écriture demeure. Pour le comprendre, il suffit de déplacer notre regard vers le processus de traitement de l'information réalisé par l'informatique.

Pour traiter les pratiques sociales d'un point de vue technique – ici l'échange vocal –, l'informatique doit en effet les *trans-former* en écriture (étymologi-

¹⁴ Je dois à Maud Sissung, traductrice d'Ivan Illich, les retrouvailles de ce terme. Cherchant à traduire en français le mot *literacy*, elle notait alors que « le français a possédé un mot pour désigner la capacité de lire et d'écrire : la *lettrure*, terme que l'on rencontre dans les textes du XII^e et du XIII^e siècle et sous toutes les orthographes possibles, dont *letrure*, *leltreure*, *lectreure*, *lestreure*, etc. Mais il est tombé en désuétude. » (« Avant-propos » à Ivan Illich et Barry Sanders, *ABC l'alphabétisation de l'esprit populaire*, Paris, La Découverte / Montréal, Le Boréal, 1990, note *, p. 9). J'ai repris et déployé ce terme médiéval pour caractériser la pratique d'écriture-lecture propre aux médias informatisés. Voir E. Souchier, « De la *lettrure* à l'écran. Vers une lecture sans mémoire ? », *Mnémotechnologies – texte et mémoire*, *Texte*, n° 25-26 (coord. par F. Schuerewegen), Trinity College, Université de Toronto, Canada, 2000, p. 47-68 ; « La *lettrure* à l'écran. Lire & écrire au regard des médias informatisés », *Communication & langages*, n° 174, décembre 2012, p. 85-108, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-4-page-85.htm>.

¹⁵ Voir Clotilde Chevet, « La voix de synthèse : de la communication de masse à l'interaction homme-machine. Dialogue avec le monde », *Communication & langages*, n° 193, 2017, p. 63-78, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-3-page-63.htm> ; « Post Update Blues », *Terrain*, n° 75, 2021, <http://journals.openedition.org/terrain/22150>.

quement, les *changer de forme*). Pour ce faire, elle les *discrétise* en unités combinables et les organise en ce que Leroi-Gourhan appelait déjà des *chaînes opératoires*¹⁶. Ces *chaînes* fragmentent les activités humaines et les syntaxisent de façon à les traiter, les combiner, les reproduire au cours de son processus industriel. C'est ce que j'ai appelé la « textualisation des pratiques sociales ».

Si l'on tient compte du fait qu'il n'est pas d'activité sociale qui ne soit dorénavant traversée par le numérique, alors nous participons au plus vaste mouvement de textualisation de l'histoire ; mouvement qui métamorphose les rapports que l'Homme entretient avec son environnement et ses semblables. Avec le numérique, nous assistons à *une mise en texte de nos vies humaines* ; à *une mise en texte du monde*¹⁷. Ce phénomène relève d'une anthropologie de l'écriture. Précisons toutefois que lorsque que je considère « le numérique comme une écriture », il s'agit d'une écriture d'ordre alphabétique qui présente elle-même la particularité de *discréditer* et de *syntaxiser* les éléments qui la constituent. En cela, le numérique consacre le triomphe de l'alphabet.

C'est dans ce contexte théorique que prend place la notion d'*architexte*.

Histoire d'un concept : aux origines culturelles de l'*architexte*

Gérard Genette avait défini l'*architexte* comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation,

¹⁶ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 27 sq.

¹⁷ E. Souchier, « Mémoires – outils – langages. Vers une “société du texte” ? », *Communication & langages*, n° 139, avril 2004, p. 41-52, www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_139_1_3251.

genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ». Cherchant à ouvrir la voie à une « théorie générale des formes littéraires », il précisait alors que « l'objet de la poétique n'est pas le texte, mais l'architexte ». L'architexte est « tout ce qui met [*le texte*] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », c'est une relation « qui unit chaque texte aux divers types de discours auquel il ressortit¹⁸ ». Genette nous propose donc une méta-catégorie qui se place au-dessus du texte et l'englobe et il évoque une *relation*. L'usage que nous faisons, Yves et moi-même, du terme *architexte* dans le cadre de l'analyse des médias informatisés s'écartait très sensiblement de la définition qu'en a donné Genette.

Malgré l'emploi distinct qu'en proposait Genette, Yves souhaitait néanmoins conserver le terme d'architexte parce qu'il adorait jongler avec l'étymologie grecque. Et ce qui lui plaisait dans *l'archè* était l'idée « d'origine et commandement »¹⁹. Nous avons alors nommé architextes « les outils qui permettent l'existence de l'écrit à l'écran et qui, non contents de représenter la structure du texte, en commandent l'exécution et la réalisation²⁰ ». Dans sa thèse, Samuel Goyet a depuis revisité l'idée d'origine dans la définition de l'architexte²¹. Le terme « origine » présente effectivement le risque de créer un mythe possible « d'ensourcellement », c'est-à-dire de remontée vers la

¹⁸ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 ; *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 157.

¹⁹ *Xoana*, *op. cit.*, p. 103 ; voir le « Glossaire » dans *Le Numérique comme écriture*, *op. cit.*, p. 301-302.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Samuel Goyet, *La Fonction éditoriale des interfaces de programmation (API) Web : entre science combinatoire et industrie du texte*, thèse de doctorat, Paris, Sorbonne Université – Celsa – Gripic, 2017, p. 479-483.

« source » supposée de l'écriture dans les dispositifs numériques. Ce risque est un effet pervers de la définition que nous n'avions pas envisagé. Contre ces « imaginaires de la source », Samuel Goyet propose de recourir à « l'énonciation éditoriale » en ce qu'elle permet de tenir compte de « la pluralité des attitudes », des différents niveaux et pratiques de lecture. Ainsi, le « code source », qui « organise les rapports entre des machines et des humains²² », peut-il être traité comme une chaîne opératoire par la machine aussi bien qu'être appréhendé dans sa disposition spatiale, graphique et sémiotique par des humains. En considérant l'informatique comme une pratique écrivante à part entière, nous avons, avec Joanna Pomian, souligné cette caractéristique sémiotique fondamentale du programme informatique situé « à l'articulation de la “compréhension machine” et la “compréhension humaine” »²³. L'ordinateur ne reconnaît que deux types d'impulsions électriques (marche/arrêt – oui/non) qui ont été traduites (*trans-formées*) et articulées en une écriture binaire réduite à deux signes : 0 et 1. Toutefois, lorsqu'ils sont mis en séries, ces signes destinés à la machine deviennent très rapidement illisibles pour les humains. Le texte de programmation qui est un « texte hybride » doit donc fatalement revêtir une livrée graphique afin que nous, humains, puissions l'appréhender. La question de fond ne relève donc pas d'une origine supposée de l'écriture numérique mais bien de la dimension *opératoire* de l'architexte (ce qu'il permet de faire) et de ses conditions de « lisibilité ». Autrement dit, qui sont les « lecteurs » (machiniques et humains) de cette écriture de programmation, quelles sont les conditions de lecture de

²² *Ibid.*, p. 487.

²³ J. Pomian et E. Souchier, « Informatique et pratiques écrivantes », *Traverses*, n° 43, *op. cit.*, p. 121-122.

cette écriture et à quoi est-elle destinée ? Une intuition qui était du reste déjà présente dans la littérature combinatoire, bien avant que n'apparaisse le numérique. Queneau nous en offre un bel exemple lorsqu'il met avant, dans le « Mode d'emploi » des *Cent mille milliards de poèmes*, deux caractéristiques essentielles de son œuvre en focalisant son attention précisément sur le processus opératoire et l'effet créé sur la lecture²⁴.

À quoi correspond donc la notion d'*architexte* dans l'ordre numérique ? Nous venons de voir que les dispositifs numériques sont des médias auxquels on accède grâce à la lecture et l'écriture – la *lettrure* – et qu'ils sont en outre régis par l'écriture informatique. Or, pour pouvoir agir au sein de ces dispositifs – dessiner, calculer, écrire... –, nous avons besoin de logiciels spécifiques. Ce sont ces fameux *architextes* précisément. Ces outils permettent l'action. Ainsi du traitement de texte. Il n'y a effectivement pas d'écriture à l'écran sans un logiciel qui la rende possible, l'accompagne et la formate tout à la fois. Raison pour laquelle j'avais défini l'*architexte* comme une « écriture de l'écriture²⁵ ».

On notera alors que, pour la première fois de son histoire, l'Homme a recours à des « dispositifs d'écriture écrits » pour pouvoir pratiquer une activité d'écriture. Avec « la rupture sémiotique » – rupture intervenue avec le numérique entre les supports de mémoire et d'exposition de l'écriture²⁶ –, c'est probablement l'un des phénomènes les plus importants apparus dans

²⁴ Raymond Queneau, « Mode d'emploi », *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1960, n. p.

²⁵ E. Souchier, *Lire & écrire : éditer – des manuscrits aux écrans*, habilitation à diriger des recherches en Lettres et Sciences humaines, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1998, p. 226 sq.

²⁶ E. Souchier, « De la *lettrure* à l'écran. Vers une lecture sans mémoire ? », *Texte*, n° 25-26, *op. cit.*, p. 47-68.

l'aventure des écritures. Et il n'est pas certain que nous soyons réellement en mesure d'envisager aujourd'hui encore toute l'ampleur du phénomène et de ses conséquences anthropologiques.

Quoi qu'il en soit, il importe de préciser que nous employons la notion d'*architexte* uniquement pour les médias informatisés. La définition que nous en donnons se distingue de celle de Genette en ce qu'elle n'est pas extérieure au texte mais qu'elle lui est consubstantielle et avant tout *opératoire* : l'architexte permet l'activité d'écriture-lecture au sein des dispositifs numériques, il la *forme* et en définit les conditions de possibilité.

C'est un concept fondamental de la pratique numérique. Il a de nombreuses implications techniques, économiques, industrielles et bien entendu culturelles, politiques ou sociales sur lesquelles nous n'aurons pas le temps de revenir ici. Mais il a également des antécédents culturels que j'aimerais évoquer, fût-ce brièvement, car ils ont participé de sa conceptualisation.

Lorsque j'ai commencé à travailler avec Yves à l'ENST, j'étais en train d'achever la rédaction d'un essai sur *Raymond Queneau* pour Denis Roche aux éditions du Seuil²⁷. Yves était très intéressé par les rapports que Queneau entretenait avec la science, les mathématiques et la vulgarisation scientifique. Il était séduit par l'esprit encyclopédique de Queneau, la direction de *L'Encyclopédie de la Pléiade*, les recherches sur les « fous littéraires » et leur adaptation romanesque dans *Les Enfants du Limon*²⁸ et admirait le travail

²⁷ E. Souchier, *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1991, <https://www.cairn.info/raymond-queneau--9782020121590.htm>.

²⁸ R. Queneau, *Les Enfants du Limon*, Gallimard, 1938 ; *Aux Confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Madeleine Velguth éd., Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002.

scientifique à l'œuvre dans la poétique de *Petite Cosmogonie portative*²⁹. Les relations d'amitié tissées entre Queneau et François Le Lionnais, cofondateurs de l'Oulipo, l'enchantaient³⁰. L'échange qu'entretenaient les deux hommes autour de la littérature, de la mathématique ou de la politique le renvoyait aux préoccupations qui avaient été les siennes lorsqu'il avait abordé, pour sa thèse, les sociabilités littéraires autour de Romain Rolland³¹. Au-delà, il y avait le tissage des liens affectifs et intellectuels auxquels il aspirait.

À la sortie du *Traité des vertus démocratiques*, il est resté profondément étonné par le geste intellectuel de Queneau qui proposait une articulation dialectique entre une aspiration révolutionnaire collective et une quête métaphysique personnelle³². L'association entre le militant trotskyste de *La Critique sociale* et le lecteur assidu de René Guénon lui semblait proprement incongrue. Et il s'insurgeait fort logiquement contre la posture idéologique de Guénon vis-à-vis de la vulgarisation scientifique, l'analysant d'un point de vue purement politique en refusant les conceptions « traditionnelles ». Guénon, en effet, est l'auteur d'une violente diatribe « Contre la vulgarisation »³³ dans laquelle il oppose la vulgarisation à la vision « traditionnelle » de l'initiation³⁴. Au cours de l'établissement du *Traité des vertus démocratiques*,

²⁹ R. Queneau, *Petite Cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950.

³⁰ Olivier Salon, *Le Disparat François Le Lionnais. Tentative de recollement d'un puzzle biographique*, Paris, Le nouvel Attila, 2016.

³¹ Y. Jeanneret, *Les Soleils meurent aussi. Un demi-siècle de réception de l'œuvre de Romain Rolland en France (1898-1944)*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université Paris III, 1982.

³² R. Queneau, *Traité des vertus démocratiques*, Emmanuel Souchier éd., Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la N.R.F. », 1993.

³³ René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, Éditions Traditionnelles, 1990, p. 13-18.

³⁴ Dans son « Avant-Propos » à l'édition d'*Initiation et réalisation spirituelle*, à la suite de Guénon, Jean Reyor redéfinit « la nature de l'initiation qui est essentiellement la transmission, par

j'avais signalé ce texte à Yves qui retravaillait sur la vulgarisation pour son ouvrage *Écrire la science*³⁵. Les deux positions étaient irréductibles. L'un parlait en métaphysicien, l'autre en scientifique et vulgarisateur, c'est-à-dire en politique et en « éducateur », autrement dit, dans les termes de Guénon, en « profane »³⁶.

Signalons néanmoins que si l'œuvre de Guénon est un intertexte fondamental pour la lecture de l'œuvre de Queneau, elle n'est toutefois pas recevable en soi et doit être contextualisée et analysée au regard des évolutions intellectuelles de l'auteur ; c'est un point que j'ai clairement souligné dans mon essai sur Queneau et qu'il me paraît essentiel de prendre en compte³⁷. Queneau nous avait du reste clairement alertés sur le sujet en soulignant : « Ce que j'ai écrit... je ne le vois qu'au fil du temps ». Nous avons beaucoup échangé avec Yves sur ces questions complexes et passionnantes. Et nous avons, par la force des choses, évoqué notre propre statut de médiateurs et d'auteurs dans le processus éthique de réception d'une œuvre et de son accompagnement éditorial, problématique que l'on retrouve dans la vulgarisation scientifique. On ne sera donc pas surpris de retrouver « trace » de ces échanges dans nos travaux.

des rites appropriés, d'une influence spirituelle destinées à permettre à l'être qui est aujourd'hui un homme d'atteindre l'état spirituel que diverses traditions désignent comme l'"état édénique", puis de s'élever aux états supérieurs de l'être et enfin d'obtenir ce qu'on appelle indifféremment la "Délivrance" ou l'état d'"Identité Suprême" », *ibid.*, p. 8-9.

³⁵ Y. Jeanneret, *Écrire la science*, Paris, PUF, 1994.

³⁶ R. Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ Voir notamment « "Ce que j'ai écrit... je ne le vois qu'au fil du temps" » et « Aparté sur les lectures guénoniennes », E. Souchier, *Raymond Queneau*, *op. cit.* p. 24 sq. et 43 sq.

Ainsi, Yves ouvre-t-il *Écrire la science* sur une truculente citation de François Le Lionnais³⁸ dont l'humour combinatoire fait du reste explicitement écho à l'« Avant-propos » des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau³⁹ :

Notre idée était [...] d'organiser aussi fréquemment que possible des débats qui auraient été consacrés à chacun des problèmes. Lorsque notre liste a été dressée, nous nous sommes aperçus qu'avec une centaine de débats – soit deux siècles à raison d'un débat tous les deux ans – nous aurions à peu près fait le tour de la question, si toutefois la question ne s'était pas un peu transformée entre temps, bien entendu.

Avant d'employer Guénon, quelques pages plus loin, comme levier argumentatif pour défendre la vulgarisation scientifique en renvoyant le métaphysicien à « une position politique platement réactionnaire⁴⁰ ». Dans le même ouvrage, il emprunte au *Traité des vertus démocratiques* l'image de Camille Flammarion « emblème de la culture scientifique élémentaire, populaire et républicaine⁴¹ » proposée par Queneau et reprend un passage de *Petite Cosmogonie portative* à propos de l'usage poétique du vocabulaire scientifique⁴².

³⁸ Y. Jeanneret, *Écrire la science*, *op. cit.*, p. 7. La citation de François Le Lionnais est extraite de la « Réunion-débat de l'Association des écrivains scientifiques de France », 22 octobre 1968.

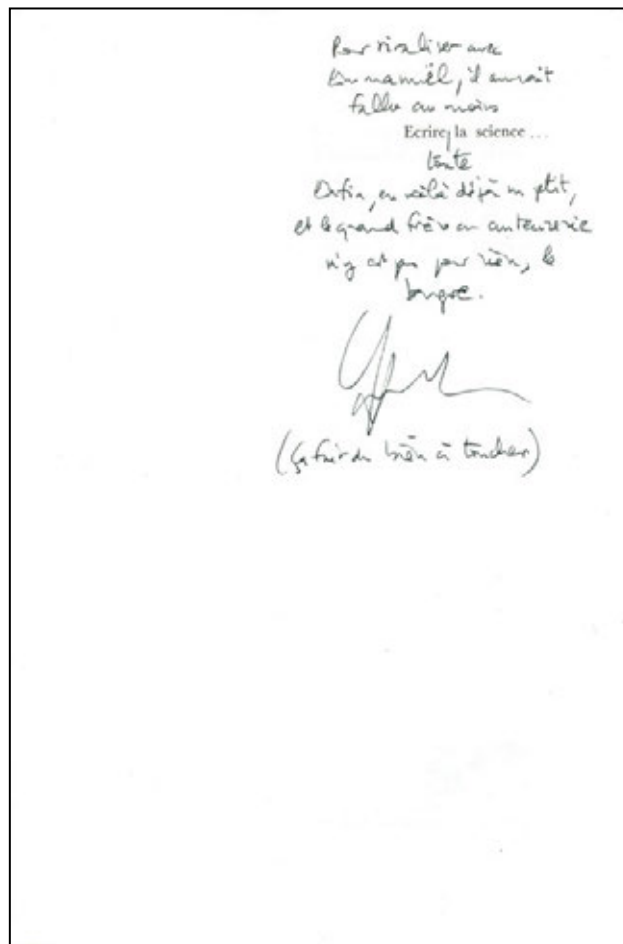
³⁹ Queneau précise en effet dans l'« Avant-propos » des *Cent mille milliards de poèmes* (1961) : « En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails). », *op. cit.*, n. p.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52 sq.

⁴¹ *Ibid.*, note 1, p. 201 ; Raymond Queneau, *Traité des vertus démocratiques*, *op. cit.*, p. 109.

⁴² Y. Jeanneret, *Écrire la science*, *op. cit.*, p. 105-106.

Poème auquel il fera un nouveau clin d'œil dans son essai sur *L'Affaire Sokal ou la querelle des impostures* quelques années plus tard⁴³.



Yves était captivé par l'érudition nécessaire à l'accompagnement d'une œuvre encyclopédique comme celle de Que-
neau. Dans son premier essai, dont il était à juste titre très fier, il évoque cette fascination qu'il avait pour l'érudition et la relation fraternelle qui devait forger notre parcours « en auteurerie » (fig. 1).

*Fig. 1. Dédicace
d'Yves Jeanneret,
Écrire la science, PUF,
1994, page de « faux
titre ».*

⁴³ Y. Jeanneret, *L'Affaire Sokal ou la querelle des impostures*, Paris, PUF, 1998, p. 247.

Ce contexte d'échange éclaire pour bonne part les hybridations et influences croisées entre les domaines littéraires et ceux des sciences de la communication dans l'élaboration de nos propositions théoriques sur le numérique. Lorsque nous avons cherché à définir la notion d'*architexte*, c'est lui qui me demanda, pour un séminaire, de revenir sur l'histoire de la littérature combinatoire et sur l'émergence de la relation entre la littérature et l'informatique évoquée par Raymond Queneau dès le début des années 1960.

Dans les *Entretiens avec Georges Charbonnier*⁴⁴, Queneau évoque en effet quatre pistes à partir d'exemples symptomatiques : l'origine de l'Oulipo dans les *Exercices de style*, qui pose toute la question de la *variation* et celle de l'*appropriation* du champ de l'écriture par les lecteurs⁴⁵ ; la pensée combinatoire en littérature avec le cas de Swift cité par François Le Lionnais⁴⁶ ; l'histoire de la littérature combinatoire évoquée par Albert-Marie Schmidt avec les Grands rhétoriciens ; et les travaux de l'Oulipo à proprement parler dont la méthode S + 7 de Jean Lescure est devenue un classique⁴⁷. Le chemin est parfaitement balisé. Queneau exprime néanmoins le désir d'aller plus loin d'un point de vue technique : « Naturellement, il faudrait qu'on ait des machines qui travaillent pour nous. Cela va venir⁴⁸ ». Et cela est effectivement

⁴⁴ R. Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 119-155.

⁴⁵ Voir la « Préface » à Raymond Queneau, *Exercices de style*, édition augmentée de texte inédits, établie et présentée par Emmanuël Souchier, Paris, Gallimard, « Folio anniversaire », 2012, p. 7-25.

⁴⁶ « *Le Voyage à Laputa, Balnibarbi*, etc., une machine qui permettait d'écrire mécaniquement les œuvres les plus variées », R. Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122, 124, 125.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 151. Voir Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Idées », 1981.

advenu, avec l'informatique tout d'abord, puis avec le numérique et les réseaux. Mais d'une façon inattendue, industrielle et généralisée, et non pas là où il l'imaginait initialement – dans la recherche ou la création littéraire – mais dans l'univers des « écritures ordinaires⁴⁹ » et, au-delà, dans l'ensemble du spectre des pratiques sociales.

Présentant l'Oulipo, Queneau écrit : « Quel est le but de nos travaux ? Proposer aux écrivains de nouvelles “structures”, de nature mathématique ou bien inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire⁵⁰ ». Puis il précise que ces travaux « se placent, en principe, à l'intersection de la logique et des mathématiques, d'une part, et de la rhétorique, de la stylistique et de la poétique, de l'autre⁵¹ ». Il affiche alors des préoccupations d'ordre scientifique et littéraire qu'il partage avec François Le Lionnais. Ce faisant, il fait également état de questions scientifiques liées à son époque tout en anticipant le devenir de l'informatique appliquée aux textes.

« L'intersection » des disciplines à laquelle il fait référence d'un point de vue théorique et créatif est analogue à celle que les ingénieurs ont pragmatiquement rencontrée lors de la réalisation des architextes, qu'ils l'aient théorisée ou non. Ces outils sont effectivement conçus « à l'intersection », d'une part, de la logique, des mathématiques, de l'informatique et des techniques et, de l'autre, des théories du texte et de la communication, de la linguistique à l'édition en passant par la poétique. Une telle proximité de champs et d'objets

⁴⁹ Daniel Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL, 1993.

⁵⁰ R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 321.

⁵¹ R. Queneau, Entretiens avec Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 152.

scientifiques et culturels ne pouvait que nourrir la réflexion théorique autour de ces « dispositifs d'écriture de l'écriture ».

C'est donc dans cet univers culturel que nous avons élaboré la définition de l'architexte. Un univers imprégné par l'œuvre de Queneau, les travaux de l'Oulipo – qui commençaient alors à occuper le devant de la scène médiatique et littéraire –, par la science et la littérature combinatoires, elles-mêmes éclairées par les premiers grands travaux d'historiens consacrés aux « théâtres de mémoire⁵² », une histoire dont l'informatique a également été l'héritière... Bouillonnement culturel composite dont il est parfois difficile de démêler les fils, mais qui favorisa sans aucun doute le tissage patient de ces théories émergentes et influença la formulation de cette notion d'*architexte*.

Malgré l'indéniable proximité intellectuelle et culturelle entre les univers de la création littéraire et de l'industrie du texte, il nous faut toutefois souligner une différence fondamentale de nature entre les dispositifs que nous évoquons et leurs domaines d'application. Si la notion d'architexte se distingue de l'acceptation qu'en donne Genette, elle diffère également de l'ordre littéraire et livresque en ce qu'elle est uniquement appliquée aux dispositifs numé-

⁵² Le livre majeur de Frances Amelia Yates, *L'Art de la mémoire* sorti en 1966, est traduit chez Gallimard en 1975. Les ouvrages de Frances Yates et d'André Leroi-Gourhan faisaient partie des travaux théoriques autour desquels nous avons eu de nombreux échanges avec Anne-Marie Christin et Gérard Blanchard notamment. Voir Gérard Blanchard, « Textes, images et lieux de mémoire », *Communication & langages*, n° 28, 1975 repris et commenté par Samuel Goyet, Elsa Tadier et Virginie Vignon, exégèse mise en page par Philippe Quinton dans *Communication & langages*, n° 177, 2013, p. 3-44, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-3-page-27.htm>. Voir le numéro 178 de *Communication & langages*, consacré à Gérard Blanchard (Samuel Goyet, Elsa Tadier & Virginie Vignon, dir., 2013, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-4.htm>).

riques. Penser la combinatoire pour le *codex* ou pour un appareil numérique ne relève pas du même exercice ; les supports médiatiques et leurs usages ne sont tout simplement pas les mêmes.

Plusieurs aspects distinguent un architexte du dispositif combinatoire des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, par exemple⁵³. La nature du média (la matérialité du support) en premier lieu. L'ordre de la combinatoire et le registre d'activité, ensuite. Dans l'ouvrage de Queneau, le dispositif livresque réalisé par Massin (la découpe des vers dans le corps du papier et l'impression calibrée des sonnets d'une page à l'autre) permet l'effectuation combinatoire de l'œuvre. Celle-ci relève de l'ordre du *codex* : tourner l'un des vers d'un des sonnets du poème de Queneau est un geste de lecture analogue à celui qui consiste à tourner la page d'un livre ou passer à la ligne par exemple. Autrement dit, la combinatoire intellectuelle des *Cent mille milliards de poèmes* se superpose à la combinatoire matérielle du livre. Elles œuvrent de concert. Et c'est le corps du lecteur qui met en œuvre le corps du livre, comme l'a montré Elsa Tadier⁵⁴. Il s'agit donc bien d'un acte de lecture incarné et effectué à travers la préhension matérielle du support livresque.

⁵³ R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, *op. cit.* Cet ouvrage a longtemps été considéré comme l'œuvre fondatrice de l'Oulipo, une antériorité qui mérite sans doute d'être réévaluée ; voir E. Souchier, « Archéologie de l'OuLiPo en *Exercices* chez Queneau. Pour une approche communicationnelle du fait littéraire », *La Licorne*, n° 100 (« 50 ans de l'OULIPO, De la contrainte à l'œuvre », sous la direction de Carole Bisenius-Penin et André Petitjean), 2012, p. 45-54.

⁵⁴ Elsa Tadier, *Les corps du livre – du codex au numérique. Enjeux des corporités d'une forme médiatique : vers une anthropologie communicationnelle du livre*, thèse de doctorat, Sorbonne Université – Celsa – Gripic, 2018, Chap. V, p. 331 sq.

Si le codex est essentiellement dédié à la lecture, l'outil architextuel est quant à lui dédié à l'écriture et la lecture. Il est avant tout opératoire, il permet à l'utilisateur d'engager une activité au sein du dispositif numérique. Il régit en outre les conditions de possibilités de l'écriture. Quand bien même cette activité présuppose initialement la lecture, raison pour laquelle je privilégie la dualité écriture-lecture comprise par le terme *lettrure* lorsque je parle du numérique. Par ailleurs, dans l'ordre numérique, la combinatoire de l'architexte relève du fonctionnement même de la machine. Et elle est invisibilisée par le dispositif qui la prend en charge. L'utilisateur n'en n'a pas la préhension physique. C'est un objet *abstrait*, au double sens du terme. Une abstraction qui se cache en somme. L'architexte ne propose donc pas une « structure » à l'écrivain, comme le suggère Queneau à propos de l'Oulipo, mais des outils pour « l'écrivain », pour reprendre le *distinguo* de Barthes.

Reste une dernière question susceptible d'éclairer l'un des enjeux essentiels posés par l'introduction de l'architexte au sein de nos activités d'écriture. Si cette « écriture de l'écriture » s'avère être un point de passage obligé pour toute activité numérique, elle définit également l'espace privilégié où se régulent les rapports de pouvoir entre les différents partenaires de « l'énonciation éditoriale ». Et c'est sur la suggestion d'Yves que nous avons, dans un article, relié ces deux pôles que je n'ai eu de cesse de tisser ensemble : les « écrits d'écran » et « l'énonciation éditoriale »⁵⁵. Les architextes régulent effectivement ce que j'ai appelé la « polyphonie énonciative » – l'une des caractéristiques définitionnelles de « l'énonciation éditoriale » –, c'est-à-dire la pré-

⁵⁵ Y. Jeanneret et E. Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & langages*, n° 145, sept. 2005, p. 3-15, www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351.

sence conjointe et composite des « voix » qui s'expriment à travers toutes les dimensions matérielles et symboliques d'un média, en l'occurrence ici d'un « média informatisé ». Enjeux de pouvoir qu'il convient également d'instruire à la lumière des questions économiques et juridiques soulevées par Pascal Bué autour des phénomènes de « propriététarisation » dans les architextes et les écritures numériques⁵⁶. L'enquête sur l'énonciation éditoriale dans les architextes a donc encore de beaux jours devant elle !

Sur toutes ces questions, des travaux de recherche sont en cours. Plusieurs d'entre eux ont été évoqués dans les pages qui précèdent. Il est à souhaiter que ces recherches pourront se développer à la mesure de l'importance de la vulgarisation, malgré la marginalité de son statut culturel. Elles doivent éclairer les responsables et les acteurs impliqués dans les initiatives destinées à permettre une appropriation, certes relative, mais décisive, des savoirs. En effet, la démocratie ne peut pas s'offrir le luxe de s'autoriser de ce que l'entreprise est difficile pour renoncer à la poursuivre⁵⁷.

⁵⁶ Pascal Bué, *Architecture et réalité augmentée. Une manière d'écrire l'espace. La pensée visuelle instrumentée*, thèse de doctorat, Sorbonne Université – Celsa – Gripic, 2021, chap. 12, p. 649 sq.

⁵⁷ Dernières lignes du livre d'Yves Jeanneret, *Écrire la science, op. cit.*, p. 385.

Contributeurs

Nicolas Aiello

Nicolas Aiello, né en 1977, vit et travaille à Paris. L'artiste capture écritures et signes graphiques lors de marches dans la ville ou dans ses lectures, et en fait le matériau de ses dessins. Il entremêle ainsi les « traces récoltées » (signes urbains, archives...), et les isole de leur environnement originel pour réaliser des dessins rythmés composés avec les lignes du temps et de l'écriture. Son travail est représenté par la Galerie C (Neuchâtel - Paris).

Violaine Anger

Ancienne élève de l'École normale supérieure, ancienne élève du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, habilitée à diriger des recherches, elle enseigne à l'Université d'Évry et à l'École polytechnique. Membre du CEEI, elle poursuit sa recherche au CERCC (Centre d'Études et de Recherches comparées sur la Création, Équipe d'accueil 1633). Elle a écrit notamment *Le Sens de la musique*, Paris, 2006, *Sonate, que me veux-tu ?*, Lyon, ENS éditions, 2016, et *Voir le son – l'écriture, l'image et le chant*, Paris, Delatour, 2020.

Sophie Aymes

Sophie Aymes est maîtresse de conférences à l'Université de Bourgogne (laboratoire TIL EA 4182) où elle enseigne la littérature et les arts britanniques. Ses recherches portent sur l'intermédialité, l'illustration et le livre moderniste britannique. Elle est co-directrice de la revue *Interfaces*, co-fondatrice du réseau *Illustr4tio* spécialisé dans les

études sur l'illustration, et membre du Bureau de l'AIERTI (Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image).

Luc Bachelot

Ancien chercheur du CNRS (UMR 7041 - Archéologies et Sciences de l'Antiquité, Nanterre), archéologue du Proche-Orient, Luc Bachelot a participé à ou dirigé des fouilles archéologiques en Iran, Irak et Syrie. Outre ses travaux de terrain, il s'est particulièrement intéressé aux questions liées aux « pratiques symboliques » (image et écriture), à l'histoire et la théorie des images notamment. Membre du CEE depuis 1982 puis du CEEI.

Jan Baetens

Jan Baetens, professeur d'études culturelles à l'Université de Leuven, a une double activité de poète et de critique. Ses recherches portent essentiellement sur les rapports texte/image, très souvent dans les genres dit mineurs (roman-photo, bande dessinée, novellisation) et la poésie contemporaine (avec un intérêt particulier pour les textes à contrainte).

Mélina Balcázar

Maître de conférences au Colegio de México. Docteur en Littérature française de l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est l'auteur de *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet* (2010) et *Aquí no mueren los muertos. Duelo y fotografía en México* (2020). Elle collabore dans le supplément culturel *Laberinto* du journal mexicain *Milenio*, notamment avec des entretiens consacrés aux grandes figures intellectuelles françaises et francophones. Elle écrit aussi pour les revues *En attendant Nadeau* et *Europe*, pour laquelle elle a dirigé notamment les numéros consacrés à Roberto Bolaño et Jean Genet.

Julia Bonacorsi

Julia Bonaccorsi est professeure des universités en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Lumière Lyon 2 et membre d'Elico. Ses recherches récentes portent sur les milieux de vie urbains, leurs identités en mutation et leurs médiations numériques et visuelles. Elle a publié *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012* aux Presses universitaires du Septentrion en 2020, à partir de sa recherche d'HDR encadrée par Yves Jeanneret.

Karine Bouchy

Karine Bouchy est chercheuse associée à l'UMR Thalim (Sorbonne nouvelle/ENS/CNRS). Membre du CEEI depuis 2006, elle enseigne actuellement à l'ECVParis.

Hélène Campaignolle

Hélène Campaignolle est chercheuse CNRS à l'UMR Thalim (Sorbonne nouvelle/ENS/CNRS) après avoir été professeure-adjointe à l'université Sogang (Corée du Sud). Ses travaux portent sur l'évolution du livre et de l'écrit dans sa part visuelle. Depuis 2015, elle préside le *Centre d'étude de l'écriture et de l'image*, créé en 1982 par Anne-Marie Christin.

Isabelle Charrier

Historienne de l'art, spécialiste de l'art moderne et contemporain japonais. Docteur en histoire de l'art de l'université Paris IV Sorbonne (1989), *La Peinture contemporaine japonaise de 1750 à nos jours* (La Manufacture éditions, 1991). Traduction : Lee Ufan, *L'art de la résonance, Écrits d'artistes* (École nationale des beaux-arts éditions, 2013), chercheur étranger à l'université de Kyoto, et de Tokyo, professeur étranger de littérature française à l'université de Kobe

(1991-1997), lecteur en histoire de l'art japonais au département d'orientalisme de l'université Louvain-la-Neuve (1998-2003) et au département arts plastiques de l'université Paris VIII (2005-2018). Membre du Centre d'étude de l'écriture et de l'image.

Philippe Clerc

Philippe Clerc né en 1935, plasticien, a créé la revue *Ox* en 1991, publié *Noceraen* 1980, *Tuer etc.* en 2000.

Xavier Cannone

Xavier Cannone dirige depuis 2000 le Musée de la Photographie de la Communauté française à Charleroi (Belgique) après avoir dirigé, de 1986 à 2000, la collection de la Province de Hainaut. Spécialiste du surréalisme, il a été commissaire de nombreuses expositions.

David Christoffel

David Christoffel est poète et compositeur, homme de radio et docteur en musicologie de l'EHESS. Auteur d'opéras parlés (récemment *Consensus partium*, Festival d'automne à Paris en 2020), il mène une réflexion sur les rapports entre poésie et musique en publiant de nombreux articles. Il a dirigé le n°329 de la *Revue des Sciences Humaines* (janv.-mars 2018) consacré à *Orphée dissipé*. Producteur du programme indépendant *Metaclassique*, il est également l'auteur d'*Ouvrez la tête (ma thèse sur Satie)* aux éditions MF, 2017 et de l'essai *La musique vous veut du bien*, Paris, PUF, 2018.

Jean Davallon

Professeur émérite des universités en sciences de l'Information et de la Communication Centre Norbert Élias (UMR 8562), Avignon Université.

Travaille sur le rapport entre dimension symbolique et fonctionnement communicationnel dans les musées et sur la patrimonialisation. En 2019, il publie « Les musées, au cœur de la reconfiguration des patrimoines ? » dans *Musées, Mutations...* sous la direction de Joëlle Le Marec, Bernard Schiele & Jason Luckerhoff, Dijon, Éditions universitaires de Dijon/Ocim.

Catherine Denis

Artiste plasticienne, formée aux Beaux-Arts de Hangzhou (RPC), Catherine Denis travaille l'écriture au pinceau, en explore les développements et récemment ses recouvrements, pour une évidente mise en présence de l'aspect musical de son œuvre : les Sonorités calligraphiques sont nées des Strates calligraphiques et de compositions musicales contemporaines (*Vocalise* op. 53 de Florentine Mulsant ; *Zhiyin* de Xu Yi ; *Un long ralentissement* de Melaine Dalibert et *Préludes* op. 4 de Tatsiana Zelianko).

Albert DuPont

Albert DuPont, né en 1951, artiste plasticien vit et travaille à Paris. Membre actif du mouvement Lettriste d'Isidore Isou. Ses recherches sont basées sur l'Écriture, la Lettre, le Signe, le Mot, le Concept, le Sens, le Langage sous toutes ses formes,

Il développe une œuvre multiforme et ludique en forme de « Décodages » qui aborde toutes les disciplines artistiques : peinture, sculpture, gravure, livres d'artiste, roman, cinéma... domaines où la déambulation dans « l'Espace Langagier » est traitée sur le mode de la couleur, du jeu, de l'humour, en une quête poétique où : « Les Lettres, les Mots, les couleurs, les Signes en tous Sens et dans tous les Sens se répondent... »

Pascale Elbaz

Docteure de l'Inalco, Pascale Elbaz est enseignante-chercheuse à l'ISIT (Institut de management et de communication interculturels) et chercheuse associée à l'IFRAE (Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est). Elle est membre de la Force de recherche de la FIT (Fédération internationale des traducteurs) et du comité scientifique de l'ISIT. Ses recherches ont deux directions : l'histoire des transferts de concepts, de termes et d'images entre l'Europe et l'Extrême-Asie et la pédagogie de la terminologie et de la traduction à l'ère numérique.

Myriam El Haïk

Myriam El Haïk (1973, Rabat) est une artiste franco-marocaine, plasticienne, compositrice et performeuse.

Son langage repose sur la répétition de signes, de motifs et d'actions simples, inspirés par sa double culture, arabe et européenne. Son travail se concentre sur les liens entre musique et arts visuels et développe des systèmes de notations à partir de pièces musicales d'esthétique minimaliste que l'artiste compose. Ainsi, ses dessins, ses sculptures, ses installations, ses performances et ses vidéos sont autant de transcriptions visuelles de structures musicales.

Marie Ferré

Formée par des éditeurs et des imprimeurs, puis par l'École Estienne, Marie Ferré embrasse plusieurs métiers de l'édition et du graphisme : correctrice, éditrice, graphiste. Très tôt elle met ses compétences au service de la valorisation de la recherche, notamment au CNRS, et depuis 2012, dans l'unité mixte de recherche Théorie et histoires des arts et des littératures de la modernité (THALIM). Dernièrement elle a conçu les supports des expositions « Écriture V », « Kickshaws, compositeur de livres » et « Les revues-images de Philippe Clerc ». Pour cette dernière exposition, dirigée par Karine Bouchy et Hélène

Campaignolle en 2018-2019, elle a conçu le catalogue, en lien avec les commissaires et l'artiste invité.

Mildred Galland-Szymkowiak

Mildred Galland-Szymkowiak est chercheuse au CNRS et enseignante au département de philosophie de l'École normale supérieure (Paris). Elle est spécialiste de philosophie allemande du XIX^e siècle et de philosophie esthétique. Ses recherches dans ce dernier domaine portent sur l'idée de symbole dans l'esthétique allemande du XVIII^e au XX^e siècle, sur les théories de l'empathie (*Einfühlung*) et sur l'expérience sensible et affective de l'espace.

Jiaxing Hu

Jiaxing Hu est docteur en anthropologie culturelle du Muséum National d'Histoire Naturelle, enseignant-chercheur, artiste calligraphe. Enseignant en Master « Stratégies muséales et gestion de projets – Asie » à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris et de la calligraphie chinoise à l'Institut Confucius de l'Université de Paris, ses recherches et créations portent sur l'anthropologie et épistémologie des pratiques artistiques dans l'écriture, notamment sur l'acte graphique envisagé dans ses origines, sa continuité avec la tradition et ses mutations contemporaines.

Camille Jutant

Camille Jutant, maitresse de conférences, en SIC à l'université Lumière Lyon 2 et membre du laboratoire ELICO (EA 4147). Ses recherches portent sur les publics de la culture et les formes et modalités de leurs participations, ainsi que sur les relations entre numérique et médiation. Avec Sarah Cordonnier, elle co-dirige le master Développement de projets culturels et artistiques internationaux. Elles ont co-édité

l'ouvrage *Le Dire et l'Agir culturels. Politique(s) de la culture*, Paris, MKF Éditions, collection Déclarations, 2019.

Jean Khalfa

Jean Khalfa est professeur d'histoire de la pensée française au Trinity College de Cambridge. Il est spécialiste de l'histoire de la philosophie, d'anthropologie et d'esthétique (en particulier de la poésie contemporaine et du rapport texte/image) et a largement publié dans ces domaines. Parmi ses publications récentes, citons son édition des inédits de Frantz Fanon, *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Jean Khalfa et Robert Young (dir.), Paris, La Découverte, 2015, et *Poetics of the Antilles. Poetry, History and Philosophy in the Writings of Perse, Césaire, Fanon and Glissant* (Berne, Peter Lang, 2017). Il est membre du comité de rédaction des *Temps Modernes*.

Mathilde Labbé

Mathilde Labbé est maîtresse de conférences en Littérature française (XIX^e-XX^e siècles) à l'Université de Nantes. Après avoir analysé la réception de l'œuvre de Baudelaire au XX^e siècle, elle s'intéresse aux phénomènes de réception et de patrimonialisation eux-mêmes ainsi qu'à leurs interactions avec la construction du canon littéraire. Ses recherches récentes portent sur la place de la littérature dans l'espace public.

Sarah Labelle

Sarah Labelle est professeure des universités à l'Université Paul Valéry Montpellier 3 et membre du CERIC-LERASS. Elle mène des recherches sur les politiques publiques de l'innovation et les transformations médiatiques. Dans une démarche d'anthropologie communicationnelle, elle observe le déploiement de médias informatisés et les pratiques

ordinaires et spécialisées de lecture médiatique dans des contextes culturels, pédagogiques et politiques.

Marie Laureillard

Marie Laureillard est maîtresse de conférences HDR en études chinoises à l'Université Lumière Lyon 2, membre de l'IAO et vice-présidente du CEEI. Ses recherches portent sur l'art, la littérature, l'esthétique de la Chine moderne et sur les interactions du texte et de l'image. Elle a notamment écrit *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique. Dialogue du mot et du trait* (Paris, L'Harmattan, 2017), et codirigé deux numéros d'*Art Asie Sorbonne* (2021). À paraître : *Shanghai années 30 : expressions artistiques et littéraires dans deux revues de caricatures* (Paris, Hémisphères, 2022).

Joëlle Le Marec

Joëlle Le Marec est professeure au Museum National d'Histoire Naturelle (Paris), et membre de l'UMR PALOC. Ses travaux se développent en sciences de l'information et de la communication, muséologie, études de sciences. Elle est investie au sein de nombreux réseaux de coopération entre musées, bibliothèques et recherche et anime également un réseau international sur les savoirs de la précarité.

Ségolène Le Men

Professeur émérite d'histoire de l'art à l'Université Paris Nanterre (laboratoire HAR), membre du CEEI, et membre associé de l'ITEM. Travaux, livres et expositions sur les images du XIXe siècle, les relations entre texte et image, les abécédaires, l'illustration, la caricature, les musées imaginaires. Monographies sur Daumier, Grandville, Courbet, Monet, Chéret. Co-direction d'un programme de recherche au labex Les passés dans le présent sur les bibliothèques d'artistes; participation au bicentenaire de Flaubert en 2021.

Ana Mannarino

Professeure et chercheuse au Département d'Histoire et Théorie de l'Art à l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) et au Programme d'Études Supérieures en Arts Visuels de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ). Ses recherches portent sur la relation entre texte et image dans l'art contemporain brésilien, les liens entre l'art et la poésie au Brésil et la production de livres d'artistes.

David Martens

David Martens enseigne les littératures de langue française modernes et contemporaines à l'Université de Louvain (KU Leuven). Fondateur du site litteraturesmodesemploi.org, il s'intéresse aux médiations de la littérature et du livre, tout particulièrement sous la forme de l'exposition.

Julia Raymond

Diplômée d'un D.N.A.P. de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, d'une Maîtrise en histoire de l'art et d'un Master 2 de recherche en philosophie contemporaine à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Julia Raymond mène à présent des recherches sur la *poésie-action* entre 1955 et aujourd'hui pour sa thèse de doctorat dirigée par Danièle Cohn. Elle occupe un poste de chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art dans le cadre de son contrat doctoral.

Émilie Rigaud

Émilie Rigaud est dessinatrice de caractères et typographe, elle distribue depuis 2010 ses propres polices de caractères dont la première fut la Coline.

Arantxa Romero González

Post-doctorante dans le Département d'Histoire de l'Art de l'Université Complutense de Madrid. Sa thèse de doctorat, intitulée « Tensions graphiques. L'écriture, la corporéité et l'idéogramme à travers l'œuvre d'Henri Michaux, Christian Dotremont et Brion Gysin » étudie les expérimentations graphiques du contexte européen du XXe siècle qui dépassent la notion logocentrique du sens. Pour ce projet, elle a obtenu plusieurs bourses, comme la Mairie de Madrid à la Residencia de Estudiantes ou la bourse Avenir d'Excellence de l'Ambassade de France. Elle a publié des articles dans les revues *Escritura e imagen* et *Materialidades da literatura* et a donné des conférences à l'INHA, au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et à l'Université de Barcelone.

Paul Saenger

De 1985 à 2013, Paul Saenger a été conservateur des livres rares à la Newberry Library de Chicago. Ses publications incluent *Space Between Words: The Origins of Silent Reading* (Stanford, Stanford University Press, 1997) et *A Catalogue of Pre-1500 Western Manuscript Books at the Newberry Library* (Chicago, Chicago University Press, 1989). Il est également l'auteur de nombreux articles, dont le plus récent « The Twelfth Century Reception of Oriental Languages and the Graphic Mise en Page of Latin Vulgate Bibles in England » dans le volume collectif d'Eyal Poleg et Laura Light, *Form and Function in the Late Medieval Bible* (Leiden and Boston, 2013), et « Jewish Liturgical Divisions of the Torah and English Chapter Divisions of the Vulgate », dans Peshar Nahum, *Texts and Studies in Jewish History and Literature Presented to Norman Golb* (Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago, 2012).

Marcella Scibiorska

Après avoir achevé sa thèse sur les Albums de la Pléiade (KU Leuven et Sorbonne Université), Marcella Scibiorska a effectué un post-doctorat à l'Université de Lausanne puis à l'UC Louvain. Elle s'intéresse aux interactions entre textes et images dans la construction de l'image d'auteur, aux processus de patrimonialisation de la littérature, et aux relations entre littérature et publicité. Actuellement, elle est médiatrice à la Wittockiana, musée des arts du livre et de la reliure à Bruxelles.

Marianne Simon-Oikawa

Marianne Simon-Oikawa est MCF HDR à l'Université de Tokyo, membre du CEEI, membre associé de l'UMR THALIM et chercheuse associée à l'Institut français de recherche sur le Japon (UMIFRE 19) de la Maison franco-japonaise (Tokyo). Ses recherches portent sur les relations entre le texte et l'image en France et au Japon, notamment la poésie visuelle et les images réalisées à l'aide de caractères d'écriture.

Emmanuel Souchier

Professeur émérite, Sorbonne Université - CELSA. Directeur honoraire de la recherche et du GRIPIC (EA 1498). Co-responsable du séminaire *Chemins d'écritures* (Sorbonne Université), il est rédacteur en chef de *Communication & langages* (PUF) et collabore à l'édition des œuvres de Raymond Queneau pour la Bibliothèque de la Pléiade. Après *Le numérique comme écriture* (Armand Colin), il travaille sur

Georges Vercheval

Georges Vercheval (1934), est le fondateur du Musée de la Photographie à Charleroi qu'il a dirigé jusqu'en 2000. Photographe et historien de la photographie, il a enseigné à l'École d'art de Maredsous, aux Académies de Tournai et de Charleroi, ainsi qu'à 'La Cambre', à

Bruxelles. Il reste présent dans le milieu de la photographie par ses écrits, publications, conférences et commissariats d'expositions. Il a présidé l'association *Culture et Démocratie* de 2000 à 2009.

Hécate Vergopoulos

Hécate Vergopoulos est maîtresse de conférences au CELSA – Sorbonne Université et chercheuse au GRIPIC, le Groupe de recherches interdisciplinaires sur les processus d'information et de communication. Elle travaille sur le tourisme et les médiations touristiques du point de vue des sciences de l'information et de la communication. Elle a réalisé sa thèse, qui portait sur les guides de voyage, sous la direction d'Yves Jeanneret.

Nathalie Woog

Nathalie Woog, née à Paris, docteure en linguistique, psychoclinicienne, s'intéressant à la dimension symbolique des signes, qu'ils soient lettres, caractères, symptômes ou toute autre forme expressive de ce qui ne se présente jamais à nous qu'au figuré.

« lettres, lignes, tracés », *écriture et image*, n° 2

Directrice de publication

Hélène Campaignolle (CNRS/UMR THALIM, CEEI)

Rédactrices en chef

Hélène Campaignolle (CNRS/UMR THALIM, CEEI)

Marianne Simon-Oikawa (Université de Tokyo, CEEI, THALIM)

Secrétariat d'édition

Eva Lassalle (THALIM)

Assistance éditoriale et conception graphique

Marie Ferré (CNRS/UMR THALIM, CEEI)

Comité de lecture du numéro

Violaine Anger (Université d'Evry Val d'Essonne/ CERCC, CEEI)

Julio Castanon (Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brésil)

Gilles Dumoulin (professeur agrégé de Lettres modernes)

Laïli Dor (Université du Maine)

Florence Dumora (Université de Paris/ CERILAC, CEEI)

Pascale Elbaz (Institut de management et de communication
interculturels, CEEI)

Marianne Simon-Oikawa (Université de Tokyo, CEEI/ THALIM)

Torahiko Terada (Université de Tokyo, CEEI)

Gaëlle Théval (Université de Rouen, CEEI/ THALIM)

Vincent Tournier (École française d'Extrême-Orient)

Contributeurs du numéro

Nicolas Aiello (artiste)

Violaine Anger (Université d'Evry Val d'Essonne/ CERCC, CEEI)

Sophie Aymes (Université de Bourgogne, laboratoire TIL EA 4182, CEEI)

Luc Bachelot (CNRS, CEEI)

Jan Baetens (Université de Leuven, Belgique, CEEI)

Mélina Balcázar (Colegio de México, CEEI, CNRS UMR Thalim)

Julia Bonacorsi (Université Lumière Lyon 2, Elico).

Karine Bouchy (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Isabelle Charrier (CEEI)

Philippe Clerc (plasticien, CEEI)

Xavier Canonne (Musée de la Photographie de la Communauté française, Charleroi, Belgique)

David Christoffel (poète et compositeur)

Jean Davallon (Centre Norbert Élias, UMR 8562, Avignon Université)

Catherine Denis (artiste plasticienne, CEEI)

Albert DuPont (artiste plasticien)

Pascale Elbaz (Institut de management et de communication interculturels, CEEI, IFRAE)

Myriam El Haïk (artiste, plasticienne, compositrice et performeuse, CEEI)

Marie Ferré (CNRS/UMR Thalim, CEEI)

Mildred Galland-Szymkowiak (CNRS/UMR Thalim)

Jiaxing Hu (Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris - Institut Confucius de l'Université de Paris (Paris Diderot))

Camille Jutant (Université Lumière Lyon 2, ELICO, EA 4147)

Jean Khalfa (Trinity College, Cambridge)

Mathilde Labbé (Université de Nantes)

Sarah Labelle (Université Paul Valéry Montpellier 3, CERIC-LERASS)

Marie Laureillard (Université Lumière Lyon 2, IAO, CEEI)

Joëlle Le Marec (Museum National d'Histoire Naturelle, UMR PALOC)

Ségolène Le Men (Université Nanterre, laboratoire HAR, CEEI, ITEM)

Ana Mannarino (Université Fédérale de Rio de Janeiro -UFRJ)

David Martens (Université de Louvain, KU Leuven)

Julia Raymond (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, Inha)

Émilie Rigaud (dessinatrice de caractères et typographe)

Arantxa Romero González (Université Complutense de Madrid)

Paul Saenger (Newberry Library de Chicago)

Marcella Scibiorska (Wittockiana, musée des arts du livre et de la reliure à Bruxelles)

Marianne Simon-Oikawa (Université de Tokyo, UMR Thalim, CEEI)

Emmanuel Souchier (Sorbonne Université – CELSA, GRIPIC, EA 1498)

Georges Vercheval (Musée de la Photographie à Charleroi)

Hécate Vergopoulos (CELSA – Sorbonne Université, GRIPIC)

Nathalie Woog (docteure en linguistique, psychoclinicienne)

Réalisation du site web

<https://ecriture-et-image.fr>

Hélène Campagnolle assistée d'Amal Guha (CNRS/UMR THALIM)

Éditeurs

CEEI, UMR THALIM (CNRS/Sorbonne Nouvelle/ENS)

Hébergement et maintenance

Philippe Riant (DSIC de l'université Paris Sorbonne nouvelle)

ISSN de la revue numérique *écriture et image*

2780-4208

Date de publication

Décembre 2021

Périodicité

annuelle