



HAL
open science

De la citation visuelle à la translation intermédiatique : éléments pour une approche sémiotique

Marion Colas-Blaise

► **To cite this version:**

Marion Colas-Blaise. De la citation visuelle à la translation intermédiatique : éléments pour une approche sémiotique. Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. hal-03658046

HAL Id: hal-03658046

<https://hal.science/hal-03658046>

Submitted on 4 May 2022

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.

De la citation visuelle à la translation intermédiatique : éléments pour une approche sémiotique

Marion Colas-Blaise

Professeur, Université du Luxembourg, CELTED (Metz) et CeReS (Limoges)

Appuyée sur l'œuvre de Magritte et *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie, et interrogeant des concepts de la linguistique de l'énonciation et de la sémio-linguistique, cette étude approche le fonctionnement et les conditions d'efficacité de la citation visuelle sous trois angles : celui des stratégies citationnelles de l'énonciateur citant, des modes de prise en charge et d'intégration du cité dans l'espace d'accueil ; celui des régimes citationnels, selon que l'énonciateur citant (dé)peint l'autre ou « peint avec » l'autre ; celui d'un rapprochement avec la translation intermédiatique de l'énoncé visuel dans le registre verbal et d'une mise en regard des régimes citationnels et translationnels.

Based on Magritte's paintings and *L'usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie, and questioning concepts of enunciation linguistics and semio-linguistics, this paper attempts to outline the functioning of visual quotation and the conditions of its effectiveness. First we focus upon citational strategies, on ways of assuming and integrating the quoted comments into a meaningful whole. Secondly, emphasis is put on citational regimes (different ways of picturing « an image » or « through an image »). Finally, by examining citational and translational regimes, we compare visual quotation to the translation of a visual utterance into a verbal one.

citation visuelle, stratégies, régimes citationnels, translation intermédiatique

visual quotation, strategies, citational regimes, translational regime

Introduction

Images citantes, images citées : comment citer *du* visuel et comment citer *dans* le discours visuel ? Comment convoquer d'autres discours visuels antérieurs, comment pratiquer une forme de dialogisme ou d'autodialogisme ? Enfin, dans quelle mesure la citation visuelle gagne-t-elle à être rapprochée de la translation intermédiatique, c'est-à-dire de la transposition de l'énoncé visuel dans un autre registre sémiotique (ici verbal) ?

Le champ de questionnement ainsi balisé, l'hypothèse directrice peut être résumée en ces termes : pour cerner le mécanisme à la base de la citation, il est avantageux d'interroger conjointement les versions intra- et intermédiatique qui, au-delà de leurs spécificités, mettent en place les mêmes types de rapport entre le ré-énonciateur et son objet.

La réflexion sera déclinée en trois temps : appuyée sur l'œuvre de René Magritte, l'étude dégagera une typologie des *stratégies citationnelles* ; ensuite, l'attention sera focalisée sur les *régimes citationnels*, selon que le ré-énonciateur (dé)peint l'autre ou « peint avec » lui ; enfin, l'analyse de passages d'un texte plurimédiatique – en l'occurrence, *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie – permettra la mise en regard des régimes citationnels et des *régimes translationnels*.

Des points de vue théorique et méthodologique, c'est la pertinence pour la citation visuelle et la translation intermédiatique de certains des outils conceptuels développés plus

particulièrement en linguistique de l'énonciation et en sémio-linguistique qui sera au cœur de cette interrogation.

1. Quand des tableaux citent des tableaux... : vers une typologie des stratégies citationnelles

1.1. Remarques préliminaires : citation visuelle et citation verbale

Comment définir la citation visuelle ? Distinguera-t-on des variantes directe et indirecte ? Peut-on établir un parallèle avec la citation verbale ? D'entrée, les propositions de Goodman permettent de cadrer le propos.

À la suite de sa définition de la citation visuelle directe – « Une image en cite directement une autre seulement si, à la fois, elle y renvoie et la contient » (1992 : 65) –, Goodman soulève un double problème : l'image peut-elle citer directement ce qu'elle ne « contient » pas vraiment ? Enfin, la distinction entre les citations directe et indirecte est-elle moins « stricte » pour l'image que pour le verbal ? Ainsi, suivra-t-on Goodman selon lequel le contexte seul permet de savoir si le cadre peint fonctionne comme les guillemets qui signalent une citation verbale directe qui « nomme » / « décrit » et qui « contient » (le cité A2. « *Les triangles ont trois côtés* » est une « réplique » de A1. *Les triangles ont trois côtés*), ou s'il constitue l'« équivalent » visuel de la citation indirecte (A4. *Le fait que les triangles ont trois côtés* est obtenu à partir de A1. par prédication) ?

1.2. Citation et profondeur visuelle

Dans l'immédiat, on considérera que la citation visuelle suppose une interaction entre deux (ou plusieurs) énoncés textuels, entre les points de vue de deux (ou plusieurs) instances d'énonciation ainsi qu'entre deux (ou plusieurs) situations d'énonciation ; l'espace citationnel tissé de « relations interhumaines » (Chambat-Houillon & Wall 2004 : 46) implique également le spectateur.

Soient les tableaux *Portrait de Juliette Récamier* de David et *Le Balcon* de Manet, que Magritte cite dans *Perspective I : Madame Récamier de David* et *Perspective II : Le Balcon de Manet*¹. Les tableaux de Magritte re-produisent le décor avec une grande exactitude iconique et plastique². En même temps, les personnages – Mme Récamier, d'une part, Berthe Morisot, Mlle Claus et un homme anonyme, d'autre part – sont remplacés par des cercueils à formes humaines, dans la même position (allongée, assise ou debout) que les personnages des tableaux cités.

Ici et là, la citation fournit ainsi la base qui met en valeur la rupture isotopique. Cependant, ne sont pas bousculées les habitudes perceptives et pratiques liées aux propriétés interactives logées dans l'objet – par exemple la méridienne – et dans l'usager auquel, en raison de sa morphologie, il offre de s'asseoir. D'où deux ensembles de déterminations et une figure hybride (cercueil vivant) faisant coexister des traits de l'isotopie « humain vivant » (l'isotopie est soulignée par les contours des cercueils et le contexte : le salon, le fauteuil, la robe de chambre...) et de l'isotopie « humain mort » (sur laquelle la figure du cercueil s'inscrit par glissement métonymique). Plus exactement, une syntagmatisation permet de capter le moment où précisément la part de « mort » est en train de l'emporter largement sur la part de « vie », la tension aspectuelle entre le « ne plus » – ce n'est déjà plus de l'humain vivant – et le « ne pas encore tout à fait » (la mort n'est pas totale).

¹ Pour retrouver les œuvres, voir Meuris 1988.

² *Perspective I* représente une pièce presque vide, avec une lampe et une méridienne Empire, *Perspective II* une balustrade donnant sur l'intérieur d'une pièce, un pot de fleurs étant placé devant une persienne ouverte.

Au-delà de la surprise ainsi créée, de l'adhésion du spectateur qu'elle commande et de la résolution de la tension sous la forme d'une explication – toute vie comprend sa part de mort, qui est croissante³ –, ces tableaux permettent de montrer que le cité peut bénéficier au sein du discours citant de modes de présence différents : i) tendant à la fois du côté du tableau-source, qu'il implique par métonymie, et du côté du tableau-cible, le décor cité constitue un corps étranger qui est actualisé plutôt que réalisé⁴, bénéficiant non de la pleine assomption du sujet rapporteur, mais de l'éclat de l'apport considéré comme extérieur ; ii) au niveau de la figure du cercueil vivant, en raison d'une stratification en niveaux de profondeur (Fontanille 1998)⁵, une tension se noue entre des contenus co-présents concurrents ; la réalisation progressive de la figure du cercueil s'accompagne de la « potentialisation » simultanée de la ou des figures humaines vivantes qui sont reléguées partiellement au second plan, où elles demeurent actives.

1.3. La circulation des motifs et les régimes citationnels

Le cadre ayant été tracé, la circulation des motifs qui, à l'intérieur d'une même œuvre, transitent de tableau en tableau, permet d'éprouver les limites de la citation.

Le motif subit un triple processus d'abstraction des propriétés graphiques de chaque occurrence, de soustraction aux relations contextuelles et de généralisation : la figure se mue en motif par l'entremise de la forme, sur la base de la comparaison entre occurrences d'une figure (Groupe μ 1992 : 68). Le motif apparaît alors comme un « en-soi » prélevé sur un texte qu'il congédie au moins provisoirement, qui peut ne garder que faiblement la mémoire de son trajet antérieur⁶. Ainsi, au niveau de la réception, l'attention se porte d'abord sur la prototypie de la représentation et sur l'actualisation par l'image du « meilleur représentant d'une classe d'objets » (Le Guern 2006 : 171). Commentant *Le Mal du pays* (1940), qui représente un lion couché regardant de face, qui tourne le dos à un homme noir ailé s'appuyant sur le parapet d'un pont, Roelens cite Fresnault-Deruelle : « chaque objet [...] n'est qu'un objet générique, en aucun cas la figuration particulière d'un référent concret » (1999 : 193-194).

Sur ces bases, une « lecture citationnelle » vise à construire la singularité du tableau en conférant au motif un nouvel investissement narrativo-thématique – selon Metzidakis, « les deux personnages du tableau fraternisent tout en regrettant leurs pays respectifs » (1999 : 204) –, lui reconnaissant en même temps la capacité à drainer avec lui les figures, configurations et soubassements thématiques propres, par exemple, aux toiles *Le Repas de noces* (1940) ou *La Jeunesse illustrée* (1937).

Toutefois, que la « lecture citationnelle » touche ici à ses limites, Roelens le confirme indirectement : « [...] la jonction, en dépit de l'affinité profonde entre objets qu'on croyait y déceler, [apparaît] soudain comme purement occasionnelle. [...] Ce lion ne fait qu'effleurer tous ces intertextes sans plus » (1999 : 192-194). L'effet de sens est renforcé par la position topologique des deux personnages, assez éloignés l'un de l'autre, qui exploite de surcroît une double orientation, vers la gauche et vers la droite.

De la série *Perspectives* aux tableaux mettant en scène le motif du lion, on a ainsi affaire à différents types de réglage entre l'énonciateur citant et l'objet cité. Le modèle tensif mis au

³ Même si, non sans ironie, Magritte décourage les velléités interprétatives : « [...] : ce qui me fit voir des cercueils là où Manet voyait des figures blanches, c'est l'image montrée par mon tableau où le décor du *Balcon* convenait pour y situer des cercueils » (Foucault 1973 : 88). Plus largement, l'image est ironique si l'on établit une opposition antiphrastique (Groupe μ 1978a : 427-442).

⁴ Les grands sont soit réalisées, soit potentialisées, si elles ont été présentes auparavant, soit virtualisées, c'est-à-dire poussées vers l'oubli, soit actualisées, si elles tendent vers leur réalisation (Fontanille 1998).

⁵ La profondeur du champ discursif caractérise entre autres la polyphonie. Doté d'une épaisseur, l'espace citant peut assurer la co-présence ponctuelle des tableaux source et cible, les contenus, logés à des strates de profondeur différentes, entrant en résonance les uns avec les autres.

⁶ Au sujet de l'autonomie du motif notamment verbal, cf. Courtés (1986) et Bertrand (2000 : 263).

point surtout par Fontanille et Zilberberg (1998) permet de les concevoir en termes de degrés d'intensité (ici : les degrés de l'assomption ou de la prise en charge par le sujet énonciateur citant) et d'extensité (ici : les degrés de la contribution des composantes iconique, plastique et rhétorique du cité à la cohérence globale du texte citant).

D'où différentes stratégies citationnelles. Obligeant à une relecture qui affecte le genre pictural du portrait, la série *Perspectives* provoque l'événement discursif du « cercueil vivant », peut-être une « crise alternative » (Fontanille 2003 : 117) qui, convertissant un invariant – le portrait d'une personne vivante – en variété, se caractérise par un pic d'intensité, une assomption globale vive de la part de l'énonciateur citant. Enfin, l'isotopie « humain vivant » citée contribue fortement à l'émergence d'une nouvelle cohérence.

On y opposera la filiation thématique ou la reprise générique⁷ : le caractère diffus de l'emprunt est corrélé avec une prise en charge trop faible.

Quant au motif migrant, la représentation prototypique étant dé-liée par rapport au contexte enchâssant, il engage des degrés d'intensité (degrés d'assomption) et d'extensité (cohérence globale) moyens.

1.4. Citation et collage

Explorant davantage les frontières de la citation, on focalisera une attention particulière sur le collage. Certes, défini comme le fait d'« appliquer ou de coller un morceau d'une substance étrangère sur la surface d'un tableau » (Greenberg 1989 : 91), il n'est pas de nature citationnelle⁸. Cependant, pour le Groupe μ (1978b), la citation et le collage peuvent être interrogés conjointement, du point de vue, notamment, des éthos engagés⁹. On appellera ici collage un type de citation visuelle caractérisé par une intensité forte, qui, à travers un jeu sur les couches de profondeur, expérimente des formes inédites d'assemblage des éléments cités et citants, tour à tour potentialisés et actualisés / réalisés partiellement, qui intègrent des ruptures constitutives. L'intérêt du collage conçu comme un modèle de fragmentation et de difficile recomposition résulte de la double tension qu'il instaure : tension entre les parties qui obéissent sinon au principe de la « superposition » (Bordron 1994) productrice d'effets de transparence, du moins à celui du recouvrement ; tension entre les parties et la totalité : en raison d'une « intentionnalité adversative qui maintient l'hétérogénéité », « le collage "ne colle pas" » (Beyaert 2005 : 137-138).

Soit la toile *La Grande Famille* (1963), qui ressortit aux « collages peints entièrement à la main », selon l'expression de Max Ernst. Elle propose une re-présentation du motif du ciel bleu clair (des nuages blancs sur une surface bleu clair) qu'on peut observer notamment dans le tableau *Grelots roses, ciels en lambeaux* (1929-1930).

Le ciel bleu clair est institué en fond ; ce fond, la figure du ciel sombre qui, par attraction métonymique, emprunte le contour d'un oiseau béant, évidé, le recouvre et le masque en partie. En même temps, à la faveur d'un échange des rôles de fond et de figure, le cité (le ciel bleu clair) d'abord offert au regard à travers la trouée ménagée par l'évidement de l'oiseau¹⁰ se voit attribuer le statut d'élément collé ; l'application sur le ciel d'orage de ce qui apparaît

⁷ Cf. Chambat-Houillon & Wall 2004 : 79 : « Par la citation, l'œuvre citée est conservée dans la représentation citante. Dans l'emprunt générique, qu'est-ce qui se répète quasi identiquement ? Rien ».

⁸ Cf. également Chambat-Houillon & Wall 2004 : 85. Enfin, ce n'est qu'à la faveur d'une dilution notionnelle que toute citation relève du collage : « citer, écrit Compagnon, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller » (1979 : 34).

⁹ Voir la définition générale du Groupe μ : « La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers » (1978b : 12). L'emprunt dans des « ensembles déjà organisés » et la disposition en un « système d'allotopies » (1978b : 14) constituent les deux conditions constitutives. Une telle formulation invite à prendre également en considération les montages (« cercueil vivant ») de la série *Perspectives*.

¹⁰ Cf. Groupe μ au sujet du « trou magrittien » (1999 : 100).

comme la surface intérieure bleu clair de l'oiseau s'accompagne d'une virtualisation provisoire du contour de ce dernier. D'où un conflit entre le contour et la surface intérieure, présents et absents tour à tour, qui remet en question le syncrétisme perceptif lié à la figure hybride de l'« oiseau-ciel » selon Jongen (1994 : 222). Certes, se détachant sur le fond sombre extérieur, la figure hybride bénéficie, contour et surface intérieure réunis, d'une recontextualisation par le sujet citant ; la mer elle-même opère une médiation en montrant des reflets clairs et sombres. Les tentatives de totalisation sont cependant immédiatement dénoncées par le collage, qui sacrifie la représentation à l'« ostension » (Beyaert 2005 : 137) d'une discontinuité.

2. Les régimes citationnels

2.1. Les citations visuelles directe et indirecte

Fondera-t-on la distinction entre la citation visuelle directe et la citation visuelle indirecte sur le degré de fidélité à l'autre cité ? La citation visuelle peut-elle ne pas « contenir » selon Goodman ? Ou encore, existe-t-il une citation iconique « de contenu », qui ne reproduise pas, plus ou moins fidèlement, le signifiant, qui ne fasse pas intervenir de l'« autoiconicité » ? Chambat-Houillon & Wall font de la « reprise identique » le « fondement du geste de citation » (2004 : 79)¹¹. L'énonciation se redouble d'une certaine forme d'auto-représentation opacifiante, l'image pouvant, comme pour l'allusion (Authier-Revuz 2000), faire à la fois usage d'un signifiant visuel pour parler du « monde » et retour sur ce signifiant, pris en mention.

Dès lors, les citations visuelles directe et indirecte se distinguent non par la « littéralité », préservée dans les deux cas, mais par le type de rapport au cité. Toutes les précautions liées au changement de cadre théorique étant prises, on peut établir un parallèle avec la distinction introduite par Jacqueline Authier-Revuz entre la configuration « où l'on *parle des* mots des autres » – dont relève notamment le discours direct – et celle « où l'on *parle avec* les mots des autres » (2000 : 212)¹². Sur cette base, on distinguera différents régimes citationnels, la relation d'« identité » (analogie) partielle pouvant se combiner avec une relation de complémentarité entre l'énoncé cité et l'énoncé citant qui le développe ou le prolonge.

2.2. Les modes de re-présentation de l'autre visuel

Le tableau *Le Mal du pays* « parle du » motif du lion en le « dé-peignant » (en peignant au sujet de lui). Les tentatives d'appropriation du cité sont contrebalancées par un mouvement de distanciation qui institue le cité en objet, le préservant dans son autonomie, et rendant d'autant plus sensibles la différenciation énonciative et la discordance entre les situations d'énonciation.

Dans la série *Perspectives*, plutôt que de « dé-peindre » les représentations extérieures en y renvoyant, il s'agit de « peindre avec » elles, en en faisant « mention » mais aussi « usage », selon les expressions d'Authier-Revuz. C'est d'ailleurs ce que Magritte répond à un journaliste du *Figaro littéraire* en 1964 : « Je cherche seulement à montrer autre chose que ces tableaux, à m'en servir ».

Un troisième cas de figure mérite considération : quand il s'agit de citer en « peignant le tableau », le mouvement double d'appropriation / distanciation est suspendu au profit d'un

¹¹ L'« identité » ne fait pas oublier les transformations (géométrique, par filtrage...) ; cf. Klinkenberg 1996 : 304.

¹² Cf. la zone de la modalisation autonymique comme discours second (par exemple : « "X", pour parler comme le locuteur cité »). Cf. Goodman au sujet de la citation verbale : A1. *Les triangles ont trois côtés* peut être « nommé » / « décrit » – A2. « *Les triangles ont trois côtés* » – ou « prédiqué » : A4. *Le fait que les triangles ont trois côtés*.

mouvement d'adhésion au cité. Soit la toile *La Belle Captive* (1965), qui illustre le thème du tableau dans le tableau, c'est-à-dire qui représente la bordure en mettant en œuvre une dynamique centripète (Groupe μ 1992 : 395). Montrant un triple espace étagé¹³, elle paraît reproduire un pan du paysage qu'il est possible de découvrir grâce à la trouée qui ouvre sur le fond. Elle semble ainsi mettre en œuvre une forme d'auto-citation, un retour fragmentaire dans l'espace de l'image et une répétition interne, de l'ordre de la « réduplication simple » (Dällenbach 1977 : 51).

Cependant, le tableau citant (sur le chevalet) complète très exactement le tableau cité : il y a continuité dans le plan du tableau cité au tableau citant ; le fond semble rejoindre l'image interne dans l'espace antérieur.

Il en va différemment du tableau citant de *La Condition humaine* (1933), qui contient partiellement le tableau dans lequel il est contenu ; il ne prolonge plus le cité, mais donne à voir une partie du paysage campagnard qu'il est censé masquer... et qu'il masque du moins en partie : la tranche de droite est esquissée et elle déborde sur la tenture de gauche ; le chevalet est en partie caché alors que son tasseau reste visible ; enfin, la toile cache partiellement une fenêtre dont on voit le châssis et l'appui. Plus fondamentalement, en raison de son statut indiciel, la bordure, liée à un cadrage interne spécifique, institue l'énoncé iconique ou plastique citant en « unité organique » (Groupe μ 1992 : 378).

Il s'agit à la fois de re-présenter un autre tableau en le « dé-peignant » et, en raison de la répétition interne, de provoquer une synchronisation et une indifférenciation subjective : complétant la typologie de Jacqueline Authier-Revuz, on dira qu'il s'agit à la fois de « parler de l'autre », c'est-à-dire de peindre à son sujet, et de « le parler », de « le peindre », la structure transitive traduisant ici l'assimilation apparemment sans reste aux représentations actuelles, spatiales et temporelles de l'énoncé iconique autre ; dès lors que le soupçon est jeté sur les repères pour un positionnement propre, la représentation force l'adhésion du spectateur, et donc aussi de l'énonciateur citant.

En même temps, la toile intérieure peut s'effacer partiellement, quand le cadre paraît vide et sans image. Ainsi, le double décalage spatio-temporel et de point de vue à la base de l'auto-citation est à la fois annulé et préservé. La confusion des situations d'énonciation et des points de vue, leur coïncidence provoque un aplatissage de la structure du dédoublement, qui entre immédiatement en collision avec la non coïncidence, réaffirmée.

Enfin, si le cadre est « cadre de tout », le tableau interne se contente de *s'ajuster* au tableau qui le contient pour le constituer en partie. L'image est alors « image d'elle-même », plutôt que d'un déjà là qu'il importerait de re-présenter ; il s'agit de « voir tout ce que l'image montre et rien que ce qu'elle montre » (Jongen 1999 : 224).

Ainsi, l'auto-citation constitue à elle-même son propre objet : au-delà de la métalepse (Roque 2005 : 270), ces tableaux n'en interrogent-ils pas les conditions de possibilité ? Le mécanisme de la citation est problématisé à travers une mise en scène qui est aussi une mise en question¹⁴. L'« effet citationnel » dépendrait aussi des habitudes perceptives du spectateur, l'indistinction du représenté (d'un déjà là) et du représentant ou le maintien d'un décalage seraient en partie le résultat de projections sur le tableau par le spectateur. Plus que jamais, si l'on cite autrui, l'on cite aussi « avec autrui » (Popelard & Wall 2005 : 9), et « grâce à autrui ».

¹³ On aperçoit un fond marin, visible dans l'ouverture laissée par deux tentures, et un chevalet avec une toile dont les tranches sont esquissées, qui est placé devant la tenture de droite, dont l'extrémité gauche est légèrement cachée par le bord gauche de la toile.

¹⁴ Cf. Groupe μ 1999 au sujet de la peinture « paradoxale » de Magritte, qui questionne les « contraintes de la représentation ». Plus largement, peut-être les cercueils de la série *Perspectives* invitent-ils ironiquement à s'interroger sur la mort de la citation.

2.3. Les formes de marquage

Enfin, si la citation visuelle se construit sur un dédoublement de la dimension énonciative, comment donne-t-elle à voir ce « geste » déictique et réflexif ?

Le tableau dans le tableau autorise la localisation-délimitation du fragment cité d'autant plus sûrement que les tranches de la toile intérieure peuvent être représentées ; s'y ajoute la localisation-identification de l'extérieur source.

C'est encore une forme de guillemetage du cité que propose le tableau *Au seuil de la liberté* (1929), qui enclot les motifs du ciel, du feu, de la façade, des grelots, du papier découpé, de la forêt... dans des compartiments. Entrant en résonance avec d'autres tableaux de Magritte qu'il invite à réexaminer – par exemple, *Le Masque vide* (1928) –, il inscrit en creux la collaboration du spectateur.

Enfin, abstraction faite du titre, la série *Perspectives* est représentative des tableaux pour lesquels, en l'absence d'un « geste méta-iconique », l'« allusion » relève de l'interprétation en contexte. La composition insolite n'étant pas nécessairement d'ordre citationnel, la frontière citationnelle interne est sensible rétrospectivement, pour le spectateur qui a déjà mobilisé son savoir encyclopédique.

3. La translation intermédiatique

3.1. Citation et intersémiotité

Dans quelle mesure la citation gagne-t-elle à être rapprochée de la conversion d'un système représentationnel (ici visuel) dans un autre (ici verbal) ? La citation intramédiatique et la translation intermédiatique sont au moins parentes, puisque se négocie ici et là une relation à l'altérité. Une conception élargie de la citation (Louvel 2002 : 33) permet de les réunir. On n'en cernerait pas moins les spécificités : « Un texte peut, bien sûr, *décrire* des images, mais, ce faisant, il les dénature en transformant les couleurs, formes, proportions en... mots » (Chambat-Houillon & Wall 2004 : 76).

L'étude intersémiotique des « traces du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art » (Molinié 1998 : 41) invite à aborder la constitution de l'iconotexte et le processus de la translation en mots sous deux angles au moins : celui des transformations (relatives au chromatisme, à la texture...) impliquées par l'adaptation de l'image à la surface d'inscription de l'objet-livre composite ; celui de la relation entre le texte verbal et l'image : si la citation et la translation intermédiatique relèvent toutes deux d'une « pensée par analogie » au sens large, en raison de la non commensurabilité des plans de l'expression visuel et verbal¹⁵, l'« analogie interartistique » (Louvel 1997 : 475) ne fait pas retour sur l'image prise en « mention ».

On se concentrera, ici, sur ce qui justifie la mise en regard de la citation intramédiatique et de sa variante intermédiatique : pour différentes qu'elles soient, elles mettent en œuvre, globalement, les mêmes *types de rapport* à l'élément extérieur.

Prenant appui sur l'ouvrage *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie, on pourrait s'attarder sur l'« écriture *selon / d'après* » les photos prises après l'amour, ou « à *partir* » d'elles : impliquant une activité de narrativisation de la part du ré-énonciateur, voire du lecteur, l'image est liée à une véritable « narratogénèse ». On focalisera l'attention sur la description verbale de l'image et sur son « écriture » (« ces photos écrites », Ernaux & Marie 2005 : 13), comme procès transitif.

¹⁵ Le signifiant verbal est soumis au principe de la linéarité, le signifiant visuel est, grâce à ses traits matériels (une texture, une forme, une couleur), descriptible en termes spatiaux (Klinkenberg & Edeline 1998).

3.2. Les régimes translationnels

La description « picturale » (Louvel 1997) met en œuvre le même type de rapport à l'élément extérieur que la citation visuelle qui instaure le cité en *objet* de la re-présentation. Parmi les marques textuelles de cette « objectivation », on peut retenir le « cadrage » de la description verbale (notamment à travers une mise en page spécifique), les enclencheurs sous forme de rôles thématiques récurrents et, plus particulièrement, le renvoi à l'espace de l'image et à la modalité sémiotique (« [...] le damier jaune et gris du carrelage qui occupe presque entièrement la photo », « Au premier plan, à droite, un pull rouge – ou une chemise – et un débardeur noir [...] », Ernaux & Marie 2005 : 81, 23).

C'est cette distance que paraît réduire le deuxième régime translationnel, celui de l'« écriture de l'image », qui n'est pas sans rappeler le régime citationnel par « coïncidence » (spatio-temporelle et énonciative). Comme le suggère la syntaxe nominale – « Devant le lit défait, la table du petit déjeuner avec le pot de café, les toasts et les viennoiseries qui restent dans la corbeille. Sur les draps un petit tas noir [...] » (Ernaux & Marie 2005 : 35) –, on assiste à une remontée vers le stade initial d'une indifférenciation pré-réflexive, même si, l'article défini en témoigne, le nom n'est pas totalement dépourvu d'actualisation. La syntaxe nominale atteste un certain degré d'empathie : malgré les transformations liées nécessairement à la linéarisation du texte verbal et au parcours du regard, le sujet de l'énonciation verbale cède l'initiative au sujet de l'énonciation iconique, jusqu'à favoriser une large adhésion à son point de vue, qui est reproduit dans son immédiateté.

La « picturalité » du verbal peut en être la conséquence. Malgré le changement de registre sémiotique, il s'agit de « montrer » plutôt que de « dire du montré », selon l'expression de Molinié. L'image est « écrite » si le langage verbal reproduit « mimétiquement » le caractère spatial de sa composition : on mettra les parallélismes de construction au compte des techniques de tabularisation qui donnent lieu à une « syntaxe topologique », voire à une « iconosyntaxe » (Klinkenberg 1996 : 119).

Conclusion

Comment citer des images, comment opérer une translation dans le système verbal ? La citation intramédiatique et la translation intermédiatique ont leurs spécificités : la citation visuelle fait retour sur des parties de tableaux en en faisant « mention », alors que la translation, même « monstrative », relève d'une pensée par « analogie interartistique ».

En même temps, on retrouve, ici et là, les mêmes types de rapport à la réalité, les mêmes régimes – « parler *de* » ou « peindre *au sujet de* », « parler / peindre *avec* », « parler / peindre *selon, d'après* » et, enfin, l'expérience d'une coïncidence spatio-temporelle et énonciative.

Ce qui se joue ici et là, c'est une négociation avec l'autre visuel qui, mobilisant tous les niveaux de la sensibilité et de l'acuité perceptivo-cognitive, implique l'énonciateur 1, l'énonciateur 2 rapporteur qui, en citant l'autre, « [s']auto-représente » (Lupien 2005 : 161), mais aussi l'énonciataire : « rendre » l'autre, visuellement ou verbalement, c'est « rendre » pour autrui ; c'est bien dans l'interaction avec l'énonciataire que la citation visuelle et la translation intermédiaire trouvent leur raison ultime.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2000, « Aux risques de l'allusion », in MURAT Michel (dir.), *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, pp. 209-235.

BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

BEYAERT-GESLIN Anne, 2005, « La typographie dans le collage cubiste : de l'écriture à la texture », in ARABYAN Marc & KLOCK-FONTANILLE Isabelle (dirs), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan.

- BORDRON Jean-François, 1994, « Paysage et lumière », *Nouveaux actes sémiotiques*, 34-36, pp. 29-40.
- CHAMBAT-HOUILLOIN Marie-France & WALL Anthony, 2004, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal.
- COMPAGNON Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- COURTÉS Joseph, 1986, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF.
- DÄLLENBACH Lucien, 1977, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil.
- ERNAUX, Annie & MARIE Marc, 2005, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard.
- FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- FONTANILLE Jacques, 2003, « Énonciation et modélisation », *Modèles linguistiques*, t. XXIV, fasc. 1, pp. 109-133.
- FONTANILLE Jacques & ZILBERBERG Claude, 1998, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga.
- FOUCAULT Michel, 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana.
- GOODMAN Nelson, 1992, *Manières de faire des mondes* (trad. M.-D. Popelard), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- GREENBERG, Clement, 1989 [1988], « Le collage », in *Art et culture. Essais critiques* (trad. d'A. Hindry), Paris, Macula, pp. 81-95.
- GROUPE μ , 1978a, « Ironique et iconique », *Poétique*, 36, pp. 427-442.
- GROUPE μ , 1978b, « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », *Collages, Revue d'esthétique*, 3-4, Paris, U.G.E. (coll. 10/18), pp. 11-41.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- GROUPE μ , 1999, « Les pièges de l'iconisme », in EVERAERT-DESMEDT Nicole (dir.), *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 87-109.
- JONGEN René-Marie, 1999, « Ceci est un Magritte », in EVERAERT-DESMEDT Nicole (dir.), *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 213-238.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- KLINKENBERG Jean-Marie & EDELINÉ Francis, 1998, « L'effet de temporalité dans les images fixes », *Texte*, 21-22, pp. 41-69.
- LE GUERN Odile, 2006, « L'en deçà et l'au-delà de la signification. Entre sens et signification : de la composante esthétique à la lecture des motifs et de leur mise en discours », in BEYAERT-GESLIN Anne (dir.), *L'image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 169-186.
- LOUVEL Liliane, 1997, « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, 112, pp. 475-491.
- LOUVEL Liliane, 2002, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LUPIEN Jocelyne, 2005, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », in POPELARD Marie-Dominique & WALL Anthony (dirs), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 159-168.
- MAGRITTE René, 2001, *Écrits complets*, Paris, Flammarion.
- METZIDAKIS Stamos, 1999, « Magritte au carrefour de la peinture et du poème en prose », in EVERAERT-DESMEDT Nicole (dir.), *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 197-212.
- MEURIS Jacques, 1988, *Magritte*, Bruxelles, Casterman.
- MOLINIÉ Georges, 1998, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.

POPELARD Marie-Dominique & WALL Anthony, 2005, « Présentation », in POPELARD Marie-Dominique & WALL Anthony (dirs), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 7-14.

ROELENS Nathalie, 1999, « Les modalités de l'invisible magrittien », in EVERAERT-DESMEDT Nicole (dir.), *Magritte au risque de la sémiotique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 173-196.

ROQUE Georges, 2005, « Sous le signe de Magritte », in PIER John & SCHAEFFER Jean-Marie (dirs), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 263-276.