



HAL
open science

“ la pensée de l’écran ”

Violaine Anger, Jan M. Baetens

► **To cite this version:**

Violaine Anger, Jan M. Baetens. “ la pensée de l’écran ”. Écriture et image : cahiers du CEEI, 1, <https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/issue/view/EI1>, 2020. hal-04158013

HAL Id: hal-04158013

<https://hal.science/hal-04158013>

Submitted on 21 Dec 2023

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.

Copyright

édito

Hélène Campaignolle
p. I-II

Pour saluer l'écran

Jan Baetens et Violaine Anger
p. 1-2

articles

La notion d'écran chez Anne-Marie Christin. Enquête sur l'histoire du mot dans son œuvre

Karine Bouchy et Béatrice Fraenkel
p. 3-25

Sur l'écrit et son support dans le manuscrit roman. De la seconde Bible de Saint Martial: BnF, ms lat 8 (1-2)

Bruno Haas
p. 26-48

L'écran à travers la peinture

Éric Brunier
p. 49-70

L'écran au XIX^e siècle : un symbole à déchiffrer

Émilie Piton-Foucault
p. 71-89

L'écran friable des productions artistiques numériques programmées à lecture privée

Philippe Bootz
p. 90-105

Femme ou renarde ? Écran de papier et révélation de l'invisible chez

Tsukioka Yoshitoshi

Marianne Simon-Oikawa
p. 106-115

Peinture, écriture et trompe-l'œil : les « bapo » chinois

Marie Laureillard
p. 116-130

cabinet de curiosités

Le mot « écran »

Émilie Piton-Foucault
Jan Baetens
Marcia Arbex-Enrico
Julio Castañón Guimarães
Melina Balcázar Rideau
Pierre Larcher
Kisito Essele Essele
Torahiko Terada
Xiaolu YAN
DO Yoon-Jung et SHIM Jiyoung
p. 131-146

archive

L'écriture et l'image

Anne-Marie Christin
p. 147-164

entretiens

Quel écran pour quelle revue ?

Marie Ferré et Violaine Anger
p. 165-172

Substance de l'image / expérience du matériau

Christian Lebrat, Karine Bouchy
et Anne-Christine Royère
p. 173-203

Remarques sur la sémantique des écrans : quelques notes sur les écrans dans

Récupérer

Vincent Broqua
p. 204-221

Histoire visuelle et écran

Adrien Genoudet et Jan Baetens
p. 222-259

comptes rendus

Stéphanie Katz, *L'Écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*,

Par Luc Bachelot
p. 260-267

Emmanuel Souchier, Étienne Candel, Gustavo Gomez Mejia, avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le Numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*

Par Jan Baetens
p. 268-269

Jan Baetens, *The Film Photonovel, A Cultural History of Forgotten Adaptations* University Texas Press, 2019

Par François Maheu
p. 270-272

Vincent Amiel, *Naissance d'images : L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klicksieck, 2018

Par Marie Laureillard
p. 273-275

contributeurs

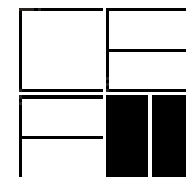
p. III-XIV

la pensée de l'écran

écriture et image

<https://écriture-et-image.fr>

ISSN EN COURS



édito

Nouvelle dans le paysage des revues françaises, *écriture et image* s'inscrit dans la filiation du *Centre d'étude de l'écriture et de l'image*, créé officiellement en 1982 par Anne-Marie Christin à l'université Paris Diderot. D'abord consacré à l'étude du rôle de l'image dans la création littéraire, en particulier au XIX^e siècle, le CEEI s'est rapidement tourné vers une réflexion élargie aux liens entre création artistique et évolution des systèmes d'écriture. C'est dans le respect de cet héritage intellectuel, et avec l'indépendance qui caractérise un réseau aujourd'hui constitué en association de recherche, que les membres du CEEI ont conçu le projet d'une revue publiée sous une double forme : une revue numérique – *écriture et image* – explorant chaque année une question scientifique proposée par un ou deux rédacteurs.trices en chef invité.e.s ; des hors-séries occasionnels – *Cahiers du CEEI* – imprimés en nombre limité, dédiés aux arts de l'écriture et de l'image.

A l'occasion du lancement de son premier numéro, *écriture et image* souhaite à la fois affirmer sa complémentarité par rapport aux revues existantes, imprimées et numériques, et préciser un positionnement spécifique sur deux points : l'attention qu'elle porte aux *systèmes d'écriture* et à leurs *propriétés iconiques* (tout ce qui « dans l'écriture

est encore image en elle ou désir d'entre rendre compte », A.-M. Christin, *l'immédiate*, n°27, 1981) et aux *supports* qui permettent l'éclosion et le développement des formes écrites ; l'ouverture à des objets d'étude transversaux, décentrés et hétérogènes rassemblant toutes les formes d'expressions de l'écrit et de l'image, littéraires et artistiques, ou non.

Aujourd'hui soutenue par le CNRS et la Sorbonne nouvelle (UMR THALIM, à l'INHA), *écriture et image* assume le choix d'un support, en l'occurrence numérique, investi librement, comme le fut autrefois *l'immédiate*, revue d'art et d'avant-garde, conçue par Anne-Marie Christin avec Philippe Clerc (1974-1981) ou, plus récemment, l'ancien site du CEEI (2006). Le ciel constellé du bandeau surplombant la revue fait signe autant vers les revues-images reprographiées de Philippe Clerc que vers l'écriture lumineuse sur champ obscur qui fascinait Mallarmé. L'esthétique minimaliste de *écriture et image* manifeste ce double héritage : bas de casse pour la typo des titres ; larges blancs marginaux ; dessins à ligne fine ; jeux de contrastes entre les vides et les pleins.

Les réflexions rassemblées dans ce numéro 1 consacré à la « pensée de l'écran » sont le fruit d'un travail piloté par Violaine Anger et Jan

Baetens, avec pour objectif de mettre l'écran à la question en faisant converser la pensée d'Anne-Marie Christin avec son extérieur théorique. Attentifs à cette orientation, certains articles interrogent la « pensée de l'écran » depuis l'œuvre de la chercheuse, d'autres l'éprouvent à partir de leurs corpus et de leurs méthodologies. Les objets choisis, pluriels, couvrent du Moyen Âge à l'extrême contemporain, de l'Europe à l'Asie, sans s'arrêter à une conception strictement contemporaine de l'écran : manuscrits, tableaux, écrans peints, paravents, bapos, vidéos, rideaux sont autant de supports abordés dans cette livraison qui détachent l'écran de son évidence immédiate. Les rubriques *archive*, *cabinet de curiosités*, *entretiens* et

comptes rendus achèvent de dévoiler la variété et l'ambiguïté du mot, du concept et de l'objet, dans le temps comme dans l'espace.

Une absence ombre cette parution, celle d'Yves Jeanneret (1951-2020) : auteur d'une HDR sous la direction d'Anne-Marie Christin, co-auteur avec Emmanuel Souchier de la notion d'« écrit d'écran », éditeur d'un collectif sur *L'Imaginaire de l'écran* (Rodopi, 2004), il fut un compagnon fidèle du CEEI. Ce numéro inaugural est dédié à sa mémoire.

Hélène Campaignolle

Pour saluer l'écran

Violaine Anger et Jan Baetens

Cette revue est née d'un double désir. Celui de faire mieux connaître les travaux sur l'écriture d'Anne-Marie Christin (1942-2014) et du Centre d'Étude de l'écriture et de l'Image (CEEI) qu'elle avait fondé et qui accueille aujourd'hui ses archives. Celui aussi de prolonger ces investigations au-delà de leurs premiers objets, si variés fussent-ils, et d'en montrer la pertinence pour une meilleure compréhension de toutes les questions que soulève l'écriture, notamment à l'ère numérique.

Les recherches d'Anne-Marie Christin invitent elles-mêmes à ce double mouvement. Résolument interdisciplinaires, elles se sont avérées essentielles dans l'élaboration d'une approche de l'écriture qui rompt avec les conceptions du texte écrit comme double de l'oral, tout en s'opposant aux usages abstraits, philosophiques ou non, de l'écriture comme mécanisme général de la vie des signes. Anne-Marie Christin a mis en valeur la dimension proprement visuelle de l'écriture, dans sa genèse comme dans son fonctionnement. Elle a également souligné la nécessité de rattacher cette matérialité à des structures historiques, culturelles et anthropologiques, d'où l'insistance répétée sur le lien étroit entre écriture et imaginaire. Les formes particulières que prend l'écriture à travers les âges, les langues ou encore les régions de la terre sont en effet inséparables des traditions, pratiques et croyances des sociétés qui la font exister. L'écriture boustrophédon, où le sens de l'inscription change d'une ligne à l'autre, renvoie ainsi au geste de l'agriculteur traçant les sillons du champ ; la technique des caractères mobiles et son exploitation dans l'imprimerie au moment de la Renaissance méritent d'être interrogées à la lumière des formes de pensée axées sur l'avènement du sujet moderne et de ses efforts d'emprise rationnelle sur le monde ; quant à la rapide diffusion de la culture numérique, elle n'est sans doute pas sans rapport avec l'idéologie de la destruction créatrice qui voit dans l'éphémère et l'obsolescence programmées les moteurs du progrès économique. Elle réduit aussi l'image, l'écriture et le son à un support commun, mettant en œuvre un imaginaire du support que l'on peut interroger.

La pensée d'Anne-Marie Christin repose sur deux grands piliers : d'abord la connaissance méticuleuse d'un grand nombre de pratiques et de corpus historiques, souvent liés à des types d'écriture qui engagent aussi l'image au sens très général du terme ; ensuite la mise en jeu d'un certain nombre de concepts fondateurs

qui traversent toutes ses publications : la lettre, la ligne, la page, l'idéogramme, mais également, et de manière sans doute plus surprenante, l'écran.

Si l'on ne trouve pas chez Anne-Marie Christin de définition absolue ou définitive de la notion d'écran, il est facile d'observer que les occurrences variées du concept illustrent ses idées générales sur l'écriture, à tel point que « théorie de l'écriture » égale parfois « pensée de l'écran ». D'une part, l'écran est un concept qui renvoie directement à une base matérielle : c'est une manière de découper le support théoriquement infini des signes et de faire apparaître, à l'intérieur d'un cadre, un champ précis où les signes deviennent visibles avant de commencer à faire sens les uns par rapport aux autres, mais aussi par rapport « aux blancs » qui les séparent et les entourent. D'autre part, l'écran se déploie aussi sur un fond symbolique : il déploie l'imaginaire qui le fonde et qu'il réarticule à son tour. Cet imaginaire touche en particulier le statut de la matière destinée à accueillir la parole ou l'écriture de la langue. De manière générale, l'écran témoigne du besoin vital des cultures et des sociétés de comprendre le monde rempli de signes qui les environne mais dont le sens reste toujours à construire. De manière plus spécifique, les mille et une variétés d'écran – des paravents japonais et de leurs images en séquence, variables selon les points de vue, aux façades des gratte-ciel porteuses de messages textuels ou lumineux en passant par l'écran non moins contraignant et producteur d'un parchemin médiéval – ne peuvent être comprises que dans le riche réseau de correspondances avec le savoir et le savoir-faire, entre autres, d'un contexte historique et culturel donné.

Le choix de l'écran comme thème central de ce premier numéro ne doit donc rien au hasard. Il résulte de l'envie de montrer l'extrême pertinence d'un concept revu et relu de manière originale par Anne-Marie Christin. Il sert non moins à étendre les grands axes de cette réflexion à d'autres champs, textuels aussi bien que visuels, toujours dans l'esprit des travaux du CEEI. Le numéro se veut le reflet fidèle de cette ouverture et de cette diversité, qui expliquent le mélange, plus exactement la combinaison de types de contribution et d'écriture très différents : articles scientifiques, essais, entretiens, témoignages d'artistes, comptes rendus, cabinet de curiosités et, espérons-le, bien des contributions où se brouillent toutes ces frontières.

La notion d'écran chez Anne-Marie Christin. Enquête sur l'histoire du mot dans son œuvre

Karine Bouchy et Béatrice Fraenkel

Les principes d'une enquête

Inventaire et relevés, la constitution d'un corpus

Notre enquête sur la notion d'écran chez Anne-Marie Christin s'est voulue la plus objective et la plus exhaustive possible. Nous avons tout d'abord procédé à un inventaire des occurrences du terme « écran » en suivant la chronologie des publications de l'auteure, en nous appuyant notamment sur la bibliographie proposée par le site du CEEI¹. Notre chronologie se base sur les dates de publication, dates qui ne reflètent pas forcément l'ordre dans lequel les textes ont été rédigés². Pour repérer le terme, nous avons utilisé, quand cela était possible, les outils informatiques mais la plupart du temps nous avons mis en œuvre la technique artisanale de lecture dite de « balayage » en espérant n'avoir pas laissé passer une occurrence significative.

Mais il faut remarquer que nous avons été aidées dans notre cueillette par Anne-Marie Christin elle-même, qui a souvent mis le mot « écran » en italique. Voici donc le premier résultat de notre inventaire : deux formes typographiques, *écran* et écran, sont attestées. On peut donc faire l'hypothèse que cette saillance graphique conférée au terme par l'auteure marque une différence, voire un tournant dans son usage. Une deuxième découverte s'est imposée à nous : à un certain moment, apparaît une formule qui s'impose dans l'œuvre – « la pensée de l'écran » – presque toujours en italique ou entre guillemets. Ce figement a éga-

¹ Cette méthode, classique en analyse de discours, est particulièrement convaincante dans Alice Krieg-Planque, « *Purification ethnique* ». *Une formule et son histoire*, Paris, CNRS éd., 2003.

² Les archives scientifiques d'Anne-Marie Christin viennent d'être versées au Département des archives de l'université de Paris (Paris Diderot). Leur contenu conduira peut-être à revoir cette chronologie et à la préciser.

lement attiré notre attention. En fait, comme nous le verrons, ces deux phénomènes signalent le travail de conceptualisation de l'*écran* effectué par Anne-Marie Christin.

Le repérage des occurrences s'accompagne d'un relevé du terme. À chaque rencontre d'un nouvel « écran », nous avons saisi son contexte d'apparition : une phrase à coup sûr, mais le plus souvent un paragraphe et parfois une page, soit une lexie, c'est-à-dire une « unité de lecture de dimension variable constituant intuitivement un tout et permettant une segmentation provisoire du texte en vue de son analyse³ ». Car le terme « écran » se présente, quasiment toujours dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin, solidaire d'un segment discursif large. Il fallait donc garder la séquence dans son entier pour apprécier le choix de ce terme parmi d'autres, et éventuellement le rôle qu'il jouait dans telle démonstration, telle affirmation, telle argumentation développée par l'auteure. C'est ainsi que nous avons constitué notre corpus.

Premières analyses : approches chronologique et quantitative de l'« écran » dans l'œuvre

La frise chronologique des occurrences (voir annexe 1 : Frise chronologique des occurrences de l'*écran*) met clairement en évidence les moments importants de la vie de l'« écran » chez Anne-Marie Christin. Pour résumer, quand l'*écran* apparaît en 1986, il est d'abord lié à la typographie⁴. Dès 1987, il se met à désigner un objet, l'« écran informatique⁵ ». L'article de 1992 semble marquer une nouvelle étape : l'*écran* est pour la première fois utilisé seul, il ne fait plus référence à l'informatique mais à « un imaginaire », associé au support, à l'espace et à la surface. De plus, l'auteure y donne une première définition de l'*écran*⁶ qu'elle reprendra en partie dans *L'Image écrite* en 1995⁷. En 1994, enfin, apparaît l'expression « *pensée de l'écran* », qui marque le point culminant d'un processus de conceptualisation qui s'étend sur plusieurs années (voir annexe 2 : Courbe sta-

³ CNRTL-CNRS.

⁴ À propos de Mallarmé, pour désigner la relation entre l'écriture, l'écrivain et son lecteur. Anne-Marie Christin, « Trois orientations (Appendice dans René Ponot, "La création typographique des français", p. 345-375.) », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet (éds), *Histoire de l'édition française. Tome 4, Le livre concurrentiel : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 373.

⁵ Anne-Marie Christin, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme » dans Roger Laufer (dir.), *Le Texte en mouvement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1987, p. 77-93.

⁶ A.-M. Christin, « Pluralités de l'écrit », dans Alain Bentolila (dir.), *Les Entretiens Nathan : Lecture et écriture* (Actes II. Colloque tenu à la Sorbonne les 16 et 17 novembre 1991), Paris, Nathan, 1992, p. 7-8.

⁷ A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, [1995] 2001, p. 17-18.

tistique des occurrences de l'écran). À partir des années 2000, l'auteure renverra systématiquement à deux textes, l'un tiré de *L'Image écrite*⁸ (1995) et l'autre de *Histoire de l'écriture*⁹ (2001) qui, selon elle, définissent le concept d'écran et la « pensée de l'écran ». C'est donc par une « phase de canonisation » que s'achève un long travail dont nous nous efforcerons de suivre les enjeux. Enfin, nous avons repéré, non sans émotion, la dernière occurrence du terme « écran » dans un texte écrit entre 2010 et 2013 à propos des paravents du peintre japonais Tawaraya Sôtatsu¹⁰, à paraître de manière posthume.

L'émergence de la notion d'écran

Avant l'« écran », le contexte scientifique

Quel est l'état de la pensée théorique d'Anne-Marie Christin sur l'écriture au moment où surgit la notion d'« écran » en 1986 ? À la tête du CEE (Centre d'étude de l'écriture) qu'elle crée en 1982¹¹, elle fait déjà figure de chef de file d'une nouvelle école de pensée sur l'écriture. Trois publications collectives majeures qu'elle a dirigées témoignent de la nouveauté et de la vigueur d'un courant de recherche qu'elle organise patiemment : *L'Espace et la lettre*, en 1977¹² ; *Dire, voir, écrire. Le Texte et l'image*, en 1979¹³ ; et le premier collectif de la série *Écritures : Systèmes idéographiques et pratiques expressives*, en 1982. Les textes de présentation de ces trois publications nous aident à saisir le cadre théorique et méthodologique qui s'affirme.

L'Espace et la lettre est le numéro 3 de la revue *Cahiers Jussieu*, qui émane de l'UER STD de Paris 7, « créée par un groupe de francisants » et s'attache à « l'analyse de la problématique littéraire : la sémiologie des textes et des arts [...]»¹⁴. « L'enquête menée en « écriture et image » à laquelle le présent cahier est consacré » concerne « l'affrontement du texte et du visible pur, considérés à la fois dans leurs interrelations et leurs conflits¹⁵ ». La doctrine affirmée dans cette pré-

⁸ *Ibid.*, p. 15-32.

⁹ « De l'image à l'écriture », dans A.-M. Christin (dir.), *Histoire de l'écriture*, 2001, p. 9-14.

¹⁰ A.-M. Christin, « Tawaraya Sôtatsu (Fl. 1600-1643) », dans A.-M. Christin (dir.), *Par la brèche des nuages. Autour des paravents japonais*, ouvrage coordonné par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, Paris, Citadelle & Mazenod, 2021 [à paraître].

¹¹ Le Centre d'étude de l'écriture (CEE) est « né de manière officielle » en 1982 (voir « Discours de réception de la Légion d'honneur prononcé par Anne-Marie Christin le 3 juillet 2014 à l'université Paris Diderot », <http://www.ceei.univ-paris7.fr/00_presentation>).

¹² A.-M. Christin (dir.), *L'Espace et la lettre : écritures, typographies*, volume spécial des Cahiers Jussieu n° 3, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

¹³ A.-M. Christin, Anne Destribats, Ségolène Le Men, Danièle Roch (éds), *Dire, voir, écrire. Le Texte et l'image*, 34/44 Cahiers de recherche de S.T.D., Paris VII, vol. 6, Paris, Université de Paris VII, 1979.

¹⁴ A.-M. Christin (dir.), *L'Espace et la lettre*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*

sentation par Anne-Marie Christin est la suivante : l'écriture et l'image sont issues des mêmes données matérielles et du même mode d'appréhension, la vue. L'idéogramme en est le témoin principal.

Le court texte d'avant-propos par lequel Anne-Marie Christin ouvre le collectif *Dire, voir, écrire. Le Texte et l'image* affirme que « [l']écriture est née de l'image¹⁶ ». Il aborde la filiation idéographique redécouverte et formule une question programmatique : qu'est-ce que « l'écriture-image » primitive nous révèle ?

Dans son introduction au collectif *Écritures : systèmes idéographiques et pratiques expressives* (actes du colloque de 1980 parus en 1982), Anne-Marie Christin s'appuie sur Leroi-Gourhan pour mettre notamment en valeur la matérialité constitutive de l'écriture qui intègre, à la production du sens, des objets fabriqués et regardés. La 4^e de couverture, quant à elle, précise que l'objet de ce colloque était d'examiner l'écriture du point de vue de ses relations avec l'image : le rôle de l'image dans les systèmes idéographiques ; la spécificité des usages et fonctions sociales de ces écritures liées à l'image ; les filiations conservées par l'écriture alphabétique avec l'image.

Ainsi, la notion d'écran dans les travaux d'Anne-Marie Christin surgit dans un espace théorique déjà très construit, organisé autour d'hypothèses fortes :

- l'opposition entre les régimes du discours et du visible ;
- l'importance de l'image et du sens visuel dans la naissance de l'écriture ;
- l'importance de l'espace dans les travaux des artistes, peintres comme écrivains.

Anne-Marie Christin et le groupe Paragraphe : la page et l'écran

La première moitié des années 80 est marquée par une ébullition générale autour des écritures numériques. À cette époque, Anne-Marie Christin fait déjà partie du petit groupe des chercheurs et intellectuels qui organisent un domaine de la recherche sur l'écriture. C'est le cas aussi de Roger Laufer, qui crée le groupe de recherche Paragraphe à Paris 8. S'imposent dès lors à notre analyse les deux colloques organisés conjointement par Anne-Marie Christin pour le CEE (Centre d'étude de l'écriture) à Paris VII et Roger Laufer pour le Groupe Paragraphe à l'Université de Paris 8 : « Le Texte et son inscription » en 1984 et « Le texte en mouvement » en 1985. Les deux centres, d'après Laufer, « poursuivent des recherches complémentaires sur l'écriture, l'image et le texte, depuis les origines jusqu'à la communication multimédia¹⁷ ».

¹⁶ *Dire, voir, écrire, op. cit.*

¹⁷ R. Laufer (dir.), *Le Texte et son inscription*, Paris, Éd. du CNRS, 1989, 4^e de couverture.

Dans les actes du colloque de 1984¹⁸, l'écran est omniprésent chez les membres de Paragraphe et fait déjà l'objet de spéculations savantes. Ainsi Tibor Papp intitule sa communication « De la page mallarméenne à l'écran poétique ». Pour apprécier la prééminence de cette notion lors du colloque de 1984, il suffit d'évoquer la communication de Juliette Raabe et Étienne Pereny, « De la page-écran à l'écran texte/image », dans laquelle ils inventorient les différents types d'écran, en décrivent précisément le dispositif technique et le fonctionnement : l'écran télévisuel, l'écran informatique, l'écran Vidéotex, l'écran « Traitement de Texte », l'écran multi-fenêtré « texte/image ». Raabe est une littéraire venue à la vidéo et comme les chercheurs du Groupe Paragraphe¹⁹, elle s'est engagée dans le développement d'une nouvelle littérature (vidéopoésie, poésie télématique) qui est en train d'émerger et dont ils sont les pionniers, à la fois artistes et techniciens. Pereny et elle mettent en avant la notion de « page/écran » qui leur sert à la fois de descripteur et d'unité analytique pertinente²⁰.

Anne-Marie Christin a-t-elle été surprise de l'importance accordée à l'écran par les chercheurs réunis autour de Roger Laufer²¹ ? Le texte qu'elle présente l'année suivante lors du second colloque CEE-Paragraphe de 1985 semble fortement engagé dans un dialogue avec les chercheurs de Paris 8 et témoigne de l'attention qu'elle porte en particulier à la notion d'écran²². Dès le début, elle évoque les effets des nouvelles technologies sur les écrits : « Les médias informatiques ont transformé le verbe en spectacle. Élevant ses structures de lettres en face du

¹⁸ Sur quoi portait la communication d'Anne-Marie Christin lors de ce premier colloque de 1984 ? La réponse nous échappe car son texte n'a pas été publié dans les Actes *Le Texte et son inscription*, sortis cinq ans après, en 1989 – Laufer se plaint dans sa préface du retard pris par les éditions du CNRS. On peut se demander si Anne-Marie Christin n'a pas entretemps publié son texte ailleurs.

¹⁹ Voir notamment Étienne Pereny, *Compte rendu de terrain. Vingt-cinq années de créations et d'expérimentations interactives (complément à Images interactives et jeu vidéo. De l'interface iconique à l'avatar numérique)*, Paris, Questions Théoriques, 2013. En ligne : <<https://www.questions-theoriques.com/supplement/show/38>> ; É. Pereny et Étienne Armand Amato, « La double traversée des écrans : proxémie des dispositifs et enchâssements », *MEI (Médiation et information)*, 2015, n° 3. En ligne: <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/2015/03/MEI_34_05.pdf>.

²⁰ Juliette Raabe et É. Pereny, « De la page-écran à l'écran texte/image » dans R. Laufer (dir.), *Le Texte et son inscription*, *op. cit.*, p. 207-221.

²¹ Le contraste est grand avec l'ouvrage collectif *L'Espace et la Lettre* (1977), où seul et incidemment, Gérard Blanchard aborde le sujet : « Le graphisme en mouvement trouve dans la continuité télévisuelle un autre temps qui modifie l'espace et dans les lieux de l'inscription. Il n'est pas sûr qu'ainsi la position privilégiée de la forme codex (privilégiée depuis les premiers siècles de notre ère) ne cède pas quelque peu du terrain à la forme (antique) du rouleau. On peut considérer l'écran cathodique comme une page déroulée et subdivisible en zones modulables d'inscriptions » (G. Blanchard, « Le scriptovisuel ou cinémato-graphe », *L'Espace et la lettre*, *op. cit.*, p. 432).

²² D'après ce que la version publiée en 1987 dans les actes laisse penser : A.-M. Christin, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », *op. cit.*

locuteur comme s'il lui proposait une réponse et non une transcription de sa parole, le texte, sur l'écran, est une image²³ ». Cette manière de traiter l'écran surprend Laufer qui, dans la préface aux actes, résume ainsi sa contribution :

Anne-Marie Christin apprécie dans l'écran qu'il nous rende l'image dont, selon elle, l'écriture phonétique a privé l'Occident. Mais, en retour, il fait de nous des voyeurs et non des voyants. Il nous dérobe la distance que l'autoportrait dresse délibérément entre l'auteur et le lecteur²⁴.

Arrêtons-nous sur cette réaction de Roger Laufer, étonné par la manière dont Anne-Marie Christin traite l'écran, tout à fait inhabituelle dans son entourage. En effet, pour les chercheurs de Paris 8, si l'écran occupe une place centrale, c'est avant tout comme page/écran, lieu encore mal contrôlé, sous la dépendance d'une technologie débutante mais aussi lieu d'expérimentations littéraires. De ce point de vue, Juliette Raabe qui participe de nouveau au colloque de 1985, livre un texte remarquable intitulé « Textes télématiques²⁵ » dans lequel elle tente d'établir une typologie fondée sur les fonctions (textes d'information utilitaires ou journalistiques/textes de messagerie et jeux) mais finit par reconnaître que ces textes, tous générés par des claviers écrans pour le meilleur et pour le pire, possèdent une identité spécifique. S'ensuit une description du « chaos textuel » créé par ces page/écran incontrôlables, inattendues, absurdes. On peut supposer que cet univers est à l'époque relativement étranger à Anne-Marie Christin, et qu'elle l'a découvert lors des Rencontres de Lure en 1976²⁶, puis lors des colloques CEE-Paragraphe de 1985 et 1987. Car si ses propres travaux, mais aussi les colloques et les publications collectives qu'elle a organisés jusque-là confrontent systématiquement écriture et image, ils portent toujours sur des œuvres artistiques traditionnelles, d'où le monde du numérique est tout à fait absent. L'approche d'Anne-Marie Christin, bien qu'elle intègre les vues du groupe Paragraphe, est cependant tout autre : elle évalue immédiatement cet écran au regard de l'histoire littéraire (Diderot, Fromentin, Apollinaire, Leiris), de l'histoire de l'art, mais aussi de l'histoire de l'écriture (idéogramme, mention de la divination) et du livre (Raban Maur).

²³ A.-M. Christin, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », *op. cit.*, p. 77.

²⁴ R. Laufer (dir.), *Le Texte en mouvement*, *op. cit.*, 1987, p. 10.

²⁵ J. Raabe, « Textes télématiques », dans R. Laufer (dir.), *Le Texte en mouvement*, *op. cit.*, p. 139-148.

²⁶ Les Rencontres de Lure de 1976 et 1977, consacrées à « l'étude des rapports de la lettre, du cinématographe et de la télévision », étaient accompagnées de nombreuses projections et interventions sur des films, publicités, bandes annonces ou composition éditoriale sur ordinateur. Anne-Marie Christin y présentait en 1976 les « typographies expérimentales » dans la revue *L'Immédiate* (voir G. Blanchard, « Bref compte rendu des rencontres de Lure 1976 », *Communication et langages*, 1976, vol. 32, n° 1, p. 113-114, et René Ponot, *Rencontres internationales de Lure*, L'Association des Compagnons de Lure, Paris, 1978, en ligne :

<http://92.243.27.173/gsd/collect/rldoc01/index/assoc/LAC-T-02/85.dir/LAC-T-0285_1953-1978.pdf>).

Le premier écran marquant : l'écran informatique

Examinons à présent comment la notion d'écran prend place dans le texte d'Anne-Marie Christin publié dans les actes du colloque de 1985, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », où elle l'aborde pour la première fois d'une manière détaillée.

L'article est construit en trois parties : la première intègre pleinement l'écran et les nouvelles technologies, prend acte de ses nouvelles possibilités ; la deuxième, la plus longue et la plus dense, semble l'oublier : l'analyse porte sur la notion d'autoportrait, dans les calligrammes d'Apollinaire et Leiris, ainsi que sur le commentaire par Diderot de son portrait par Van Loo.

Dans cet article, Anne-Marie Christin emploie exclusivement le terme « écran » pour désigner l'écran informatique. Mais il y est néanmoins plusieurs fois directement associé à la page du livre²⁷. L'« écran » est aussi dès ce texte confronté à deux modèles de communication : celui de la parole ou de l'énonciation (pensé comme relation unidirectionnelle d'un locuteur à un allocataire) et celui du visible (ouvert à la réception active d'un spectateur). L'écran informatique est en effet envisagé comme ce qui renverse la situation d'énonciation²⁸ pour faire du lecteur un « spectateur-acteur²⁹ » qui participe de l'existence du texte, un « lecteur-voyant³⁰ ». Les caractéristiques de l'écran informatique qui retiennent l'attention de la chercheuse sont celles qui le lient à la perception visuelle et à sa temporalité.

Mais en fin de compte, et malgré leur appartenance reconnue au modèle de la communication visuelle, Anne-Marie Christin ramène l'écran informatique et ses nouvelles possibilités à une place modeste (comme si elle pensait d'emblée dans la longue durée les expériences les plus singulières des relations entre texte et image, procédé qui est la marque de fabrique du CEE³¹). Elle termine en effet son article en minimisant l'apport des nouvelles technologies : « Ce qu'il m'importait aussi de signaler était que la rupture introduite dans nos modes de communication par les médias informatisés n'est ni si bouleversante ni si nécessairement heureuse qu'on pourrait le croire³² ».

²⁷ Notamment : « La page du livre est un écran. Si nulle animation – tout au moins interne, matérielle – ne peut s'y concevoir, elle possède comme lui le privilège d'accueillir indifféremment figures et écriture et de provoquer entre elles échanges ou équivalences ». A.-M. Christin, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », *op. cit.*, p. 88.

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹ Voir A.-M. Christin (dir.), *L'Espace et la lettre*, *op. cit.* ; *Écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives*, *op. cit.*

³² A.-M. Christin, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », *op. cit.*, p. 92. Cette lecture critique a été poursuivie par la suite. Voir notamment : « Écriture et multimédia »,

L'écran dans l'œuvre : le phénomène surprenant des co-occurrences

En considérant l'ensemble du relevé, nous avons assez vite repéré que le terme « écran » (voir annexe 3 : Tableau statistique des occurrences de l'écran) n'arrivait pas seul : il est souvent accompagné d'un ensemble de co-occurrences, comme s'il dépendait d'un écosystème lexical. C'est pourquoi nous avons effectué un relevé de ces co-occurrences (voir annexe 4 : Tableau statistique des co-occurrences de l'écran). À partir de ce dernier, nous pouvons préciser de quels termes l'écran est le plus souvent accompagné mais aussi évaluer le degré de codépendance des termes entre eux.

En termes statistiques, dans l'ordre décroissant, les co-occurrences les plus fréquentes de l' « écran » sont :

- « surface » : intervient d'une part pour désigner l'étendue visible d'un objet (page, toile, etc.) recevant ou laissant percevoir des signes, d'autre part pour décrire ou définir l'écran, mais le mot est alors toujours qualifié (« surface abstraite », « continue » ou « plane »).
- « espace » : déjà présent avant la première occurrence de l'écran, ce terme indique souvent l'importance des intervalles dans l'acte de vision, leur rôle dans le processus d'interrogation par le regard³³.
- « support » : généralement utilisé pour désigner l'aspect matériel de l'objet qui accueille des signes, incluant sa matière et son volume.
- « ciel » : en 1985, l'idéogramme est défini comme un signe « tissé comme le ciel³⁴ ». Bien que peu explicitée à ce stade, cette formule témoigne de la prise en compte du lien entre observation du ciel et invention de l'écriture. Le lien entre « ciel » et « signes » continue à s'affirmer par la suite³⁵, et sera directement associé aux pratiques de divination menant à l'invention de l'écriture.
- « regard » : entendu comme une expérience active, voire créatrice qui nécessite de prendre en compte « l'apparence continue du visible », ce terme est donc étroitement associé à la pensée visuelle que viendra affirmer la « pensée de l'écran ».

Degrés, vol. 25-26, n° 92-93, Penser le multimédia, hiver 1997-printemps 1998, p. 1-11 ; remanié dans *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2000.

³³ A.-M. Christin, « La déraison graphique », *Textuel* n° 17, Écritures Paradoxaes, 1985, p. 8-10.

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ A.-M. Christin, « Hebdomeros, théâtre de mémoire », *Littérature* vol. 65, n° 1, Espace et Chemins, 1987, p. 30-31. Notons que le terme « écran » est absent de ce texte.

- « divination » : introduit dans l'article de 1987³⁶, ce terme sera par la suite une co-occurrence fréquente de l' « écran ».

En termes chronologiques (du moins selon les années de parution des textes), on remarque que certaines co-occurrences sont souvent présentes avant l'apparition de la *pensée de l'écran* : « espace », « ciel », « divination ». (Voir annexe 5 : circulation des co-occurrences.) Ces termes et les commentaires qui les accompagnent témoignent d'une pensée qui n'est pas encore dans la phase de synthèse que permettra ensuite la conceptualisation de ce qui n'est à cette étape qu'une notion, celle d'écran.

Voyons maintenant comment se sont élaborés ce concept d'« écran » puis l'hypothèse d'une « pensée de l'écran » qui ont transformé la théorie générale de l'écriture d'Anne-Marie Christin.

Place et particularité du concept d'écran dans la théorie de l'écriture d'Anne-Marie Christin

Les fondements principaux de la théorie de l'écriture d'Anne-Marie Christin apparaissent très tôt. Ils reposent sur la thèse que « l'écriture est née de l'image ». Clef de voûte et point de départ, la force de cette proposition est ancrée dans un choix méthodologique radical : toute théorie générale de l'écriture suppose que l'on considère sa genèse, c'est-à-dire que l'on analyse les premières écritures et leurs usages. La rupture est totale par rapport aux traditions philosophiques, aux spéculations sémiolinguistiques. Aux questions habituelles : « qu'est-ce que l'écriture ? pourquoi a-t-elle été inventée ? » Anne-Marie Christin substitue un programme : « quelles leçons tirer de l'idéogramme ? ». C'est en prenant en compte les données attestées, c'est-à-dire les premiers écrits relevant de l'écriture cunéiforme, hiéroglyphique et chinoise, qu'il faut procéder.

L'étude des idéogrammes ou des logogrammes devient centrale, l'alphabet est remis au second plan. Au Centre d'étude de l'écriture, chercheurs et étudiants sont conviés à s'initier aux systèmes d'écriture les plus anciens, à se mettre à l'école des cunéiformistes, des égyptologues, des sinologues. C'est pourquoi, Anne-Marie Christin s'entoure très tôt des spécialistes les plus éminents de ces trois écritures qui sont non seulement linguistes et philologues mais aussi épigraphistes, archéologues, chercheurs de terrain confrontés directement aux monuments, aux inscriptions, à la matérialité des textes. L'écriture est d'emblée abordée par ses objets, la multitude de ses supports – tablettes, monuments, murs, rochers, falaise, papyrus, parchemin, papier, etc.

³⁶ Dans ce texte, il est directement associé aux artistes comme la faculté « qui permet d'offrir à l'autre ce qui lui permettrait de devenir lui-même un créateur ». « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », *op. cit.*, p. 92.

Iconicité, matérialité de l'écriture : à ces deux dimensions s'ajoute celle de la spatialité, très vite repérée par Anne-Marie Christin comme une spécificité de l'écriture. C'est sans doute la partie de la théorie la plus difficile à formuler et à concevoir. Le concept d'*écran*, ainsi que la notion de « *pensée de l'écran* » qui l'accompagne résout en partie cette difficulté. Contrairement à l'affirmation précoce de l'origine iconique de l'écriture et de sa matérialité intrinsèque, le concept d'*écran* apparaît au terme d'un travail de plusieurs années³⁷. C'est une construction progressive, laborieuse, peut-être plus fragile mais qui n'en demeure pas moins décisive et novatrice. Ici encore, comme nous le verrons, Anne-Marie Christin s'appuie sur un déplacement méthodologique capital qu'elle exprime par une formule qui a tout du mot d'ordre : penser la dimension spatiale de l'écriture suppose de « remettre le langage à sa place³⁸ ». Le concept d'*écran* répond à cette injonction, il parachève sa théorie de l'écriture et lui apporte une cohérence ultime. En effet, la « *pensée de l'écran* » renforce les liens entre image et écriture et installe au cœur de l'édifice la « pensée visuelle ».

La formation du concept : le mot et le matériel

La formation d'un concept n'est pas chose facile à appréhender, d'autant que la définition même du concept est variable selon les disciplines et les auteurs. Nous nous sommes appuyées sur les travaux de Lev Vygotski qui affirme que :

Le concept ne vit pas isolément et n'est pas une formation figée mais qu'au contraire il est toujours impliqué dans un processus vivant, plus ou moins complexe de la pensée, qu'il a toujours telle ou telle fonction de communication, d'attribution de sens, de compréhension, de résolution d'un problème quelconque³⁹.

Cette conception évolutive de la pensée conceptuelle observée chez un individu concorde avec les résultats de l'enquête menée à l'intérieur de l'œuvre publiée d'Anne-Marie Christin. Suivant encore Vygotski, nous ne retiendrons ici que les opérations les plus connues de la conceptualisation : la généralisation, l'abstraction, l'objectivité. Et enfin, nous ferons nôtre le conseil de Vygotski qui nous invite à prendre en compte « deux éléments : le matériel sur la base duquel s'élabore le concept et le mot qui permet son apparition⁴⁰ ».

³⁷ Commencé au milieu des années 80, on peut considérer que c'est en 1995 que ce travail de conceptualisation est achevé. En effet, Anne-Marie Christin elle-même renvoie ses lecteurs à deux textes « canoniques » : *L'image écrite*, *op. cit.*, p. 15-32 et « De l'image à l'écriture », *op. cit.*, p. 9-14, qu'elle semble considérer comme l'aboutissement de sa théorie de l'écran et de la pensée de l'écran.

³⁸ A.-M. Christin, « L'écriture et l'image », *Les Cahiers du Collège Iconique : communications et débats*, 1997, p. 18.

³⁹ Lev Vygotski, *Pensée et Langage*, traduction de Françoise Sève, suivi de *Commentaires sur les remarques critiques de Vygotski* de Jean Piaget, Avant-Propos d'Yves Clot, Présentation de Lucien Sève, 3^e édition, traduction revue, Paris, La Dispute, 1997, p. 37.

⁴⁰ *ibid.*, p. 191.

La première qualité d'un concept est son pouvoir de généralisation. La question que nous nous posons est donc de comprendre ce qu'Anne-Marie Christin généralise en choisissant le terme d'« écran ». Après tout, lorsqu'apparaît le terme *écran* dans son œuvre, il est souvent accompagné, nous l'avons vu, de co-occurrences dont les plus fréquentes sont : surface, espace, support. Ces termes sont très généraux, ils sont plus ou moins équivalents et forment un paradigme. Le travail de conceptualisation va consister à privilégier, dans le paradigme, le terme « écran » en lui conférant un pouvoir de généralisation supérieur aux autres termes. Ce choix, Anne-Marie Christin l'explique par un degré plus grand d'abstraction : l'écran est un « espace abstrait⁴¹ », une « surface abstraite⁴² », contrairement aux mots « support » ou « surface » qui impliquent une matérialisation. L'écran peut désigner une surface intangible comme l'écran du ciel, abstraite comme l'écran des rêves, mais aussi tout à fait concrète : au détour d'un texte on trouve des « écrans de pierre ou d'argiles » et une « page/écran ».

Quant au « matériel » qui sert de base à la formation du concept, il est omniprésent. En effet, dans l'entourage du terme *écran*, surgissent au fil des textes de multiples objets, supports d'écriture, d'images, de graphismes : livre, page, ciel, parois des cavernes, tablette, mur, toile, bois, tentures, grotte, falaise, foies de mouton, carapaces de tortue, tissu, soie, étoffe, papier, tableau, cartouche, paravent, etc. Rappelons qu'avant d'être employé seul, le terme « écran » désignait des objets : écran typographique, écran de la page ou encore écran informatique (voir annexe 1). Cette collection d'objets forme la base matérielle du concept d'*écran*.

Ces objets, familiers à tout lecteur de l'œuvre d'Anne-Marie Christin, ne sont pas listés comme de simples exemples de supports. Ils sont mis en scène, intégrés dans des cours d'action. Celle par exemple de la préparation, par ponçage ou enduitement, des parois de grottes ; ou encore l'enfouissement de « deux petites pierres taillées en forme de tablettes, l'une d'albâtre l'autre de lapis-lazuli, vierges de toute inscription⁴³ ». Chaque scène, chaque description fait apparaître l'*écran* dans l'objet : elles sont nombreuses, elles se répètent de textes en textes et finissent par changer notre point de vue sur la collection toute entière. C'est la face abstraite de ces supports, surfaces, espaces qui est patiemment argumentée : au-delà de leur diversité, ce sont tous des écrans.

Récapitulons : L'*écran* apparaît d'abord comme un mot à l'intérieur d'un paradigme de termes généraux interchangeable et comme un objet dans une collection. Au fil des travaux, l'*écran* devient un concept abstrait, général et objectif. Il

⁴¹ A.-M. Christin, *L'Image écrite, op. cit.*, p. 17.

⁴² A.-M. Christin, « La mémoire blanche », dans Leo Huib Hoek et Kees Meerhoff (éds), *Rhétorique et image : textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 85.

⁴³ A.-M. Christin, « La mémoire blanche », *op. cit.*, p. 96-97.

permet de désigner une classe d'objets. Terme classificateur, il modifie en retour notre point de vue sur les objets qu'il rassemble. Cependant, le concept d'*écran* reste encore vague et son intérêt limité. C'est avec l'emploi de la formule « *la pensée de l'écran* » que son importance théorique apparaît pleinement.

De l'écran à la pensée de l'écran : hypothèses génétiques

Le passage de l'*écran* à la *pensée de l'écran* correspond à l'intégration d'une perspective anthropologique et historique. On peut distinguer chez Anne-Marie Christin deux manières d'utiliser l'histoire : celle qui s'appuie sur une collaboration scientifique continue avec des spécialistes des premières écritures (Pascal Vernus, Jean-Marie Durand, Luc Bachelot, Léon Vandermeersch, etc.) et une autre perspective, qui relève plus d'une anthropologie historique inspirée des travaux du préhistorien André Leroi-Gourhan. Dans son œuvre majeure *Le Geste et la parole*⁴⁴, on se rappelle qu'il propose au sujet de l'invention de l'écriture une hypothèse forte : si l'évolution humaine s'est faite grâce à la distinction de deux pôles distincts, « face/langage » et « main/outil », l'écriture vient créer un troisième pôle caractéristique de l'Homo Sapiens, qui allie la vue à la main. C'est à partir de ce modèle, qu'elle cite souvent, qu'Anne-Marie Christin va concevoir la « *pensée de l'écran* » qui précise et autonomise, par rapport aux deux autres, le troisième pôle.

Pour ce faire, elle va construire un schéma chronologique qui est à la fois une reprise, une mise en ordre et une synthèse d'éléments déjà présents dans son œuvre mais de façon dispersée. La thèse que l'image précède l'écriture et qu'elle en est la source va s'enrichir d'une nouvelle hypothèse génétique : l'écran précède l'image et la rend possible.

Du schéma : 1-Image → 2-Écriture

on passe à : 1-Écran → 2-Image → 3-Écriture

En affirmant que l'écriture est née de l'image, Anne-Marie Christin posait une hypothèse génétique ancrée sur des faits historiques (l'antériorité de l'idéogramme). La « *pensée de l'écran* » est aussi une hypothèse génétique : l'écran est antérieur à l'invention de l'image et du graphisme, la « *pensée de l'écran* » est première, elle rend possible l'image puis l'écriture. Mais cette hypothèse est spéculative, elle fait avant tout appel à un raisonnement logique qui ne s'appuie pas sur des données attestées. Elle repose sur l'idée que le ciel étoilé est le premier écran pratiqué par les humains.

La *pensée de l'écran* s'incarne dans une scène spécifique souvent convoquée par Anne-Marie Christin, l'observation du ciel étoilé, premier écran, imaginaire et

⁴⁴ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, vol. 1 : Technique et Langage, vol. 2 : La Mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1964-1965.

abstrait. Or ce « ciel-écran » requiert une observation méthodique pour identifier les configurations formées par ces points lumineux que sont les étoiles. Pour Anne-Marie Christin, cette expérience première met en évidence une pratique cognitive qui accorde une importance égale aux intervalles (ici ceux qui séparent les points) et à la figure. Car si le premier « acte abstrait » est bien celui qui constitue la voûte étoilée en écran, la surface ainsi observée n'est pas un simple plan. Elle est tout autant porteuse de sens que les signes. Cette pratique cognitive n'est pas sans rappeler les théories d'un Jack Goody sur la raison graphique⁴⁵ ou encore l'intérêt d'un Jacques Derrida pour l'origine de la géométrie⁴⁶, deux auteurs dont Anne-Marie Christin se démarquera, reprochant notamment au premier d'ignorer que le graphisme préexiste à l'écriture et non l'inverse⁴⁷ et au second sa conception de l'espacement comme « temps mort⁴⁸ ».

Immatériel selon le terme d'Anne-Marie Christin, le ciel étoilé occupe une place privilégiée dans un véritable récit de genèse. Il se déroule en quatre étapes qui sont autant de « coupes génétiques » qui permettent de distinguer différentes pratiques successivement ordonnées :

1. *La pensée de l'écran*, première et originaire, ne se construit pas seulement comme une pratique cognitive. L'observation du ciel étoilé est aussi sous-tendue par une pratique de déchiffrement des messages que les dieux sont censés adresser aux humains. L'analyse d'Anne-Marie Christin va donner à cette perspective assez convenue un tour inattendu : conçu comme une frontière entre le visible et l'invisible, l'écran est aussi une « plaque sensible » entre les dieux et les humains, il rend visible l'invisible. Or, cette formulation fait directement écho à la déclaration de Paul Klee très souvent citée par Anne-Marie Christin, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». *La pensée de l'écran*, indépendante du langage, renvoie aux travaux les plus anciens d'Anne-Marie Christin sur la peinture, qui fait du créateur un « voyant ». Ici, s'affirme la cohérence des travaux passés et présents. C'est pourquoi le concept d'*écran* et l'hypothèse de la *pensée de l'écran* marquent une étape importante d'un point de vue prospectif et rétrospectif qui modifie le statut de l'image dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin.

⁴⁵ Jack Goody, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, traduit par Jean Bazin et Alban Bensa.

⁴⁶ Jacques Derrida, Introduction et traduction de Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962.

⁴⁷ *L'Image écrite*, op. cit., p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16. La critique vise directement la notion d'archi-écriture présentée dans J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967 (p. 100-101). L'espacement y est décrit de façon négative, comme absence et inconscience du sujet, véritable temps mort, à l'opposé de la notion d'intervalle prônée par Anne-Marie Christin, partie prenante de la *pensée de l'écran*.

2. *L'invention de l'image*, figures et signes, suppose la préparation de supports en employant « divers artifices, ponçage ou enduit, de façon à métamorphoser les parois en véritables surfaces écrans, en ciels humains en quelque sorte⁴⁹ ».

L'image, telle qu'elle apparaît à l'époque préhistorique, se présente comme l'incarnation d'un projet de communication *transgressive*, comme l'accomplissement du désir propre aux sociétés archaïques d'accéder à l'invisible par l'intermédiaire du visible, d'établir un lien physique entre l'univers des hommes et l'au-delà, tel qu'il puisse se substituer à l'écran mystérieux et souverain du ciel nocturne et de son réseau d'étoiles⁵⁰.

3. *La pratique divinatoire* renverse le processus d'observation et de questionnement à l'origine de la *pensée de l'écran*. Ce sont désormais les humains qui font apparaître des signes et des figures sur des supports spécifiques, notamment des foies de mouton et des carapaces de tortue afin de capter les messages de l'au-delà. Foies de mouton et carapaces de tortue sont tous deux qualifiés d'« écrans magnétisant le divin⁵¹ ». Enfin, reprenant une hypothèse formulée par Durand dès 1988⁵², Anne-Marie Christin l'intègre au récit de genèse : « la divination est l'ultime relais de la métamorphose de l'image en écriture⁵³ ».

4. Dans cette chronologie remaniée, l'invention de l'écriture idéogrammatique n'est plus seulement affiliée à l'image, elle prend place dans une « pensée de l'écran » certes lointaine et affaiblie mais qui n'en dérive pas moins de pratiques associées aux écrans divinatoires :

C'est cette prise de conscience, antérieure à celle du graphisme, qui est maîtresse de l'univers iconique, à la fois à son origine et dans ses principes de fonctionnement, que j'ai définie comme la *pensée de l'écran* : définir l'image d'abord par son support, l'apparition de l'écriture par ce support. Pensée qui permet d'apporter à la filiation de l'écriture avec l'image, sa cohérence logique, son sens⁵⁴.

⁴⁹ A.-M. Christin, « De l'invention de l'idéogramme à la lisibilité de l'alphabet », *Les Actes de Lecture. La revue française de l'AFL* n° 73, mars 2001, p. 85.

⁵⁰ A.-M. Christin, « Figures de l'alphabet », dans A.-M. Christin et Atsuchi Miura (éds), *La Lettre et l'image : nouvelles approches, Textuel* n° 54, 2007, p. 44.

⁵¹ A.-M. Christin, « Propositions sur la pensée visuelle de Gaëtan Gatian de Clérambault (Texte de la communication présentée au colloque de Cerisy-La-Salle Gaëtan Gatian de Clérambault, dirigé par Serge Tisseron, le 15 août 1993) », *MEI (Médiation et information)*, vol. 7-Image & Média, 1997, p. 58.

⁵² Jean-Marie Durand, « Lecture d'un texte divinatoire babylonien », dans A.-M. Christin (dir.), *Écritures III. Espaces de la lecture : actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture*, Paris, Université Paris VII, BPI, Retz, 1988, p. 54-60.

⁵³ A.-M. Christin, « De l'espace iconique à l'écriture », *L'Anthropologie* n° 105, 2001, p. 635.

⁵⁴ A.-M. Christin, « De l'invention de l'idéogramme à la lisibilité de l'alphabet », *op. cit.*, p. 90. Cette citation apparaît la même année sous une forme quelque peu modifiée, dans « De l'espace iconique à l'écriture », *op. cit.*, p. 631.

Un objectif théorique : « remettre le langage à sa place »

À partir de la mise en place en 1994 de la *pensée de l'écran*, on voit la théorie de l'écriture gagner en cohérence et en force critique. La *pensée de l'écran* a pour effet de préciser, de décrire, et d'affirmer la « pensée visuelle ». Si bien qu'Anne-Marie Christin va affronter avec détermination la *doxa* qui, depuis les années 60, règne sur l'analyse des images conçues comme des discours. Les travaux de Roland Barthes et l'essor de la sémiologie trouvent de puissants relais chez les historiens de l'art. En philosophie, l'expansion du « *linguistic turn* » renforce la prééminence du modèle linguistique. Les théories de l'écriture comme transcription de la parole sont dominantes.

Dans ce contexte difficile, Anne-Marie Christin bataille pour faire entendre et faire valoir une « pensée de l'écran » qui, selon elle, ne doit rien au langage. En 1997, elle exprime très clairement cet objectif : « Si l'on souhaite remettre le langage à sa place, car il envahit tout, y compris l'analyse de l'image, il est indispensable d'envisager cette pensée de l'écran dans son abstraction⁵⁵ ». Et plus loin : « Pour moi, l'inscription est encore vraiment trop marquée de présupposés philosophiques d'origine linguistique pour que je n'essaie pas le plus possible d'en faire l'économie ; et je ne suis pas sûre que l'écran ne se suffise pas tout seul comme concept, comme disent les philosophes⁵⁶ ».

Finalement, le mot d'ordre « remettre le langage à sa place » sera déterminant en tant que but à atteindre dans le double processus que nous avons décrit : la formation du concept d'écran, d'une part, et de l'autre, l'hypothèse de la « pensée de l'écran ». Ainsi armée, la pensée critique d'Anne-Marie Christin se déploiera avec audace lorsqu'elle remettra en cause par exemple les théories de l'énonciation écrite qui réduisent l'écriture au geste, à la trace, sans jamais prendre en compte ni le support, ni le « partenaire silencieux⁵⁷ » dont l'écran se fait le relais.

Pour finir : le dernier écran

Au terme de notre parcours, nous avons souhaité donner place au dernier écran qu'Anne-Marie Christin nous a transmis, écran tout à fait nouveau qui s'incarne dans un objet qui n'avait pas encore été mentionné, un paravent. Il s'agit d'un texte bref qui prend place dans un ouvrage collectif consacré aux paravents japonais.

⁵⁵ A.-M. Christin, « L'écriture et l'image », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷ L'expression de « partenaire silencieux » renvoie à un projet de description de l'énonciation écrite. Elle peut désigner le lecteur mais aussi, semble-t-il, l'auteur-e et peut-être les personnages de fiction (« Le sujet de l'écriture ou le partenaire silencieux », *Littoral*, n° 7-8, L'instance de la lettre, février 1983, p. 209-45, repris dans *L'image écrite*, 1995, *op. cit.*, p. 71-105 ; « L'autre et le lieu », *Littoral*, 11/12, février 1984, p. 215).

L'élément déterminant est l'espace du paravent. À la rêverie paysagère propre aux rouleaux d'inspiration chinoise, à la solennité frontale des paravents également venus de Chine, Sôtatsu a substitué la présence de l'objet plié, rompu, tenant autant du mur portatif que de l'écran céleste, qui fait la singularité du paravent japonais, et qui devient chez lui un ciel d'or⁵⁸.

Ce ciel d'or, dernière vision du ciel étoilé, semble avoir été pressenti dans un texte bien antérieur qui pourrait le commenter :

[...] cette fascination magnétique qu'exerce le support des images sur le regard. Fascination immémoriale : elle repose sur l'imaginaire de l'écran le plus ancien, celui même qui le fit arracher par l'homme au réel. La fonction de cet écran était double : déterminer le champ humain d'appropriation, abstrait du monde, mais aussi créer une frontière entre l'homme et l'au-delà. Frontière qui comme toutes les autres, était également un passage : elle s'offrait à cet au-delà comme la plaque sensible, le médium, de leurs échanges futurs⁵⁹.

Textes d'Anne-Marie Christin mentionnant l'écran, en ordre chronologique

Christin Anne-Marie, « Trois orientations (Appendice dans René Ponot, "La création typographique des français", p. 345-375) », dans *Histoire de l'édition française. Tome 4, Le livre concurrent : 1900-1950*, Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet (dir.), Paris, Promodis, 1986, p. 373.

_____, « Glissements de l'énonciation : de l'autoportrait au calligramme », dans *Le Texte en mouvement*, Roger Laufer (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1987, p. 77-93.

_____, « Pluralités de l'écrit », dans *Les Entretiens Nathan : Lecture et écriture* [Actes II. Colloque tenu à la Sorbonne les 16 et 17 novembre 1991], Alain Bentolila (dir.), Paris, Nathan, 1992, p. 227-236.

_____, « Écriture : I. L'idéogramme et l'alphabet », dans *Encyclopædia Universalis*, tome 8, Paris, 1993, p. 910-915.

_____, « Les leçons de l'idéogramme », *Études de lettres*, 1994, n° 240, Verba vel imagines, p. 211-223.

_____, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

_____, « La mémoire blanche », dans *Rhétorique et image : textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, dans Leo Huib Hoek et Kees Meerhoff (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 83-97.

_____, « Lectures/ Écritures », dans *Histoires de la lecture : un bilan des recherches. Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993*, dans Roger Chartier (dir.), Paris, IMEC/Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 261-269.

_____, « Pensée visuelle et narration. Les revues-images de Philippe Clerc », version originale non publiée de « Narration and Visual Thought : Philippe Clerc's Revues-

⁵⁸ A.-M. Christin, « Tawaraya Sôtatsu (Fl. 1600-1643) », *op. cit.*

⁵⁹ *L'Image écrite*, *op. cit.*, p. 19-20.

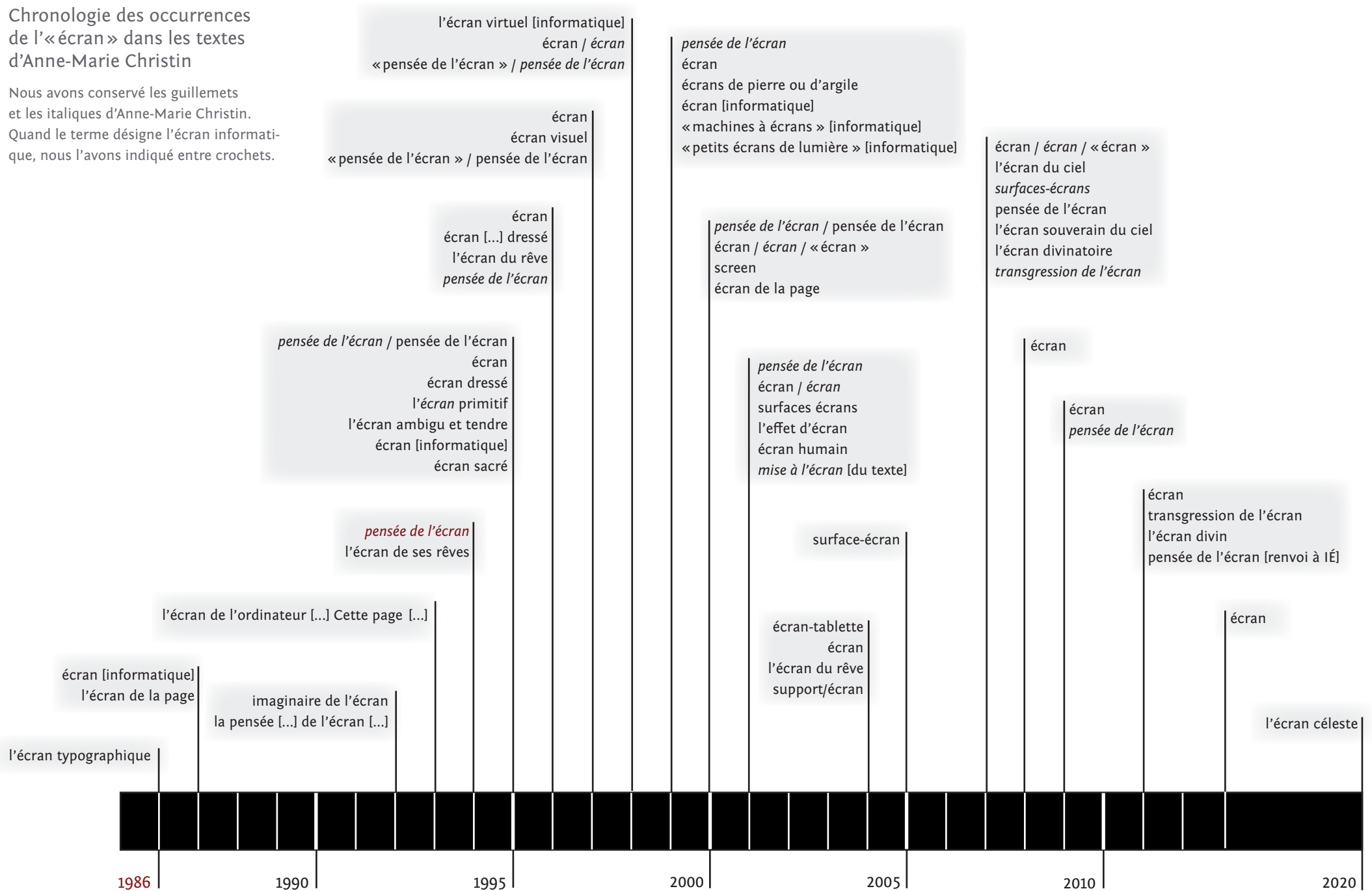
- Images » (traduit par Judith E. Preckshot), dans *Conjunctions: Verbal-visual Relations. Essays in Honor of Renée Riese Hubert*, Edson Laurie (dir.), San Diego, San Diego State University Press, 1996, p. 131-157
- _____, « L'image et la lettre. De la représentation à l'apparence », *Xoana. Images et sciences sociales*, 1996, n° 4, Le regard des anges, Paris, Jean-Michel Place, p. 33-40.
- _____, « Propositions sur la pensée visuelle de Gaëtan Gatian de Clérambault (Texte de la communication présentée au colloque de Cerisy-La-Salle Gaëtan Gatian de Clérambault, dirigé par Serge Tisseron, le 15 août 1993) », *MEI (Médiation et information)*, 1997, vol. 7-Image & Média, Paris, L'Harmattan, p. 55-74.
- _____, « L'écriture et l'image », *Les Cahiers du Collège Iconique : Communications et débats*, 1997, n° 7, INA, Inathèque de France, p. 1-33.
- _____, « L'image informée par l'écriture / *Image informed by writing* », *Texte*, 1997, n° 21-22, Iconicité et narrativité, p. 71-96. (Repris dans *Poétique du blanc*)
- _____, « Écriture et multimédia », *Degrés*, 1997-1998, n° 92-93, Penser le multimédia, p. 1-11.
- _____, « Support et iconicité, ou l'apparence sans qualités », *Protée*, 1998, vol. 26, n° 3, p. 69-76.
- _____, « Peinture et narration : l'énigme du support », *La Licorne*, 1998, n° 47-Suite/série/séquence, p. 11-20.
- _____, « L'éloquence du lieu, réflexions sur les fonctions discursives de l'intervalle », dans *Language and Beyond: Actuality and Virtuality in the Relations Between Word, Image and Sound / Le langage et ses au-delà : actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Paul Joret et Aline Remael (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 59-68.
- _____, « Le texte et l'image », dans *L'illustration : essai d'iconographie (Actes du séminaire CNRS 1993-94)*, Ségolène Le Men et Teresa Caracciolo (dir.), Paris, Klincksieck, 1999, p. 21-38.
- _____, *Vues de Kyôto*, Lagarde-Fimarçon, Le Capucin, 1999.
- _____, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2000. (Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 2009).
- _____, « The First Page », *European Review*, octobre 2000, vol. 8, n° 4, p. 457-465.
- _____, « Écriture et mise en page dans le Coup de dés de Mallarmé » dans *Écriture/Figure. Actes du colloque franco-japonais 1998*, Anne-Marie Christin (dir.), Kyoto, Rinsen Books, 2000, p. 144-154.
- _____, « De l'invention de l'idéogramme à la lisibilité de l'alphabet », *Les Actes de Lecture. La revue française de l'AFL*, mars 2001, p. 85-92.
- _____, « De l'espace iconique à l'écriture », *L'Anthropologie*, 2001, n° 105, p. 627-636.
- _____, « De l'image à l'écriture », dans *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2001, p. 9-14.
- _____, « Espace et mémoire : les leçons de l'idéogramme », *Protée*, 2004, vol. 32, n° 2, p. 19-28.
- _____, « Idéogramme et création visuelle : la revue-image Riga », dans *L'imaginaire de l'écran / Screen Imaginary*, Nathalie Roelens et Yves Jeanneret (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 237-257.
- _____, « Pour une sémiotique visuelle : les leçons de l'idéogramme », dans *L'Image à la lettre*, Joëlle Raineau et Nathalie Preiss (dir.), Paris, Paris-Musées/Des Cendres, 2005, p. 253-274.

- _____, « Pensée écrite et communication visuelle », dans *Actes du forum international d'inscriptions, de calligraphies et d'écritures dans le monde à travers les âges, 24-27 Avril 2003*, Alexandrie, Bibliotheca Alexandrina/Centre de calligraphie, 2007, p. 15-24.
- _____, « Figures de l'alphabet », dans *La Lettre et l'image : nouvelles approches*, Anne-Marie Christin et Atsuchi Miura (dir.), Paris, Université Paris Diderot-Paris 7, 2007, p. 43-54.
- _____, « De la figure au signe d'écriture : le point de vue de l'alphabet », dans *Image et conception du monde dans les écritures figuratives : actes du colloque Collège de France-Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 24-25 janvier 2008, Nathalie Beaux, Bernard Pottier et Nicolas Grimal (dir.), Paris, AIBL/Soleb, 2009, p. 242-287.
- _____, « De l'illustration comme transgression » (texte inédit d'une conférence donnée à la Fondation Casa Rui Barbosa et à l'Université fédérale du Minas Gerais, Brésil), 2009.
- _____, « Systèmes d'écritures », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre. tome III*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Électre, 2011.
- _____, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.
- _____, « Pour une typologie iconique de l'écriture : l'imaginaire lettré », *Inmunkwahak, The Journal of the Humanities*, Séoul, Université Yonsei, 2013, p. 5-32.
- _____, « Tawaraya Sôtatsu (Fl. 1600-1643) », dans *Par la brèche des nuages. Autour des paravents japonais*, Christin Anne-Marie (dir.), ouvrage coordonné par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021 [à paraître].

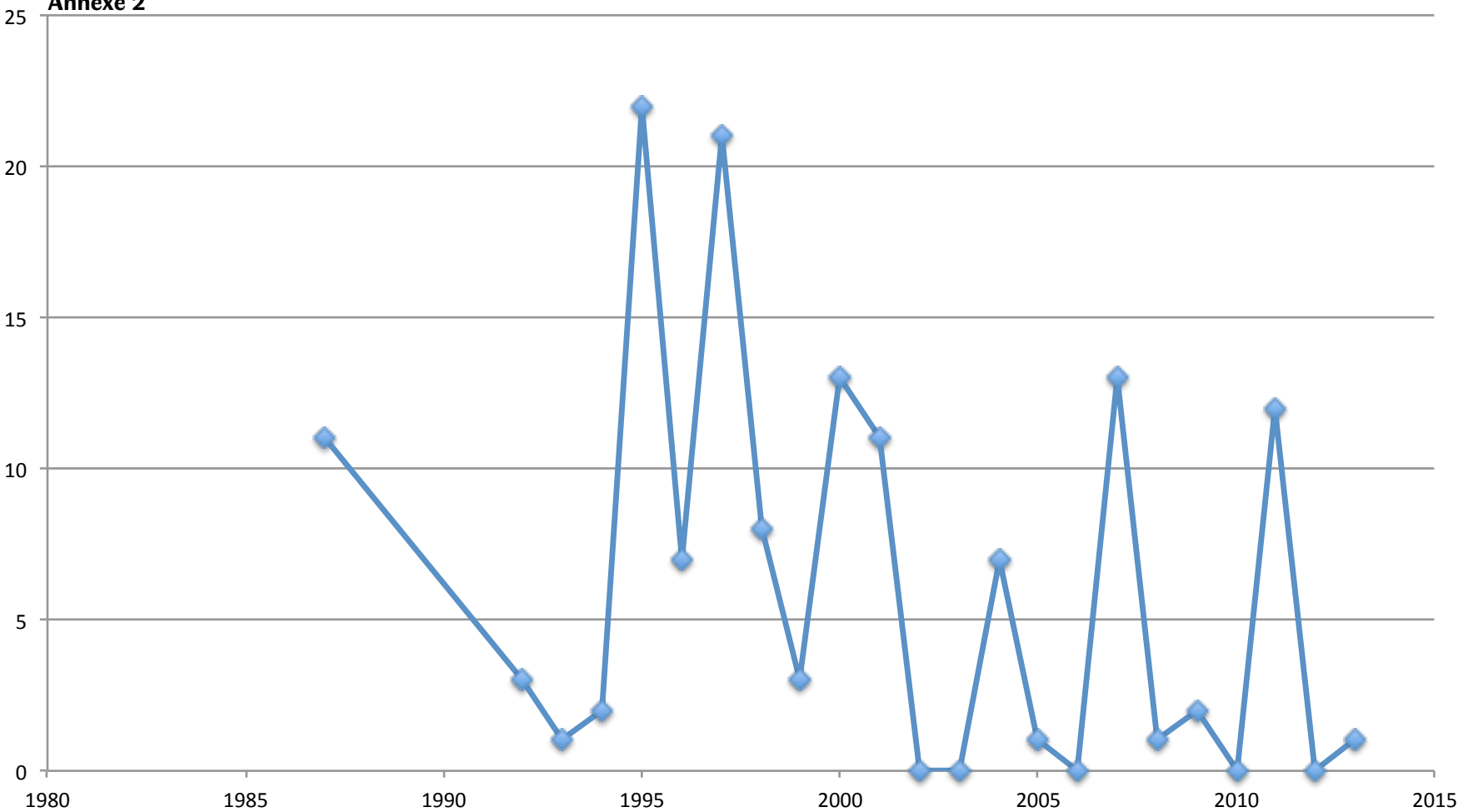
Annexe 1

Chronologie des occurrences de l'« écran » dans les textes d'Anne-Marie Christin

Nous avons conservé les guillemets et les italiques d'Anne-Marie Christin. Quand le terme désigne l'écran informatique, nous l'avons indiqué entre crochets.



Annexe 2



Annexe 3

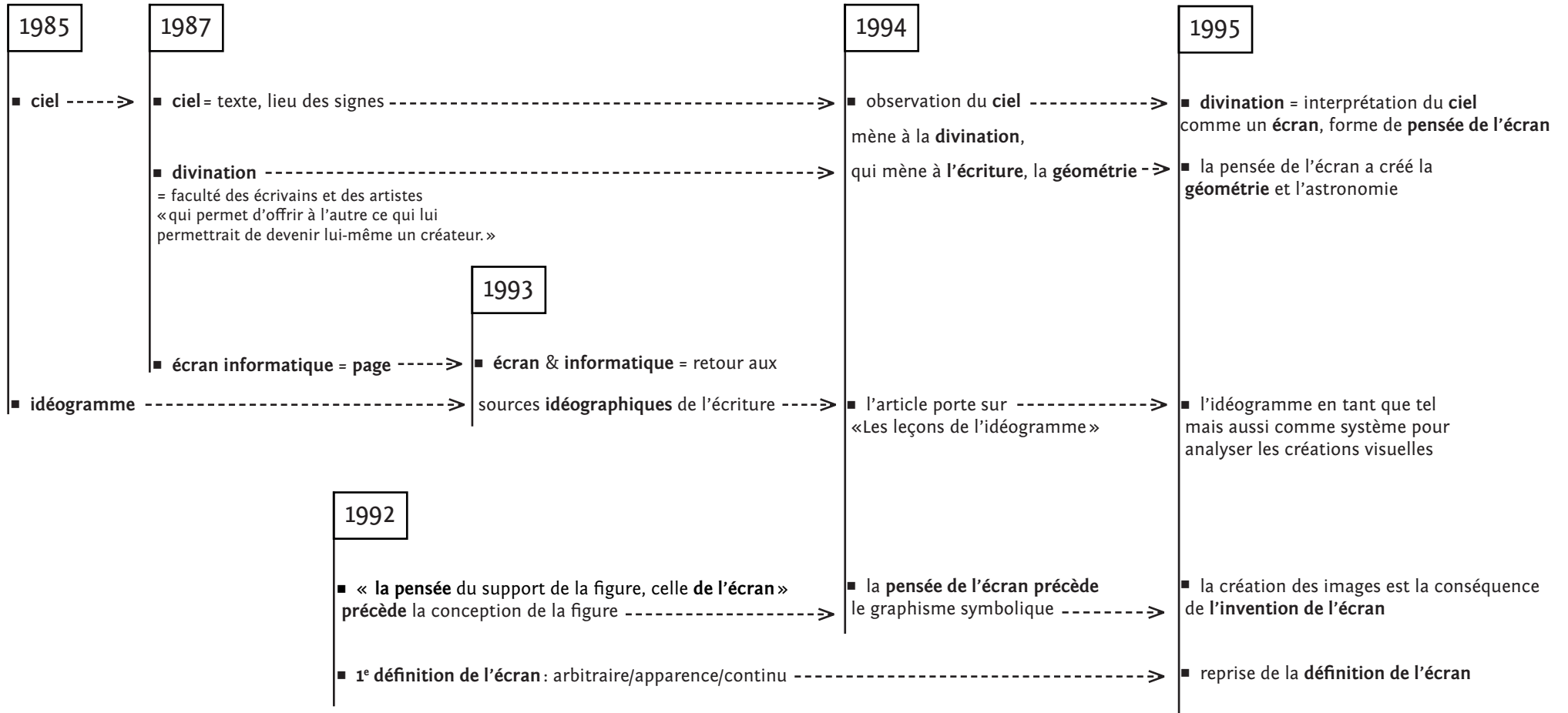
| | terme | nombre d'occurrences | |
|--------------------------|---|----------------------|----------------------------------|
| | écran | 136 | n'inclut pas "pensée de l'écran" |
| dont | écran informatique | 16 | |
| | <i>écran</i> [italique] | 9 | |
| | écran du ciel / écran céleste / écran souverain du ciel | 5 | |
| | "écran" [guillemets] | 4 | |
| | l'écran du rêve / l'écran de ses rêves | 3 | |
| | écran divinatoire | 3 | |
| | transgression de l'écran | 2 | |
| | surface-écran / surfaces-écrans | 2 | |
| | écran de la page | 2 | |
| | écran divin | 2 | |
| | écran dressé | 2 | |
| | écran humain | 2 | |
| | écran typographique | 1 | |
| | surfaces écrans | 1 | |
| | écran visuel | 1 | |
| | limite de l'écran | 1 | |
| | écran sacré | 1 | |
| | écrans de pierre ou d'argile | 1 | |
| | écran primitif | 1 | |
| | écran de l'image | 1 | |
| effet d'écran | 1 | | |
| mise à l'écran | 1 | | |
| support/écran | 1 | | |
| l'écran ambigu et tendre | 1 | | |
| écran-tablette | 1 | | |

Annexe 4

| | terme | nombre d'occurrences |
|------|--|----------------------|
| | surface | 67 |
| dont | surface continue | 7 |
| | surface d'inscription / surface inscrite | 4 |
| | surface abstraite | 2 |
| | surfaces privilégiées | 2 |
| | surface-écran / surfaces-écrans | 2 |
| | surfaces écrans | 1 |
| | surface plane | 1 |
| | surfaces-témoins | 1 |
| | surface de réception | 1 |
| | surface d'accueil (de l'invisible) | 1 |
| | surfaces annonciatrices (de révélation) | 1 |
| | surface fantôme [du trompe l'œil] | 1 |
| | | espace |
| dont | espace mural | 2 |
| | espace visuel | 2 |
| | espace céleste | 2 |
| | support | 49 |
| dont | support/écran | 1 |
| | ciel / céleste | 39 |
| | regard | 36 |
| dont | pensée du regard | 3 |
| | pensée de l'écran | 26 |
| dont | <i>pensée de l'écran</i> [italique] | 12 |
| | "pensée de l'écran" [guillemets] | 6 |
| | divination / divinatoire / devins | 23 |
| | au-delà | 17 |
| | invisible | 16 |
| | idéogramme | 11 |
| | révélation / révélatrice | 8 |

Annexe 5

Circulation des principales co-occurrences
de l'écran dans les textes d'Anne-Marie Christin,
de leurs premières apparitions à la
cristallisation de la « pensée de l'écran »



Sur l'écrit et son support dans le manuscrit roman

De la seconde Bible de Saint Martial : BnF, ms lat 8 (1-2)¹

Bruno Haas

En introduisant la notion d'écran dans l'horizon du questionnement de la graphématique, Anne-Marie Christin a posé un problème fondamental qu'il s'agira ici de reformuler afin de mener une réflexion historique sur l'usage de la lettre et ses caractéristiques graphiques aux XI^e et XII^e siècles. Comme toute approche historique un tant soit peu radicale, celle-ci ne se limitera pas à utiliser la conceptualité de l'écran pour décrire ses variations historiques, elle visera en même temps à la relativiser, à en dégager les limites et à comprendre la manière dont elle est ancrée dans un état de choses résolument moderne.

Anne-Marie Christin a posé le problème, entre autres écrits, dans un essai consacré aux débuts de l'art de la mémoire². Comme dans d'autres textes, elle y aborde le rapport entre idéogramme et alphabet phonétique en réduisant la problématique à une opposition, certes simplifiée, mais néanmoins opérante, au moins pour faire apparaître des questions qui nous concernent encore aujourd'hui. Que se passe-t-il lorsque l'écriture idéogrammatique cède la place à une écriture purement phonétique, c'est-à-dire à un « alphabet » ? D'une certaine manière, ce passage semble changer radicalement la nature du support sur lequel on est bien obligé de coucher les graphismes ; alors que, dans l'écriture idéogrammatique, les lettres pouvaient encore faire image, dans l'alphabet, elles finissent par s'y refuser.

C'est précisément au moment où le passage vers une écriture sans image s'est imposée qu'est né l'art de la mémoire, pratique foncièrement imaginaire. Anne-Marie Christin rappelle en effet à quel point il fut, à ses débuts chez Simonide,

¹ Cette contribution constitue la version courte d'un article dont le texte entier sera diffusé ultérieurement, avec l'accord de l'éditeur (on trouvera les références sur la page personnelle de l'auteur du site de l'université de Paris 1).

² Anne-Marie Christin, « La mémoire blanche », dans *Poétique du blanc. Vide et Intervalle dans la Civilisation de l'Alphabet*, Louvain, Peeters, 2000, p. 141-164.

une seconde écriture idéogrammatique du texte à réciter. Peu à peu, cette pratique idéogrammatique a reculé devant la prédominance de l'écriture alphabétique, que ce soit dans la rhétorique anonyme *ad Herennium* d'abord, puis dans celle de Cicéron et enfin, dans celle de Quintilien. La disparition de l'image dans l'écriture alphabétique provoqua donc une réapparition de l'image sur un autre niveau (la mnémotechnie), puis un lent recul. Or pour que l'image puisse apparaître, il lui faut un lieu. Dans la réalité pleine, il y a des choses, mais non point des images. Pour que l'image puisse émerger, il faut que les choses lui cèdent la place, qu'elles s'effacent et disparaissent en quelque sorte. Il n'y a pas d'image sans cette « différence iconique », c'est-à-dire sans qu'une chose s'efface et cède la place à quelque chose d'autre, à la chose de l'image³.

Mais comment appeler cet état intermédiaire au-delà des choses et en-deçà des images qui en émergent ? N'est-ce pas précisément ce que le mot « écran » donne à penser ? L'écran est une chose qui en cache une autre, mais qui, en elle-même, ne compte pas. C'est une espèce de paravent que l'on pose devant la cheminée pour atténuer, pour diffuser sa chaleur et pour se garantir d'éventuels éclats de braise. Il est là pour ne pas voir la cheminée, mais il n'est pas là pour lui-même. C'est un objet à la visibilité *négative*⁴. Mais il est impossible qu'une chose se limite à en cacher une autre, autrement dit qu'elle fasse uniquement office de négation ; pour cacher une chose, il faut bien être visible, c'est-à-dire montrer *autre chose*. L'invisible ne cachera jamais rien. Donc, l'écran est le lieu par excellence de l'émergence d'*autre chose*, c'est-à-dire de l'image, étant donné que c'est bien cela une image : une chose dans laquelle nous voyons « autre chose ». C'est donc ainsi que l'écran devient tout naturellement le *lieu* propre à l'image.

Entendons bien ce que cela veut dire. Ce n'est pas parce qu'on a posé un objet devant un autre que cet objet fonctionne forcément comme support d'image et comme « écran ». Pour cela, il faut encore que l'objet soit conçu et pensé comme un cache. C'est un acte signifiant sans lequel on ne fera jamais aucun pas vers l'expérience de l'image. Et l'écran devant la cheminée devient un support d'image dès lors que non seulement nous le voyons comme ce qui cache la cheminée, mais encore comme ce qui se résume à cette fonction négative, autrement dit comme quelque chose qui en même temps s'efface elle-même.

³ La « différence iconique » est le terme central autour duquel Gottfried Boehm a élaboré sa théorie de l'image. Toute image est marquée par cette différence et cet écart qui s'installe entre l'objet support de l'effet imaginaire et ce qui émerge comme objet imaginé. Voir Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen : die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.

⁴ Sur la négativité structurale de l'image, voir Gernot Böhme, *Théorie des Bildes*, Munich, Fink, 1999 avec une interprétation du Sophiste de Platon, p. 13-25, et passim.

C'est cette face effacée que Gottfried Boehm appelle le « fond » d'image (*Bildgrund*)⁵, dans la mesure où ce dernier serait capable de recevoir un graphisme *iconique*, graphisme frappé par la *différence* « iconique », et qui dès lors peut faire office d'image même s'il ne représente pas forcément un objet autrement connu ou identifiable⁶. Même une simple ligne tirée sur quelque support, tel un zip de Barnett Newman, peut se concevoir en ce sens comme un trait iconique⁷ tiré sur un fond d'image faisant office d'écran, c'est-à-dire de plan d'effacement, autrement dit de ce qui s'efface afin de laisser voir autre chose. D'une certaine façon, la terminologie de la différence iconique permet de reformuler les problématiques qu'Anne-Marie Christin avait visées sous le titre de l'écran. Elle déplace pourtant le problème de l'écriture vers la question de l'image en pré-supposant que toute écriture, même alphabétique, produit les images de certaines figures servant de symboles plus ou moins phonétiques et que par conséquent, elle produit nécessairement un effet de différence iconique et d'effacement du « réel ».

Or pour Anne-Marie Christin, l'écriture alphabétique au sens strict du terme, celle qui exclut l'idéogramme, représente une étape marquante dans l'histoire de l'écriture ; elle aurait motivé l'émergence d'une nouvelle pratique de l'image fonctionnant comme contre-poids et comme réponse à ce qui ressemble bien à une dénégation de l'ordre imaginaire. L'émergence de l'imaginaire mnémotechnique apparaît sous sa plume comme une conséquence inévitable de l'introduction de l'écriture phonétique, étant donné que le support de cette écriture se transforme en écran dès lors que l'écriture s'y pose, c'est-à-dire un lieu vacant, tout prêt à accueillir autre chose, l'expression d'un désir halluciné, ou, pour le dire avec les mots d'Anne-Marie Christin, le « rêve » d'un « jardin », paradisiaque, autrement dit d'un rêve qui selon Freud réalise un désir⁸.

L'écriture phonétique transforme le support en écran et provoque par là l'émergence d'un nouveau type d'imaginaire, prêt à reparaître à peine on relâche la bride. La suppression de l'imaginaire, la réduction de l'iconicité mnémotechnique, Christin l'aperçoit comme une forme de répression et de discipline.

⁵ Voir Gottfried Boehm, Matteo Burioni (dir.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich, Fink, 2012.

⁶ G. Boehm (dir.), *Was ist ein Bild ?*, Munich: Fink, 1994, et en particulier l'essai introductif, « Die Wiederkehr der Bilder », p. 11-38. On comparera l'essai plus ancien de Gottfried Boehm, « Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers », dans Rüdiger Bubner, Konrad Kramer, Reiner Wiehl (dir.) *Ist eine philosophische Ästhetik möglich ?*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973, p. 118-138.

⁷ Dans la même direction voir l'étude volumineuse de Manfred Sommer, *Von der Bildfläche : eine Archäologie der Lineatur*, Berlin, Suhrkamp, 2016. On comparera par contre Hubert Damisch, *Traité du trait, Tractatus tractus*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

⁸ A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 153.

Il y a cependant une différence structurale entre le fond d'image au sens de Boehm et l'écran au sens de Christin. Car ce dernier devrait être un cas particulier du premier. L'idéogramme s'inscrit aussi sur quelque support. Si l'expérience de l'écran est donc spécifiquement liée à la dénégation de l'image dans l'écriture phonétique, force est de reconnaître qu'il représente un type particulier de support et que l'imaginaire qui apparaît au fond de l'écran aura donc une autre structure que celle des idéogrammes et des images le précédant. Mais si l'on peut distinguer déjà deux types de support, pourra-t-on en trouver davantage ? Y a-t-il une histoire des supports d'image ? Et si oui, quelle terminologie choisir pour la saisir ? Peut-on dire, par exemple, que toute image se constitue dans un « fond d'image » comme le fait Boehm ? Ne vaudrait-il pas mieux inscrire le phénomène du « fond d'image » dans un contexte historique plus circonscrit et réserver cette terminologie à ce seul contexte ? De même, l'écran au sens de Christin n'est peut-être pas une structure universelle qui vaille pour toute écriture phonétique, voire pour tout graphisme. Nous essayerons d'introduire dans ce qui suit une perspective plus historique et de réélaborer les catégories descriptives à partir des documents eux-mêmes. Car qu'est-ce qui assure que la catégorie de « fond » (en sens du *Grund*, ou du *Bildgrund*, de Boehm) décrit toute forme de graphisme, des peintures rupestres préhistoriques jusqu'à Matisse et au-delà ? que la catégorie d'« écran » (Christin) permet de saisir la spécificité de la problématique de l'écriture telle qu'elle se posa à la société archaïque qui inventa l'alphabet phonétique, alors qu'elle domine en fait notre propre approche de l'écriture sur ordinateur ?

Ne faut-il pas reconnaître, dans la prose d'Anne-Marie Christin elle-même, un flottement, signe d'une perplexité foncière devant la diversité des phénomènes ? Car que veut-elle dire au juste quand elle parle de cet « espace d'accueil préalable à toute formulation » qui « tient de l'écran, du rêve, et du jardin⁹ » ? Dans cette formulation, je perçois le lointain écho d'une tournure provenant d'une de ses poésies de jeunesse :

[...]
 Suivre la trace d'un regard
 Dans l'air très pâle où notre image
 N'eut pas le temps de s'imprimer
 [...] ¹⁰ »

L'*air pâle* où notre image manque de s'imprimer, dit une expérience d'écran brumeux telle que les années 70 la découvrirent suite à l'arrivée massive du téléviseur dans les ménages. Le vocabulaire de l'écran prend toute sa virulence dans le contexte de l'histoire récente des médias, raison de plus pour nous pencher

⁹ A.-M. Christin, 2000, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰ A.-M. Christin, *La Pierre et le miroir*, s.l., Jean Subervie, 1972, p. 28.

sur l'histoire plus reculée afin de découvrir d'autres moyens, peut-être moins anachroniques, de description.

Dans un autre contexte, j'ai tenté d'inscrire une catégorie aussi générale que celle du « fond » (*Grund* et *Bildgrund*) dans une perspective historique, car elle ne me paraissait pas pouvoir décrire d'une façon universelle ce qui se passe lorsqu'un trait est gravé, dessiné ou imprimé sur quelque surface. J'ai notamment tenté de montrer que l'image à l'époque « gothique » ne fonctionne pas selon le principe de la superposition d'un plan sur l'autre, mais bien plutôt selon le paradigme d'une figure (*imago*) qui se fixe dans un corps d'image. Qu'est-ce qu'un « corps d'image » ? Le corps d'image, on peut se l'imaginer en partant du vitrail qui nous donne les exemples les plus sensationnels et les plus frappants de cette conception. Mais une fois qu'on l'a saisi dans ce médium particulier, ce paradigme se révèle d'une grande richesse pour penser et comprendre la manière dont sont conçues les images réalisées dans d'autres techniques, et notamment dans l'enluminure. Le vitrail ancien, tel que nous le connaissons après 1200 dans les grands cycles de Chartres et ailleurs, montre toujours une ou plusieurs « figures » (normalement les figures de quelque personnage, saint ou non) entourées de ce qui est convenu à tort d'appeler un « fond », soit bleu, soit rouge. Les « fonds » verts, encore en usage à la fin du XII^e siècle (comme l'attestent les panneaux du *Jugement de Salomon* à la cathédrale de Strasbourg), disparaissent pendant une assez longue période au cours du XIII^e siècle pour ne refaire surface qu'au XIV^e siècle, comme on l'observe par exemple dans les vitraux de Saint-Ouen à Rouen. Sauf que ce « fond » bleu ou rouge n'est tout simplement pas un fond. Pour être un fond, il faudrait que la figure apparaisse comme superposée et que le fond semble donc couvert et pour ainsi dire caché par la figure. En réalité, le bleu et le rouge apparaissent toujours comme englobant la figure, qui dès lors ne s'y superpose pas, mais s'y inscrit. Le bleu et le rouge fonctionnent comme autant de pierres précieuses transparentes et néanmoins colorées au cœur desquelles se loge la figure. N'oublions pas que le latin du XII^e et XIII^e siècles entend par l'« *imago* » précisément la figure et non point le dessin ou la peinture dans son ensemble. L'*imago* s'inscrit toujours dans un corps d'image. On comprend fort bien qu'il ne saurait y avoir aucune place, dans un tel corps d'image, pour des fonds lointains, et que la représentation des paysages est donc exclue de ce type de peinture. Pour exprimer le voyage et le lointain, on passe plutôt d'un corps d'image à l'autre comme le fit le Maître du Bon Samaritain de Chartres dans la représentation de l'aubergiste qui accueille le samaritain avec son malade au bout de leur voyage (baie 44)¹¹.

¹¹ Voir Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn, Fink, 2005, chap. 2.

Dans l'enluminure, bien entendu, il ne peut pas y avoir de corps d'images aussi transparents que dans les vitraux, mais la conception de l'image est pourtant fort similaire. Les traités d'art parlent non pas d'un fond, mais d'un champ, *campus*¹². Ce champ est souvent doré, mais il peut très bien être rouge ou bleu. Comment la figure s'inscrit-elle au creux de son champ, quel rapport plastique s'installe-t-il entre le champ et la figure ? Le champ est là pour permettre à la figure d'« émerger » et de se loger un peu comme une sculpture est logée dans une niche. Le fond d'or sert notamment à mettre en relief les couleurs, qui s'en détachent d'autant mieux que le métal bien poli des « fonds » d'or reflète tantôt la lumière, tantôt les ombres, ce qui le fait paraître tantôt brillant de clarté, tantôt particulièrement obscur, alors que la couleur, plus mate, reste égale à elle-même sous tous les angles et dans tous les éclairages. À côté de l'éclat doré d'un métal reflétant la lumière, la couleur montre une luminosité atténuée ; contre un fond métallique éteint, elle se détache par une luminosité quasiment phosphorescente et douce. La figure se détache ainsi et prend corps, sa corporéité finit par apparaître avec une force et une intensité qu'aucun autre style ni aucune autre technique picturale n'ont plus jamais atteintes depuis. Pour s'en apercevoir, il est pourtant impérativement nécessaire d'observer les œuvres en question sous des conditions d'éclairage convenables. Les musées actuels, hélas, ne les proposent plus que dans des cas exceptionnels¹³. Dans ce sens, on peut dire que le « champ » donne lieu à l'image, qu'il la loge. Réduire cette fonction à la logique de la superposition serait en méconnaître les possibilités et la logique propres.

Dans ce qui suit, je voudrais étudier l'usage des couleurs, du « fond » et d'autres paramètres graphiques dans un manuscrit de la fin du XI^e siècle. Cette étude détaillée permet de poser un certain nombre de jalons pour l'étude de l'écriture et de son « support » à l'époque romane ; elle permet notamment de préciser le vocabulaire à utiliser et de se faire une idée de l'étendue des questions sur le plan historique et anthropologique¹⁴.

¹² Sur la notion du *campus*, *campo*, « Feld » etc., voir Anna Bartl, Christoph Krekel, Manfred Lautenschlager, Doris Oltrogge, *Der « Liber illuministarum » aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart: Steiner, 2005, notamment la notice p. 692-693. Peter Cornelius Claussen, « Goldgrund », dans *Kritische Berichte* 35, 2007, p. 64-67 avec des références à la littérature plus ancienne.

¹³ Malgré l'existence de travaux sérieux sur l'argument, ces règles de base ne semblent plus connues dans le milieu. Voir Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Hamburg, Gebrüder Mann, 1954.

¹⁴ Sur l'anthropologie historique, voir Jean-Claude Schmitt, « L'anthropologie historique de l'Occident médiéval. Un parcours », dans *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 06/ 2010, revue électronique, <<https://journals.openedition.org/acrh/1926#bodyftn32>>, et Jacques Berlioz, Jacques Le Goff, Anita Guerreau-Jalabert, « Anthropologie et Histoire », dans *L'Histoire médiévale en France. Bilan et perspectives*, Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (dir.), Paris, Seuil, 1991, p. 267-304.

Il s'agit du manuscrit Latin 8 (1-2) de la Bibliothèque Nationale de France, la « seconde Bible de Saint Martial de Limoges¹⁵ ». Les conditions de conservation du manuscrit sont fort convenables, son style est assez uniforme. J'ai pu mener une étude de l'ensemble des initiales en couleur, ainsi que de certaines parties en noir à la lumière du jour. Dans les analyses qui suivent, je vais décrire un certain nombre d'effets chromatiques fondamentaux pour la compréhension du fonctionnement graphique de l'écriture dans ce manuscrit, mais qui n'apparaissent pas avec la même évidence sur les reproductions, même de qualité. Voici les conditions d'éclairage qui peuvent être considérées comme suffisantes :

1. Il est impérativement nécessaire de supprimer toute source de lumière artificielle et de se limiter à la lumière du jour¹⁶.

2. L'éclairage ne doit pas être diffus. Il est très utile de faire varier l'équilibre entre les métaux et les couleurs en changeant d'angle d'observation et en observant les changements dans l'éclairage ambiant. Cela présuppose une salle inégalement éclairée et les changements d'éclairage naturel plus ou moins brusques qui ne manquent jamais.

3. L'éclairage ne doit pas être trop fort. On obtient des résultats particulièrement convaincants dans une lumière plutôt basse. Par contre, je le répète, tout changement d'éclairage est utile à l'observation. Sous ces conditions, même un instant d'éclairage franc et fort peut produire un effet visuel intéressant et instructif. Ce qu'il faut éviter, c'est une lumière forte continue, et ceci non pas seulement pour des raisons de conservation, mais encore pour des raisons d'étude.

4. Toutes ces conditions étaient remplies dans les *scriptoria* et bibliothèques, églises etc. des XI^e et XII^e siècles.

Je ne reviendrai pas sur ces conditions nécessaires pour une étude empirique rigoureuse de l'usage des couleurs dans le manuscrit médiéval. Il faut les avoir en tête dans l'ensemble de ce qui suivra. Ceci étant dit, je voudrais enfin attaquer l'étude du manuscrit en question.

Sur le folio I, 101v, au début du livre Ruth, on trouve l'initiale / en couleurs, mais sans figures (fig. 1). La structure chromatique de cette initiale correspond à un standard répandu : la lettre elle-même est peinte en jaune sur le parchemin blanc. Le pigment jaune semble avoir quelque peu perdu de son intensité. Nous

¹⁵ J'indiquerai les pages par le numéro du volume en chiffres latins, suivi du numéro du folio. Je remercie Charlotte Denoël pour m'avoir donné la possibilité d'étudier le manuscrit dans d'excellentes conditions. Sur le manuscrit, on consultera le catalogue d'exposition *Chefs d'œuvres romans de Saint-Martial de Limoges*, sous la direction de Charlotte Denoël et Alain-Charles Dionnet, Heule, Éditions Snoeck, 2019, dans lequel paraîtra une étude de Charlotte Denoël sur notre manuscrit.

¹⁶ L'usage de bougies présenterait sans doute une exception intéressante qui n'a pas encore pu être étudiée pour des raisons évidentes.

retrouvons le même pigment à de très nombreuses reprises, par exemple sur les folios I, 170v, I, 171r, II, 4r, etc. La lettre I est placée dans son ensemble sur un champ pourpre. Ce champ est peint autour de la lettre comme pour la servir, il s'élargit ici et là pour mieux contenir les petites protubérances qui décorent le corps de la lettre. Sauf à de très rares exceptions (comme par exemple la lettre A, fol. I, 91r) le champ montre toujours ces complications du contour. Le rapport entre jaune et pourpre domine quasiment l'intégralité des initiales de notre manuscrit. Nous allons décrire son fonctionnement un peu plus loin en évitant le vocabulaire anachronique de la complémentarité et du clair-obscur¹⁷.



Fig. 1: « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges » vol. I, fol 101v. © Bibliothèque nationale de France

La lettre est cernée par un contour en rouge vermillon qui forme des intrications fort méandreuses, c'est-à-dire des nœuds très ingénieux en haut et en bas de la lettre. Ces deux nœuds s'inscrivent chacun dans un champ vert. Sur le tronc de la lettre enfin, on discerne une bande ornementale en noir avec des incisions en blanc et quelques points rouge vermillon. À côté de ces couleurs principales, on peut encore en citer deux autres, subordonnées, le contour rouge vermillon autour du champ en pourpre, et les contours noirs qui cernent les contours de la lettre dont nous venons de voir qu'ils sont engagés aussi dans le dessin des nœuds méandreux en haut et en bas.

Il est possible de ramener les couleurs principales à une liste assez courte. Nous avons distingué du jaune, du pourpre, du rouge vermillon, du vert, du noir et du blanc. À ces couleurs, nous allons ajouter encore le bleu qui manque dans l'initiale sous examen, mais qui apparaît dans bien d'autres initiales, et toujours avec

¹⁷ On verra que cette précaution historique n'est pas le cas d'une pédanterie philologique excessive, mais qu'elle permet d'accéder à des strates de sens d'un intérêt majeur tout en garantissant une proximité aux données esthétiques de l'objet.

une fonction très particulière que nous allons étudier. Nous y ajoutons aussi les dénominations des deux métaux, l'argent et l'or, dont on verra la fonction essentielle.

L'observation de notre initiale sous les conditions d'éclairage ici précisées donne à peu près les résultats que voici. Le contraste entre jaune et pourpre est très fort : la lettre se détache puissamment du pourpre qui devient très profond dans la pénombre. Elle apparaît dès lors dans une certaine plasticité, comme une chose ou un objet que l'on pourrait prendre dans la main. La bande ornementale en noir suggère un morceau de bois sculpté. Disons donc que la lettre se comporte un peu comme une figure dans un corps d'image. Elle n'apparaît pas comme une forme couchée sur un fond, mais plutôt comme un objet logé dans une niche, dans un lieu que nous appellerons dès maintenant son « champ ». Ce champ est de couleur pourpre. Il est inscrit sur le parchemin, dans l'une des deux « colonnes ». Il y prend place un peu comme un chapiteau « historié » prend place sur une colonne dans une architecture romane. Pour l'instant, ce ne sont que des jeux de mots ; mais on verra par la suite que ces jeux de mots disent avec une grande exactitude ce dont il s'agit.

Le rouge vermillon aide à distinguer le jaune du pourpre. Dans la pénombre, le rouge vermillon paraît plus obscur qu'en pleine lumière. Il renforce ainsi la scission entre le pourpre et le jaune. Le contour rouge est un très ancien dispositif stylistique que nous observons fréquemment dans la mosaïque tardo-antique et byzantine. Comme dans la pénombre le rouge perd plus vite sa couleur que le vert et le jaune¹⁸, on l'utilisa très tôt pour souligner des contours. Le contour rouge est obscur comme le contour noir, mais il est plus brûlant, plus intense et plus profond. Il aide à fermer la forme sur elle-même et à la profiler contre son champ. L'effet est particulièrement intéressant dans une lumière intermédiaire lorsque la rougeur est encore bien reconnaissable. Or, nous avons vu que les contours entrent à certains endroits dans des jeux de nœuds très développés et qu'ils quittent à ces endroits-là le champ pourpré pour entrer dans un champ vert. Là où le rouge vermillon se détache du vert, il ne fonctionne plus du tout comme une expression de l'ombre et de la clôture des corps, mais bien plutôt comme un motif brillant sur un champ qui le met en relief.

Les lacets rouge vermillon apparaissent donc ici selon deux fonctions bien distinctes. D'abord, ils cernent une forme jaune dans un champ pourpré ; ils raffermissent une forme qu'ils servent par leur obscurité relative. Ensuite, le rapport se renverse, ils deviennent eux-mêmes un motif qui gagne en brillance par le fait

¹⁸ Cet effet chromatique est connu aujourd'hui sous le nom de l'effet de Purkinje, d'après le nom de son inventeur moderne.

d'entrer dans un champ qui n'est plus pourpré, mais vert. Il y a un effet d'alternance. C'est le champ qui alterne ; tantôt il est pourpré, tantôt il est vert. Du moment que la ligne rouge vermillon entre dans le champ vert, elle devient brillante et saillante ; du moment qu'elle le quitte pour revenir vers le champ pourpré, elle se soumet à la forme qu'elle cerne, elle s'éteint pour exprimer la clôture du corps de la lettre.

Deux couleurs font ici office de champ, le pourpre et le vert. Une troisième couleur présente la « chose », le jaune. Une dernière couleur change de fonction selon sa position, le rouge vermillon, qui est tantôt contour, tantôt « chose » lui-même. Cette chose est subordonnée à la chose principale ; elle est ornement. Pareillement le champ vert est subordonné au champ pourpré. Nous dirons donc que le champ est fondamentalement pourpré, mais qu'il accueille une variation verte. C'est dire que le fond n'est pas formé d'une seule couleur. Le fond a lui-même une « forme ». Puis, la chose-lettre agite le fond dans son alternance.

Dans la peinture plus moderne, aucun « fond » ne sera jamais autre chose qu'uniforme et monochrome. On le pense comme ce qui s'oppose à une « forme », et qui de ce fait n'est pas une forme soi-même, mais plutôt un reste, d'apparence « neutre ». Le fond devance toute « décision plastique », et la forme est forcément couchée dessus. Il est vrai qu'on aime souligner l'émergence d'une « dialectique » entre fond et forme, voire à en faire l'un des principaux enjeux formels de la peinture. Mais avec ou sans cette dialectique, l'idée fondamentale du fond uniforme et de la trace ou du trait, bref du graphisme qui s'y inscrit n'en est pas moins confirmée.

Dans notre manuscrit, le champ (et non pas le fond) apparaît bien plutôt comme quelque chose qui accompagne une « chose », la lettre, et non comme le fond d'une « forme », d'une « trace » ou d'un « trait » premier. Cette « chose » est une figure ou espèce (*species*), une *imago* pour le dire en un mot, qui d'une certaine façon peut exister en soi-même, et en tout cas indépendamment du parchemin qui la supporte. Les images sont pourtant des choses « spirituelles », c'est-à-dire très subtiles et fuyantes, il faut les fixer pour les rendre stables et visibles. Le champ permet de fixer et d'arrêter l'image, mais il permet aussi de lui donner un relief, et ceci non seulement, je le répète, par le procédé tout simple de la superposition, mais encore par les effets de l'alternance du champ. Le pourpre devient vert, et les lacets rouge vermillon quittent la simple fonction de contour pour devenir des ornements à part entière. La « chose », la lettre, n'en devient que plus présente et plus plastique, elle gagne en réalité et insistance qu'aucun illusionnisme à base de perspective ne saurait jamais produire.

Cette description suggère déjà un ajustement important pour la terminologie du fond et de l'écran. Si, en effet, la lettre apparaît comme une « chose » posée dans

un champ, l'idée d'un plan d'effacement ou d'un écran comme fondement ne semble plus nécessaire pour penser l'écriture. La lettre est une chose comme une autre. Il n'est pas nécessaire de penser le parchemin comme un écran. Plus encore, lorsqu'on le pense comme écran, on risque de méconnaître l'essence de la lettre et de la lecture telles qu'elles ont été élaborées au XII^e siècle. Nous risquons alors d'ériger en constantes anthropologiques des expériences qui au contraire correspondent à une aire culturelle et historique très restreinte.

En fait, les conceptions courantes du « fond » et de l'« écran » partent du principe que pour faire une image, il faut un lieu, une surface, un plan. Ce plan, on l'imagine souvent limité par un cadre, au-delà duquel, idéalement, le plan continue. Cette conception de l'image est foncièrement solidaire d'une conception moderne de l'espace comme infini. On sait bien que cette conception de l'espace est complètement inconnue au Moyen Âge et que ce dernier lui préfère une conception « topologique ». L'espace, c'est un système de « lieux », les lieux sont articulés, mais il n'y a pas d'« espace » préalable pour les accueillir. L'usage du champ dans la peinture romane correspond très exactement à cette conception de l'« espace » (comme nous continuons à dire d'une façon anachronique). Le lieu, c'est ce qui comprend la chose, comme la cruche contient l'eau. En ce sens, le champ contient la forme. Mais tout lieu est fini, l'idée d'un lieu ou espace infini paraît contradictoire et du moins impensable dans le cadre de cette conception. L'idée de la superposition n'a donc pas de sens face au graphisme médiéval. Il appartient à la logique de la superposition imaginaire que, derrière un objet, il y en a forcément un autre. Dès que, entre deux figures, nous apercevons un bout de fond, nous le comprenons comme ce qui serait visible derrière les figures. Nous attendons un fond de paysage, un ciel, quelque chose. Le champ qui accueille une forme ou une figure comme le lieu accueille la chose ne fait que la cerner ; il n'y a aucune raison d'attendre quelque chose de visible « derrière » le lieu. Il y a un autre lieu derrière le lieu, mais étant donné que c'est un autre lieu, il ne fait plus partie de l'image. Derrière l'image, la réalité continue. L'image ne l'interrompt même pas. Tout au plus y fait-elle irruption. Notre première approche empirique et descriptive nous oblige donc à réviser la terminologie fondamentale et à poser des questions très générales.

Il faudrait préciser cette analyse par la comparaison d'autres initiales, par exemples les I du manuscrit. On s'aperçoit alors que la couleur du champ général peut changer pour le bleu. Le bleu produit un effet très particulier dans la fonction du champ. Tant que la lettre ne faisait que se détacher du champ pourpré, c'était comme si elle était un objet plastique qu'il s'agissait de mettre en valeur. Mais ici, le bleu ajoute un aspect plus intensément imaginaire. Le bleu n'est pas seulement une couleur de champ ; elle est la couleur de l'*autre* champ, c'est-à-

dire d'un champ que l'on pourrait rattacher à la fonction grammaticale du parfait, c'est-à-dire d'une certaine forme de récit et de mémoire, appartenant à une autre réalité que celle où nous nous trouvons présentement. Or nous avons déjà rencontré une différence entre des couleurs de champ, la différence entre le pourpre et le vert. Nous disions que le champ vert est subordonné au champ pourpré. Leur rapport, disions-nous, est caractérisé par une alternance, par un revirement dialectique. Par leur alternance, ils faisaient apparaître les lacets rouge vermillon tantôt comme les contours plutôt sombres du corps de la lettre, tantôt comme des méandres libres et brillants. Ce genre d'alternance est une possibilité du champ, elle est réalisée ici par les couleurs pourpre et verte.

Le bleu fonctionne autrement. Dans l'initiale I du folio II, 127r (fig. 2), nous saisissons aisément que le corps de la lettre, fondamentalement, est toujours posé sur un champ pourpré, que le pourpre domine donc le rapport à cette chose qui est une lettre, mais le bleu fait apparaître un autre ordre de choses. Pour saisir la différence entre pourpre et bleu, essayons d'abord de décrire la façon dont ces deux couleurs se présentent. Le pourpre est une couleur solennelle et précieuse. Elle fonctionne un peu comme un tapis, elle est un lieu (*locus*) qui accueille des choses précieuses sans doute encore dans la tradition du chromatisme impérial romain¹⁹. Dans ce sens, le pourpre pourrait tout particulièrement convenir à l'or qui parmi les couleurs tient le premier rang. Au regard du pourpre, le bleu par contre apparaît comme une couleur neutre. C'est, pour le dire ainsi, un pourpre dénudé de sa splendeur. Nous sommes encore avant le début du XII^e siècle. La montée du bleu s'affirmera seulement au tournant du siècle, que ce soit en héraldique ou dans la peinture des vitraux où les bleus deviennent de plus en plus profonds et intenses²⁰. Lorsque nos enlumineurs veulent donner le maximum de splendeur, ils utilisent l'or qu'ils combinent toujours avec le pourpre et jamais directement avec le bleu. Le bleu ne saurait en aucune façon remplacer le pourpre ; il est réservé à une fonction subalterne qui plus tard dans l'histoire l'emportera de loin sur le pourpre, mais nos enlumineurs n'y sont pas encore. Le bleu est un pourpre appauvri et neutralisé, mais c'est aussi, par rapport au pourpre, un *autre* champ qui marque un *autre* lieu, le lieu du parfait et de la narration et, disons-le, d'un certain type de fiction.

Ceci apparaît dans un autre I du même manuscrit au folio II, 184v (fig. 3) où la lettre se détache comme toujours d'un champ pourpré, mais dotée, cette fois-ci,

¹⁹ Voir à ce sujet le livre déjà ancien de G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Dresden, Dittert, 1941.

²⁰ Sur l'histoire des couleurs voir notamment Michel Pastoureau, *Figures et couleurs : études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Léopard d'or, 1986, et *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopard d'or, 1989.

d'un médaillon rond dans lequel on voit, inscrite au milieu d'un champ parfaitement bleu, la figure d'un personnage « grotesque » qui tient un couteau dans chacune de ses mains. Le champ bleu se distingue très nettement du champ vert (et rouge vermillon) qui appartient aux nœuds.



Fig. 2 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 127r. © Bibliothèque nationale de France



Fig. 3 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol II, fol. 184v. © Bibliothèque nationale de France



Fig. 4 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 258r.

© Bibliothèque nationale de France

Dans une initiale P, celle de la seconde lettre de Saint Paul à Timothée, fol. II, 258r (fig. 4), nous pouvons observer comment le bleu peut être conçu comme couleur du champ. D'une part, il s'inscrit dans un médaillon parfaitement rond, comme nous venons de l'observer au fol. II, 184v. Cette fois-ci, ce lieu est réservé par la forme propre de la lettre, il n'a plus le statut d'une décoration. La couleur bleue indique bien pourtant que ce lieu est *autre* par rapport au champ qui accueille l'objet lettre, jaune encore. Au milieu de ce champ apparaît Saint Paul en train de parler. Or, à gauche du tronc de la lettre P, on voit se dégager un second champ bleu, cerné de pourpre comme il se doit et dans lequel se détache une seconde figure, Timothée. Timothée et Paul ne se trouvent pas dans le même champ. Et pour cause. S'ils avaient habité ensemble, Paul n'aurait pas eu à écrire une lettre. D'un champ à l'autre, il y a un grand espace, un temps prolongé à parcourir. Cet espace et ce temps n'empêchent pas pour autant que Paul adresse la parole à Timothée. Simplement, c'est une parole qui va d'un lieu à un autre, une parole qu'il faut écrire et puis « envoyer » par quelque messenger, c'est l'épître de Saint Paul à Timothée. Voilà ce qui apparaît merveilleusement dans la peinture de l'initiale. Nous avons cité un exemple plus tardif de cette technique narrative dans un vitrail de la cathédrale de Chartres²¹.

Dans l'initiale de la seconde lettre à Thimothée, on saisit donc le statut de l'image par rapport à la lettre. La lettre est l'objet principal, l'image lui est associée. On peut pour un instant oublier la lecture et se perdre dans l'image. Nous voyons alors qu'autour de cette lettre, et dans l'*autre* champ, dans le bleu, quelque chose s'est installé, quelque chose a surgi tout près de cet objet énigmatique qu'est une lettre, et c'est une image. La lettre a donc pu donner lieu à l'image ; il

²¹ Voir plus haut, le vitrail du Bon Samaritain, p. 5.

est possible que la lettre soit même le seul lieu qui lui convienne vraiment. Qu'est-ce à dire dans le cadre de la topologie dont les lignes de force commencent à se dégager ? Cela veut dire premièrement que la lettre est un lieu fondateur, un lieu dont la fonction consiste à donner lieu à d'autres lieux, c'est-à-dire à les situer et à les orienter. La lettre marque un lieu de référence. Ce lieu, il est élaboré comme un *locus* et τόπος à partir d'un contenant, le champ²². En rapport à ce lieu fondateur émerge ensuite un second lieu, dépendant du premier et situé par rapport à lui, le lieu de l'image. Nous disons donc dans un sens littéral : La lettre donne lieu à l'image.

Nos observations nous permettent maintenant de poser une observation fondamentale et d'en apprécier la signification. *La lettre fonctionne comme une chose*. En tant que telle, elle n'a pas besoin ni d'un fond ni d'un écran pour apparaître. Elle est une chose. Dans les exemples que nous avons observés jusqu'à présent, elle était toujours colorée en jaune (gl). Mais ce jaune signifie et suggère l'or, le « métal », celui qui, par son contraste aux « couleurs », produit, nous l'avons évoqué, la plasticité et la réalité de la « chose » graphique²³. Dans notre manuscrit, il y a un certain nombre d'initiales dorées, par exemple aux folios I, 41r, I, 208v, II, 54r, II, 74v (fig. 6), II, 102r, II, 173r (fig. 5) dont le traitement et la mise en contraste correspond très exactement à ce que nous avons observé jusqu'à présent sur des lettres peintes en jaune. La comparaison montre que l'effet visé est fondamentalement le même. Ceci nous permet de souligner encore une fois la chose des lettres proprement dites : elles ne sont pas peintes, mais fabriquées comme des objets d'orfèvrerie. Elles le sont même là où elles ne sont pas formées d'or, mais seulement peintes en jaune. Le jaune remplace l'or, il faut avoir pratiqué la peinture romane et plus généralement médiévale pour savoir que l'ellipse y est courante et qu'une couleur peut très bien être exprimée par une autre.

²² Le terme latin *locus* est la traduction habituelle du terme grec τόπος présent dans le corpus des textes platoniciens et aristotéliens sur le sujet.

²³ En réalité, ce jaune sert de sous-couche aux dorures de certaines lettres, et l'on peut donc supposer qu'il était censé être doré par la suite. Mais il me semble difficile d'apprécier à sa juste mesure le sens exact et la valeur d'un état provisoire d'achèvement des objets d'art du moyen âge. En effet, l'état provisoire d'achèvement est si fréquent dans le domaine de l'architecture ou celui du manuscrit d'apparat qu'il me semble utile parfois d'en prendre en considération le fonctionnement particulier.



Fig. 5 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol II, fol. 173r.

© Bibliothèque nationale de France



Fig. 6 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol. II, fol. 74v.

© Bibliothèque nationale de France

Nous avons tenté d'expliquer la façon dont la lettre est posée sur le feuillet et de situer l'image par rapport à la lettre. Nous avons même suggéré un rapport essentiel entre la lettre et l'image. Il n'est pas certain que cette hypothèse couvre, à l'époque examinée ici, toute sorte d'image, étant donné que l'on pourrait considérer certaines images comme indépendantes du contexte plastique d'une écriture. Dans notre manuscrit aussi, on trouve un petit nombre d'images qui ne sont pas directement accolées contre une lettre, voir par exemple les folios I, 4v, I, 82r et II, 254v. Qu'en est-il, par ailleurs, des images installées dans des églises, sur les chapiteaux et les tympans, ou encore de certains crucifix, et dont on peut dire qu'ils ne sont pas directement liés à quelque lettre ? Je pense que le chapiteau et le tympan montrent bien l'intrication foncière et essentielle de l'imagerie romane avec l'écriture ; n'oublions pas que les colonnes d'une église ont un

nombre, que leur forme droite ressemble au graphisme de l'écriture, qu'il est tout de même assez caractéristique de l'imagerie romane d'être toujours quelque peu « marginale » et de ne pas occuper les lieux « principaux » d'un temple. Mais cette problématique nous mènerait trop loin. Pour nous, il doit suffire de bien cerner la façon dont la lettre et l'image s'articulent dans le manuscrit. Nous constatons que la lettre situe l'image dans l'*autre* champ et que ce champ est bleu, que le bleu est une couleur subordonnée, du moins encore au tournant du XI^e au XII^e siècle. Ce constat a des conséquences sur la conception et l'expérience de la lecture.

Comment a-t-on lu des lettres « choses » ? Est-il possible d'apprendre quelque chose sur la pratique de la lecture en partant d'une analyse déictico-fonctionnelle des initiales ? Il me semble que oui, pourvu que nous ayons la patience de suivre les indications qui nous sont données par cet objet technique prodigieux qu'est le livre peint et d'en faire nous-même l'expérience²⁴. Pour ce faire, il peut être utile de nous tourner un instant vers des pages d'écriture sans initiale peinte, les plus nombreuses, et de loin, même dans un manuscrit aussi somptueux que le présent.

Ces pages plus courantes comportent le texte écrit avec une encre noire tirant plus ou moins vers le brun. Le texte est scandé de certaines initiales de taille un peu plus large que les autres et qui marquent toujours un paragraphe. Elles sont parfois fort nombreuses, notamment dans les évangiles, et tout particulièrement dans les récits de la passion du Christ, où, à certains endroits, chaque réplique un peu décisive reçoit sa propre initiale. Ces initiales ne donnent pourtant jamais lieu à des élaborations picturales plus importantes, ces dernières étant rigoureusement réservées aux débuts des livres. C'est pourquoi, assez curieusement, on constate que les initiales les plus somptueusement peintes tombent régulièrement sur les paroles particulièrement peu significatives, celles qui d'aventure se trouvent au début des textes en question. Souvent, les petites initiales qui scandent un texte sont écrites en rouge vermillon, mais parfois elles le sont en noir comme le reste du texte, et c'est la version la plus simple qui demande le moins de travail et qui permet donc plus vite d'achever le manuscrit. Je tends par conséquent à voir dans les initiales noires des ellipses pour des initiales rouge vermillon. Celles-ci me semblent mieux correspondre aux intentions des

²⁴ La déixis fonctionnelle est une technique d'analyse des objets plastiques dont les bases théoriques ont été jetées dans une série de publications plus anciennes, voir B. Haas, « Il Colore: Filosofia Naturale e Pittura tra Rinascimento e Barocco », dans *Paragone Arte* LII, series 3, n° 39 (619), Sept. 2001, p. 3-34 ; « Über deiktisch-funktionale Werkanalyse: Hegel – Duchamp – Van Gogh » (Sur l'analyse déictico-fonctionnelle: Hegel – Duchamp – Van Gogh), dans C. Bussmann und F. Uehlein (dir.), *Wendepunkte. Interdisziplinäre Arbeiten zur Kulturgeschichte*, Pommersfeldener Beiträge vol. 11, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004, p. 139-172; *Die Freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin, Duncker und Humblot, 2003 ; *Die ikonischen Situationen*, Paderborn, Fink, 2015.

copistes. Autrement dit, lorsqu'on veut saisir l'expérience de la lecture, il vaut mieux partir des initiales rouges, quitte à suppléer à l'absence de rouge en l'imaginant là où la convention veut qu'il y en ait. Pour décrire la spécificité de l'usage du rouge dans les initiales, nous pouvons nous tourner vers une page où les copistes et peintres les ont mises en scène eux-mêmes, par exemple dans la très belle initiale du folio II, 102r (fig. 7) au début du second livre Paralipomenon (*Chroniques II*). Le roi Salomon est assis au creux de la lettre C par laquelle débute ici le texte. « Confortatus est ergo salomo filius david in regno suo... ». La lettre C est écrite en or sur un champ pourpré comme il se doit ; le roi apparaît à l'intérieur d'un champ bleu. À droite, on voit deux autres lettres appartenant au début du texte, ON, rouge vermillon sur blanc.



Fig. 7: « *Seconde Bible de Saint Martial de Limoges* », vol. II, fol. 102r. © Bibliothèque nationale de France

Une analyse détaillée montrerait que la résistance et opacité de la lettre-chose n'est pas juste négative, car elle comporte aussi une part de promesse et de provocation. La lettre-chose se propose et s'impose comme un questionnement. Elle fonctionne très littéralement comme un « pro-blème ». Le problème est une chose qui est lancée devant nous et qui par conséquent nous provoque et nous questionne, c'est ce que veut dire le mot grec πρό-βλημα. Dans l'initiale, la lettre apparaît donc comme un problème en ce sens précis. N'oublions pas qu'elle l'était très littéralement pour la plupart des hommes et des femmes de cette époque qui ne savaient pas lire. Le problème appelle une solution. La solution est donnée, elle encore, sous la forme d'une lettre, mais d'une lettre dans une autre position où la lettre suggère par ses caractéristiques formelles qu'elle fournit et dévoile ce que l'autre renferme de mystère. Simplement, même révélé, le mystère reste entier bien entendu, ceci est d'ailleurs une particularité des « mystères de la foi ». Ces deux positions constituent apparemment les deux

faces d'une seule et même médaille. Il est même probable que ni l'une ni l'autre ne seraient seulement pensables sans quelque rapport mutuel.

L'initiale peinte est l'exception dans les manuscrits, et la plupart du temps, les pages sont écrites en noir avec quelques lettres en rouge. Pour l'apprécier, disons donc avant tout que le livre est là pour révéler quelque chose. Cette fonction se manifeste dans l'éclat doré de la lettre et de son champ exprimé par la série alchimique et ses ellipses²⁵. Ce faisant il suggère quand même la présence d'une noirceur par le fait, paradoxalement, de la cacher et de la renfermer. Ce noir, on pourrait dire qu'il habite le livre lorsqu'il est fermé. C'est ce qui apparaît dans de nombreuses représentations de livres fermés comme par exemple dans la main de *Sapientia* au folio II, 74v (fig. 6) de notre manuscrit. La couverture des livres peut avoir différentes couleurs, mais, sur le côté, des traits noirs indiquent la succession des feuillets. En réalité, ces traits ne sont pas un élément accidentel ; ils suggèrent un noir structural qui habite le livre à l'état fermé mais qui néanmoins ne se présentera jamais étant donné qu'il suffit d'ouvrir le livre pour qu'il n'y soit plus, sauf sous la forme de l'écriture, bien entendu. Le noir de l'écriture se comprend dès lors moins comme quelque chose qui s'ajoute au blanc de la page, qui se pose dessus et qui fait trait et trace, que comme l'envers du livre, comme ce qu'il recèle et renferme dans la splendeur de la révélation du livre fondamental, du *biblion*.

Pourquoi insister autant sur la nature du noir dans les livres ? C'est qu'il faut enfin comprendre que l'écriture, au XII^e siècle, n'est pas d'abord un trait noir sur un plan blanc, mais bien plutôt une chose rouge, voire dorée, qui se pose sur un plan blanc et lui confère ce faisant son éclat. Le noir par contre ne constitue que la face cachée de ce corps blanc, une dérivation qui se manifeste quand l'or ou le rouge vermillon de l'écrit font défaut, un reste. Ce reste peut toujours être vu comme l'expression elliptique de la vraie nature de la lettre ; il peut même regagner cet éclat, redevenir chose, faire reluire la blancheur du parchemin dans l'imagination de qui lit et de qui entend.

Sans pouvoir le développer ici, mentionnons que la série alchimique est un outil très puissant pour comprendre un grand nombre de particularités dans l'usage des couleurs au Moyen Âge, et en particulier dans le livre. Nous l'avons utilisée pour parler des pages « ordinaires ». Mais elle nous explique bien des choses dans l'usage des couleurs dans les initiales plus ambitieuses. Nous avons déjà vu que ces initiales sont toujours conçues comme des corps dorés, qu'elles soient effectivement réalisées en or ou qu'elles soient peintes en jaune. Au fond, toute initiale, toute lettre, réalise cette essence du livre qui consiste à produire l'éclat

²⁵ Il est malheureusement trop long de détailler ici ce point. La série des couleurs utilisée dans un livre peut être interrogée à partir des textes alchimiques qui arrivent en Europe à l'époque.

doré. Dans ce sens, les initiales solennelles fonctionnent exactement comme les petites initiales rouge vermillon auxquelles nous venons pourtant de les opposer.

Il y a pourtant une différence. Nous avons vu que l'initiale vraiment dorée (ou jaune) s'accompagne toujours d'un champ pourpré ; en revanche ce dernier n'accompagne jamais une initiale rouge vermillon. Cet usage du pourpre semble reprendre une convention qui apparaît couramment dans les manuscrits carolingiens de prestige. Le pourpre est essentiellement réservé pour fabriquer le champ où se place le corps doré de la lettre ; il ne s'utilise jamais pour colorier la lettre elle-même²⁶. Le rouge vermillon et le rouge pourpre sont des couleurs d'une nature foncièrement différente que l'on ne confondrait d'aucune façon. Dans ce sens, la distinction des rouges est fermement établie dans le système chromatique du manuscrit roman.

Nous avons insisté aussi sur le fait que l'image apparaît toujours à l'orée d'une lettre, que la lettre lui prépare et réserve un lieu. Nous avons laissé entrevoir que ce voisinage entre l'image et la lettre révèle un trait essentiel de l'image telle qu'elle s'élabore en cette fin du XI^e siècle et que l'image semble donc avoir besoin du voisinage d'une lettre, ou plus généralement d'un symbole, d'un signe « arbitraire » comme on dit, et qui ne ressemble pas à ce dont il est le signe. Ce voisinage si récurrent indique sans doute un trait structural de cette chose qui s'appelle une image à l'âge roman. Or, sur le plan chromatique, nous pouvons formuler une certaine régularité assez curieuse : l'image figurée s'installe près de la lettre. Pour s'y installer, elle a besoin d'un champ. Dans le cas des images figurées, la couleur du champ est bleue. Mais ce bleu, il faut l'entendre comme une variation du pourpre, couleur par excellence du champ des lettrines dorées. Le pourpre du champ peut aussi être remplacé par un vert ; il sera alors le champ pour des rinceaux. Bleu et vert apparaissent ainsi comme des variations du pourpre et le pourpre comme la couleur fondamentale du champ. Cette régularité est rigoureusement observée dans notre manuscrit. Elle semble définir une norme plus générale, une espèce de « type idéal » qui permet évidemment des variations de toute sorte mais qui a servi de base et de référence à un art fort sophistiqué. Ce rapport entre pourpre, bleu et vert dans la fonction de la couleur du champ correspond à des changements survenus dans un laps de temps de deux siècles environ du IX^e au XI^e siècle. La peinture ottonienne encore ignore le champ bleu pour l'image figurée. Le XI^e siècle le pratique déjà pleinement²⁷.

²⁶ Il faudra attendre l'arrivée des initiales bleues pour que le pourpre change enfin de statut et de fonction et pour qu'il puisse servir de coloration au corps d'une lettre.

²⁷ L'avènement du bleu dans la peinture entre XI^e et XIII^e siècle a connu plusieurs étapes que nous ne pourrions retracer ici. De façon générale, on peut dire néanmoins que dans l'espace de deux siècles, le bleu acquiert un aspect de préciosité tout nouveau, comme son usage de plus en plus fréquent dans les armoiries semble confirmer. Dans la peinture, les bleus « romans » sont un peu plus clairs que les bleus « gothiques » plus saturés. Le bleu roman, bien souvent, garde un peu ce

Vers une description de la lecture

L'étude du manuscrit permet un certain nombre d'observations sur la lecture qui me semblent loin d'être indifférentes. Dans l'initiale, disions-nous, la lettre fonctionne comme un *problème*. La plupart des humains du XII^e siècle ne savaient pas déchiffrer la lettre. Elle s'adressait donc à certains d'entre eux. Ceux-ci lisaient l'écrit aux autres, ou à eux-mêmes, car la lecture muette n'était pas dans les coutumes. Le problème appelle la voix. La voix en est la solution. Or, dès lors que la lecture est entamée, on quitte l'initiale. Elle n'est que la première lettre et la seconde est déjà écrite comme toutes les autres, à moins qu'il y ait un tout petit passage de quelques lettres supplémentaires qui soient engagées dans quelque jeu graphique. Le *problème* est là pour inviter à la lecture, mais on n'y reste pas. Son but n'est jamais celui d'illustrer quoi que ce soit. L'image viendrait toujours trop tôt, et lorsque nous sommes bien engagés dans le texte, elle n'est plus là. D'ailleurs l'image n'est pas là pour celui qui écoute, mais pour celui qui lit. Il la regarde avant de commencer la lecture ; une fois que la lecture est engagée, l'initiale re-disparaît entre les feuillets.

Entre la lettre, le lecteur et son public, il y a donc une relation triangulaire. En soi, la lettre est *problème* : elle est un symbole qui renvoie à autre chose et dont le renvoi reste essentiellement mystérieux, à cause de cette opacité structurale de la lettre-chose. Mais du moment que le lecteur entame la lecture, il réalise le passage du problème à sa résolution dans sa propre chair en prêtant sa voix au texte devant ceux qui l'écoutent (et qui souvent ignorent l'alphabet) ; il fonctionne comme le passeur entre le problème et la patience dans l'écoute de ses congénères. La relation triangulaire est ainsi réalisée et mise en acte.

Or, en marge de ce processus, il y a une image qui émerge. Cette image se réfère au texte, mais elle ne le représente pas (sauf dans quelques cas exceptionnels sur lesquels je reviendrai sous peu). Elle nous présente l'espèce visible de Salomon par exemple, de celui dont les actions et les paroles sont rapportées dans le texte. Nous l'avons dit, l'image ne saurait être considérée comme une illustration du texte. Dans ce cas, elle devrait l'accompagner plus loin, et surtout, il n'y aurait aucune raison de la faire émerger toujours en marge et pour ainsi dire à l'orée de la lettre. Disons plutôt que l'*imago* du roi « préside » à la lecture du texte, qu'il ne s'agit pas tant, pour le lecteur, de le regarder et de le voir, mais bien plutôt d'être vu de lui. Il faut l'avoir essayé pour en saisir toute la portée : bien sûr, on peut parfaitement regarder l'image et s'en réjouir ; mais l'image produit son effet le plus plein et le plus intense lorsqu'on ne la regarde pas, lorsqu'on la laisse nous

caractère de neutralité si sensible encore dans la « belle verrière » de Chartres que l'on comparera aux verres de 1200 qui la jouxtent. Inutile de rappeler que ce changement de caractère et d'usage ne se manifeste pas uniquement dans la saturation relative des couleurs, mais surtout dans les règles de leur usage dans le contexte.

regarder. Cet effet s'obtient assez facilement quand on utilise le manuscrit tout simplement pour l'usage auquel il est destiné : quand on le lit.

Le « lecteur » commence par faire l'expérience du « problème ». Il y réagit. Il ressent le caractère propre à la lettre, elle exprime quelque chose, elle n'est pas du tout un objet indifférent. Mais pour répondre au problème, il faut lire. Lire, c'est passer à la voix, c'est aussi s'adresser aux autres, à ceux qui écoutent, ou même ceux qui pourraient écouter, s'ils étaient présents. La lecture m'éloigne de l'initiale et du problème. Mais en marge de la lettre qui pose problème, une image émerge, un espace qui appartient à une autre temporalité. Cette image n'est pas là pour illustrer quoi que ce soit, elle est là pour me regarder, lecteur que je suis de ce texte. Je le lis devant lui et sous ses yeux. Bien sûr, celui qui préside la lecture n'est présent qu'*in effigie* ; mais savons-nous ce que c'est qu'une *effigie* ? Cette question dépasse le cadre de la présente étude ; elle concerne le statut de l'image dans l'espace sacré dans la culture occidentale des XI^e et XII^e siècles, époque pendant laquelle ce statut se réélabore, et avec des conséquences majeures sur l'histoire de l'art.

Pour terminer, je voudrais esquisser ce qui se passe dans une simple lecture du passage repris sur le phylactère de l'initiale L (vol I, fol. 52r, fig. 8). Regardons le texte avec les yeux que la bible de Saint Martial nous donne. Le lecteur moderne remarquera peut-être que Dieu demande à Moïse de compter son peuple, à savoir les mâles uniquement et que c'est donc une société phalocrate. Mais à bien le regarder, le texte dit tout autre chose. « Tollite summam... », il parle d'une « summa », qu'est-ce ? C'est une somme, un nombre, mais c'est aussi le *summum*, la totalité, la fin la plus élevée. Cela a une figure qui brûle rouge dans le champ blanc du phylactère. « Tollite summam... », il faut relever, porter vers le haut cette « summa », et l'action de la porter vers le haut, s'écrit T-O-L-L-... Ces lettres encore ont une figure qui, « problème », peut s'adresser à nous, la forme du *tau* qui rappelle la croix et le partage, le cercle qui nous a embrassés au début du cantique, la largesse discrète du L *qui donne lieu*. Tout cela est inclus dans l'acte d'élévation de la « somme » – « Tollite summam universae... ». De quel univers est-il question ici, univers de surcroît au féminin ? « ...universae congregationis... ». La *con-gregatio* est un troupeau, *grex*, qui s'est rassemblé, *con-*, c'est un troupeau d'hommes, mais il rappelle les troupeaux de moutons, ces animaux fertiles. Le G est une lettre rare et d'une forme exceptionnelle dans l'alphabet latin des manuscrits romans, un peu moins géométrique que les autres et comme enroulée sur elle-même, une lettre qui s'enroule et se déroule et qui de ce fait figure la génération et la filiation. Comme par hasard, c'est l'initiale de *genus* et d'un certain nombre de mots dérivés.



Fig. 8 : « Seconde Bible de Saint Martial de Limoges », vol 1, fol. 52r. © Bibliothèque nationale de France

Cette ébauche est là pour suggérer à quel point le dessin des lettres sur le parchemin peut comporter des éléments essentiels pour l'interprétation des textes. Il serait certainement intéressant, voire nécessaire de reprendre la lecture des textes allégoriques d'un Hughes de Saint Victor par exemple à la lumière d'une pratique de la lecture dorénavant révolue, mais dont nous pouvons parfaitement étudier les ressorts en nous penchant sur les manuscrits romans et leur façon de peindre des lettres sur quelque « champ ».

L'initiale est une lettre-chose qui pose « problème ». Alors que la lecture tend nécessairement à la dépasser, elle peut éditer une image qui préside la lecture, qui veille sur elle. Dans d'autres images, par exemple celle qui accompagne le L du livre *Numeri*, elle présente l'événement des paroles auxquelles le lecteur prête sa voix, celles que Dieu a adressées à Moïse. Au moment où il les lit, ces paroles, il ne voit pas l'image. Et lorsqu'il voit l'image, il ne lit pas les paroles. Mais voilà comment on « regarde » une image romane. On ne la regarde pas, on la *voit*, et lorsqu'on arrive à l'endroit correspondant dans le texte, on s'en souvient. Il faut l'essayer avec le manuscrit sous la main. On engage la lecture ; je ne sais pas comment, mais on arrive parfaitement à « voir » la peinture lorsqu'on lit les paroles prononcées par Dieu, sans pour autant la regarder. C'est comme souvenir qu'elle est là, vivante et grandiose, toute petite qu'elle est.

L'écran, à travers la peinture

Éric Brunier

La peinture, et singulièrement le tableau, semblent aujourd'hui dominés par une orientation mélancolique. On affirme sa disparition ; surtout même les peintres épousent des motifs qui en proclament l'impasse. Le jeune Gerhard Richter réalise, par exemple, dans les années 60 des tableaux dans lesquels l'illusion de la peinture est montrée comme clôture, platitude. Ainsi le tableau nommé *Umgeschlagenes Blatt*, 1965 (fig. 1) appartient à une série dans laquelle la réalité fictive que réalise un tableau disparaît au profit d'une fiction qui se donne comme le réel du tableau : une feuille accrochée à un mur. Face à une telle œuvre, notre expérience est double. Dans un premier temps, l'on n'est plus dans la convention picturale mais dans celle du monde empirique, on n'est plus dans l'enchantement mais dans la désillusion. Certes, dans un second temps, on peut s'extasier devant la prouesse. Ce que l'on avait pris pour une feuille était l'image peinte d'une feuille sur un tableau. Mais peut-on vraiment s'enchanter de pareille prouesse ? Ce tableau semble nous dire : l'illusion picturale qui m'enchantait ne vaut pas plus qu'une feuille de papier accrochée à un mur. Je suis finalement aussi prompt à m'illusionner pour une feuille presque volante que les oiseaux de Zeuxis le sont pour le raisin. Richter d'ailleurs semble ironiser à partir de la seconde partie de l'histoire que raconte Pline, quand Zeuxis lui-même est trompé par un rideau peint par Parrhasios¹, car dans les deux cas se trouve peinte et mise en figure la surface sur laquelle se fait la peinture. Ceci semble confirmer qu'en matière de tromperie le mieux, qui peut aussi être le plus désagréable pour celui qui s'y laisse prendre, est de peindre le support de la peinture. Voici donc mis en abîme l'écran pictural dans sa capacité à créer de l'illusion et à la décevoir. Toutefois, ma réflexion voudrait ici suivre une autre orientation dans laquelle le tableau est toujours désirable et toujours un possible enchantement.

De quoi s'agit-il quand on parle d'écran ? Quel rapport peut-il y avoir entre une « pensée de l'écran » et la peinture² ? On dira l'image. L'écran, chez Anne-Marie

¹ Sur cette histoire rapportée par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*, XXXV, 64, voir Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne. Textes grecs et latins*, éd. Macula, 1985, p. 213.

² Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995 : « Il apparaît alors que 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* », p. 6.



Fig. 1: Gerhard Richter, [Umgeschlagenes Blatt], Page retournée, 1965, 24 x 18 cm, huile sur toile, © museum Kurhaus, Kleve.

Christin, c'est l'écriture faite image, l'écriture comprise et appréhendée sous l'angle de la visibilité. C'est même l'imaginaire qui a permis à l'écriture d'avoir lieu, de se former. Ainsi, la « pensée de l'écran » serait mieux appelée une imagination de l'écran :

La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nés l'astronomie et la géométrie³.

Toutefois, s'il est possible de concevoir que l'écran, pour celui qui écrit, soit imaginaire, que la formation d'une lettre ou d'une figure écrite puisse, pour celui qui l'effectue, s'opérer sur un support inexistant ou transformé de manière imaginaire, et, pour finir, que le langage écrit suppose, c'est-à-dire rend plausible voire même nécessaire l'hypothèse de l'écran, d'une fonction imaginaire de l'écran, en va-t-il de même pour celui qui peint – ou même dessine, grave – aux sens traditionnels de ces termes ? N'y aurait-il pas là un leurre ? Ce leurre, il se peut que la peinture en joue. Il est probable aussi qu'il se fonde en partie sur l'origine commune de la peinture et de l'écriture que dit le mot grec de *graphein*. Mais ce leurre ne doit pas nous tromper sur la différence radicale qu'il y aurait entre peindre et écrire dans le sens où s'entendent aujourd'hui ces deux activités. Je voudrais, pour montrer cette différence, m'appuyer sur des exemples tirés de la peinture de Klee. Autour des années 1936, ce dernier va développer une peinture qui, dit-on, emploie des signes, ces signes s'apparentant à des idéogrammes ou même à des lettres alphabétiques. Qui regarde attentivement *Alphabets II*, 1938 (fig. 2) s'aperçoit qu'il manque la lettre « J » et que le « S » est peint de manière inversée. Ces deux irrégularités dans l'écriture de l'alphabet, dans ce qui pourrait être son balbutiement, entrent en écho avec le cloisonne-

³ *Ibid.* p. 17-18.

ment des encarts publicitaires. La page de journal qui sert de fond est une mosaïque de différentes typographies sans ordre. Il n'empêche que les encarts sont lisibles alors qu'il n'en est rien des lettres isolées de l'alphabet. D'un côté, le tableau fait voir les lettres du journal et le rapport des lettres entre elles. D'un autre côté, les lettres peintes viennent transformer le support dont la matérialité s'impose. Celui-ci n'est plus traité comme un fond sur lequel une figure se détache et il est bien loin d'être imaginaire. Selon moi, l'enjeu de cette peinture d'alphabet sur une feuille de journal est de vérifier la capacité des lettres à être des points de focalisation sur une surface. Il s'agit moins de savoir si l'on peut lier les lettres entre elles, de comparer des modalités différentes du lien linguistique et du lien pictural, que de maintenir la localité des lettres sur la feuille. En fait, je crois que Klee vérifie qu'une lettre peinte n'est pas une lettre écrite et que les lettres qu'il emploie sont autant d'atomes, figuratifs en un certain sens, qui stabilisent le regard, l'amènent à être convergent quand la superficie peinte produit l'effet inverse, son flottement. Klee fait coexister sur cette toile deux modalités du regard pictural, un regard dynamique et étoilé et un regard étale et large, en opposant les lettres peintes en noir comme autant d'atomes figuratifs, et l'impression qui trame ici une texture lumineuse. Le tableau trouve sa puissance et sa dialectique par ce jeu qu'il impose à notre regard entre lettres peintes, picturalement figurées, à voir, et lettres imprimées, à lire. Les deux entorses faites à l'alphabet tendent par ailleurs à traiter celui-ci comme une série discrète, une suite d'unités locales où le regard saute de l'une à l'autre par bonds successifs sans totalisation possible. Pour finir, dans le système, il y a un manque à lire.

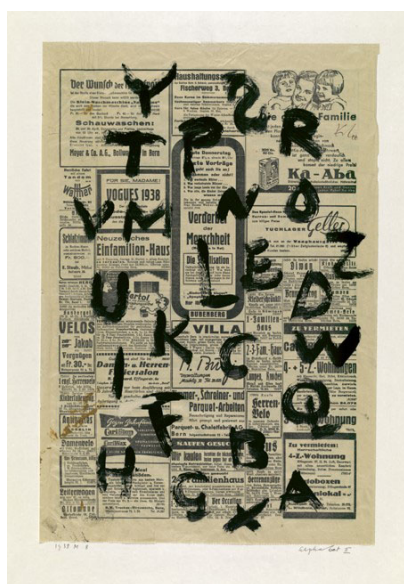


Fig. 2 : Paul Klee, Alphabet II, 1937,
49 x 33 cm, couleur à la colle sur papier
sur carton, © Zentrum Paul Klee, Berne.

Ainsi, s'il y a un écran dans l'écriture, écran lié à la pratique même de la lecture selon Anne-Marie Christin⁴, il est différent dans la peinture. Car, pour le peintre, l'écran ne relève pas de l'imaginaire mais de la réalité matérielle de son support, la surface plane – bois, toile, feuille, mur – sur laquelle il peint. L'écran de la peinture est un autre nom donné à la toile, le rectangle plat sur lequel la peinture se fait.

Cependant, pratiquer la peinture n'est pas laisser cette toile, cette superficie, pour ce qu'elle est. Il s'agit de la transformer. Plutôt que d'en faire un intermédiaire ou une interface imaginaire, le peintre l'amène par des opérations réglées et décidées à coopérer à son œuvre. Peindre oblige en partie à intégrer la surface aux opérations de mise en forme. Je crois que cette coopération est de trois natures dans l'histoire du tableau, d'abord ce qui s'est appelé le voile intersecteur, le *velo* en italien, ensuite le plan de projection ou le fond et enfin le plan moderne ou surface. Trois natures qui correspondent à trois positions dans l'espace : entre, au fond et devant. C'est à partir de ces positions que je vais faire l'éloge de l'écran en peinture.

Faire l'éloge de l'écran en peinture, c'est tenter d'expliquer comment la peinture a pu faire œuvre à partir d'une fonction de l'écran, montrer ce que la peinture a fait de l'écran pour son propre compte. Comme je l'ai indiqué, l'écran pour la peinture, Alberti l'appelait *velo* dans le traité *De Pictura* (1436). Il apparaît quand il s'agit de maintenir une circonscription parfaite, c'est-à-dire une délimitation parfaite des contours :

On ne peut rien trouver de plus approprié que ce voile que j'ai moi-même l'habitude avec mes proches d'appeler 'intersecteur'. Il est ainsi fait : un voile de fils très fins au tissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras, et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, en sorte que la pyramide visuelle pénètre par les jours du voile⁵.

Il s'agit donc d'un plan quadrillé placé de manière équidistante entre l'œil qui voit et le modèle à dessiner. Ce voile est la base de la pyramide visuelle selon les termes de l'époque. C'est un plan symétrique qui s'intercale d'un côté entre la pyramide dont la pointe part de l'œil et va au plan et, de l'autre, qui part du plan et conduit, par la convergence des lignes qui lui sont perpendiculaires jusqu'au point de fuite. Ou encore, plus simplement, c'est le plan qui traite comme symétrique le point de vue situé du côté de l'œil, et le point de fuite situé du côté du modèle. Dürer proposera deux gravures montrant un dessinateur au travail, avec un nu pour la première et un luth pour la seconde. Celles-ci indiquent bien

⁴ A.-M. Christin, « Le sujet de l'écriture ne saurait être un locuteur mais un lecteur », *ibid.* p. 6.

⁵ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, trad. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Seuil, 2004, p. 119.

que l'enjeu de l'écran est de fixer l'œil afin que d'une séance à l'autre le dessin puisse s'effectuer selon les mêmes paramètres de perspective. Dans la gravure du portillon au modèle féminin (fig. 3) le quadrillage identique du voile intersecteur et du subjectile permet de situer les points saillants du modèle en trois dimensions dans les deux dimensions du plan. Il paramètre à la fois les coordonnées verticales et horizontales d'un point et les raccourcis. L'écran vient donc aider la mise en perspective du modèle⁶.



Fig. 3 : Albrecht Dürer, Homme dessinant une femme couchée, gravure sur bois, 8 x 22 cm extraite de *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, 2^{nde} édition posthume, 1538.

Je voudrais soutenir que certaines peintures, par la suite, n'ont cessé de thématiser cette idée que l'image sur le tableau procède de l'interposition d'un écran transparent entre l'œil et sa visée. Je vais donner deux séries d'exemples qui vont nous aider à mieux définir ce qu'est l'écran ici. On voit dans un dessin de Dürer (fig. 4) qu'il fait de la feuille ce qui voile et dévoile puisque le corps de la femme nue du recto est repris au verso mais cette fois sans le voile qui normalement déroberait son sexe à notre regard. La pensée de l'écran ici à l'œuvre est double : c'est d'une part un processus d'idéalisation puisque du recto au verso le trait s'est affiné et donc l'écran est ce qui permet le trait de contour le plus fin, le plus idéal, et d'autre part c'est un écran réel et retourner la feuille c'est aussi retourner la femme. Dans ce dessin, l'assimilation de la feuille à un écran-voile est tel qu'alors que la femme présentée de dos a un drapé qui cache son corps de face, retournée et présentée de face, le drapé qui aurait dû en masquer la nudité, demeure comme accroché à la feuille et la dévoile. On peut y voir un imaginaire lié à l'érotisation de l'œil. Ainsi, l'écran en peinture, c'est un voile qui fait voir ou donne à voir.

⁶ Sur la gravure de Dürer, voir le commentaire de Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, Paris, Champs-Flammarion, p. 58-60.

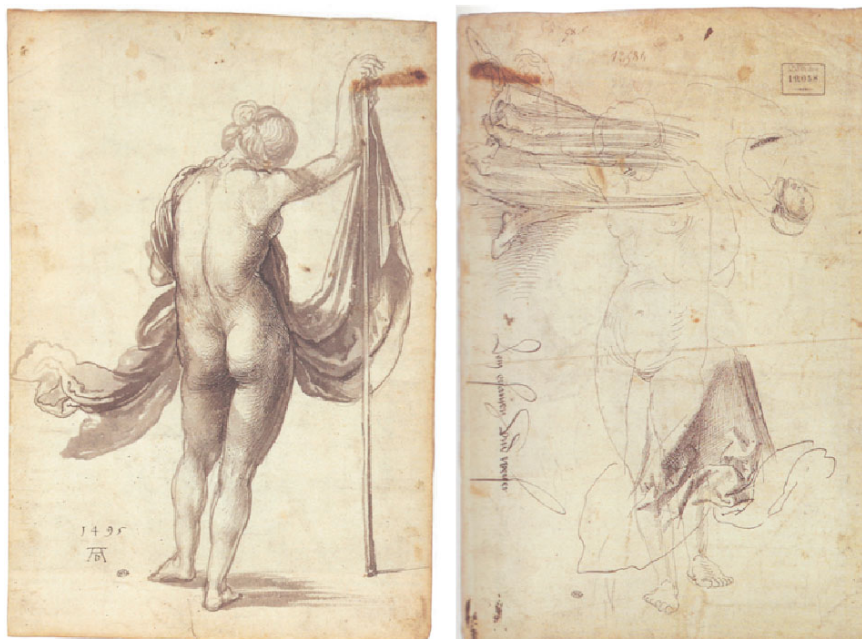


Fig. 4 : Albrecht Dürer, recto à gauche : Femme nue, de dos, avec une draperie, verso à droite : étude de femme nue, de face, 1495, lavis gris, encre noire et plume, 31,8 x 21,1 cm, Paris, © musée du Louvre.

Donner à voir pour Dürer, mais globalement pour toute la peinture classique, c'est fixer un contour aussi fin, précis et linéaire que possible, un contour continu et dénudé. En effet, cette feuille de dessin, par la relation qu'elle installe entre ses deux faces, rend visible une certaine équivalence du trait et du nu, crée une forme qui établit une relation symbolique entre la finesse du contour et la nudité du corps féminin. La femme est nue à mesure de la fermeté du trait, laquelle se renforce de la disparition imaginaire de l'écran. Au contraire, de l'autre côté, le support s'impose. Entre le recto et le verso, le support, la feuille n'ont plus la même qualité sensible. Au recto qui nous montre la femme vue de dos, la feuille supporte aussi un relief par l'écart entre le trait, le fond crème et les hachures alors qu'au verso le corps devient plus plat, il n'est qu'un contour, à peine un relief. Quand la feuille se creuse sous l'aspect du trait et du corps, alors l'écran apparaît comme un voile. Il est doté d'une épaisseur. Au contraire, l'écran peut réduire son support à la superficie d'une feuille de laquelle affleure le regard acéré d'un contour idéal.

Le tableau, ou le dessin, fait du support une réalité matérielle dans l'opération même de la peinture. Loin de nier le support, le tableau classique intègre la matérialité de celui-ci et le transforme en écran, soit en jouant sur la transparence comme dans le dessin de Dürer, soit en s'appuyant au contraire sur sa qualité de surface opaque (et le dessin de Dürer aussi intègre l'opacité du support notamment le grain de la feuille pour créer du relief). Le tableau d'Ingres, appelé *Angélique* (fig. 5) exhibe parfaitement ce rapport du corps à la surface colorée.



Fig. 5 : Jean-Auguste-Dominique Ingres, à gauche Angélique, deux études, 1819, 25,3 x 16,1 cm, mine de plomb sur calque, Montauban, © musée Ingres, à droite Angélique (étude), 1819, 84,5 x 42,5, cm, huile sur toile, Paris, © musée du Louvre.

Dans le tableau final, Angélique est accrochée à un rocher émergeant des flots démontés et attend que Roger au premier plan tue le monstre marin. La toile préparatoire au tableau se concentre sur la figure d'Angélique. L'anecdote est effacée, le rocher est remplacé par une surface rectangulaire sur la gauche d'Angélique. Pour Ingres, l'enjeu serait de faire exister le corps féminin indépendamment du rocher, de lui donner la même corporéité. L'écran dans cette peinture s'est déplacé uniquement du côté du fond du tableau, notamment dans le rectangle orangé qui aide à créer le sentiment du relief du corps féminin. Ainsi, celui-ci provient moins du jeu des ombres sur le corps que de l'écart, de l'intervalle, de l'effet de distance produit entre les surfaces colorées et le contour du corps peint. On peut d'ailleurs remarquer une variation entre la droite et la gauche, selon que le corps se démarque sur un fond gris ou orangé. Par rapport à un dessin qui montre que la pause de la jeune femme provoque une saillie du bassin du côté de la jambe avancée, la peinture par la tension avec les couleurs permet de gommer cet effet et de nous faire croire que le corps est présenté de face. Ingres, pour ainsi dire, déplacerait l'écran sur le côté du motif même si, dans la perception globale de l'œuvre, l'écran est toujours un intermédiaire entre la chose vue et l'œil qui perçoit. Dans cette peinture, la surface orangée coexiste, comme écran, avec le corps d'Angélique. Ingres ne peint pas un fond sur lequel le corps se détache mais une surface qui renforce l'effet de relief de la peinture.



Fig. 6 : Pablo Picasso, Peintre et modèle, 1953, 26 x 21 cm, plume et pinceau, encre sur papier, Bâle, La vignette ici reproduite est indicative. Consulter l'image.

Ce thème de l'écran, à la fois comme voile entre l'œil du peintre et la chose à peindre, le motif ou le modèle pour parler comme les peintres, à la fois donc comme voile et comme surface rectangulaire, la peinture va le poursuivre, le varier jusque dans la modernité. C'est même l'un des thèmes les plus productifs dans l'œuvre de Picasso. Je commencerai par *Le Peintre et son modèle* (fig. 6) de la Fondation Beyerler. Si l'on regarde le dispositif représenté, la toile s'interpose entre le modèle et le peintre, un peu comme dans la gravure de Dürer. Mais l'écran, dans ce dessin à l'encre est aussi la feuille qui nous fait face et qui va se concrétiser ou se figurer comme la chair d'un corps de femme, la tranche d'un tableau, la surface d'une palette et même l'air du dehors dans le rectangle d'une fenêtre. Picasso, comme Dürer, dévoile dans ce dessin de manière latérale la profondeur de la perspective. Toutefois, ce ne sont plus les problèmes de raccourci et de relief, que Dürer traitait par les hachures, qui importent à Picasso. Ce dernier montre l'écran comme une opacité frontale entre le peintre et le modèle, comme une allégorie de ce qui sépare le peintre de son modèle, qui le déroberait au regard. La proximité du peintre, accentuée par le pinceau, ligne horizontale pointée vers la surface verticale du tableau, amène aussi à penser à une dialectique du toucher et du voir. Pour le peintre, toucher au modèle serait renoncer à le peindre. C'est l'écran qui acquiert ici l'aspect tactile par l'activité picturale. Finalement, la construction en transparence de Dürer est une illusion et l'écran qu'est le tableau divise le regard entre le modèle et la surface. On peut aussi remarquer que, comme Dürer, Picasso peint la surface frontale d'une fenêtre ouverte sur un paysage et qui comporte une nature morte sur son appui. Mais alors que les fenêtres de Dürer montrent aussi la transparence de l'écran en profondeur, le dessin de Picasso s'attache à en énoncer l'aspect de surface opaque, identique au papier qui sert de fond. Dans une version précédente datée de 1926 (fig. 7), on trouve déjà tous les éléments du thème mais assemblés et combinés différemment. Le peintre est assis dans un fauteuil sur le côté droit. Il tient une palette. Cinq points alignés verticalement indiquent la tranche du tableau. Mais le modèle féminin couché, semble-t-il, face au peintre, cette fois se répand aussi sur toute la surface. La division stricte, réglée par l'écran intersecteur, des espaces de la vision et du toucher, cède la place à un réseau intriqué qui mêle mobilité de l'œil et tracé. Le corps du modèle est devenu contour, tracé qui envahit l'ensemble de la toile, la parcourt afin de bien en souligner la qualité

de surface. Le relief ici a disparu, mais avec sa disparition est apparu le risque de l'abstraction. En fait, Picasso, en reprenant le thème classique hérité de Dürer du peintre et de son modèle séparés par un écran, transforme la transparence qui l'accompagne en une dualité de la toile, surface quasi abstraite, et lieu de l'œil curvilinéaire qui parcourt la surface. La « pensée de l'écran » est ici divisée entre l'opacité du voile intersecteur qui impose son abstraction et la superficie à parcourir. Elle exacerbe dans la peinture la recherche de l'arabesque, transformant les figures en lettrines.



Fig. 7 : Pablo Picasso, *Le Peintre et son modèle*, 1926, 172 x 256 cm, huile sur toile, Paris. La vignette ici reproduite est indicative. Consulter l'image.

Pour penser l'écran, mon cheminement part d'un modèle classique où la toile est confondue à un écran qui est en même temps voile, transparence et support et je regarde comment il a été transformé par la modernité. Je vais maintenant suivre le même cheminement mais, cette fois-ci, l'écran est la surface de projection située au fond de la *camera obscura*. Plutôt qu'un voile, il s'agit d'une surface au fond d'une boîte sur laquelle vient se projeter le spectacle du monde. Dans ce modèle, le peintre est placé entre le monde auquel il tourne le dos et l'écran sur lequel il peint.

Pour en saisir l'enjeu, je me référerai à Rousseau qui écrit dans le préambule dit de Neuchâtel des *Confessions* : « Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me fardrai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit, et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que j'y vois marqués⁷ ». Il semble nécessaire de faire quelques remarques à partir de cette orientation de Rousseau. D'abord, l'enjeu : Rousseau oppose à la fausseté du fard la vérité dont est capable la peinture, c'est-à-dire que la comparaison avec la peinture permet d'affirmer la vérité des *Confessions*. Ensuite, la méthode : la vérité dont est capable la peinture repose sur l'utilisation de la *camera obscura*. Celle-ci sélectionne, dans le spectacle du monde, le contour des choses. La vérité est donc celle du tracé par opposition à la fausseté des couleurs. Il n'y a, au fond, rien là que de très classique. Je fais donc l'hypothèse que ce qu'écrit Rousseau, que son analogie, dit aussi la vérité de la peinture. Au XVIII^e siècle, on voit la vérité de la peinture dans le contour qu'elle trace des choses du monde,

⁷ Rousseau, *Les Confessions*, vers 1768, éd. Flammarion, 2011, p. 790.

toutefois cette vérité n'est plus celle de l'*idea* de la Renaissance. Enfin, troisième remarque qui concerne le monde sensible : il est à la fois présent ici, dans ce que je regarde et présent là, au fond de moi, comme gravé dans mon cœur ou ma mémoire. Travailler dans la chambre obscure, pour Rousseau, cela revient à se livrer avec la même sensibilité aux choses et à leurs souvenirs : « je peindrai doublement l'état de mon âme, écrit-il, savoir où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit⁸ ». Ainsi donc, la vérité d'un souvenir que l'on confesse est en relation avec la sensibilité qui nous le fait énoncer. Je propose de traduire ainsi pour le peintre : la vérité du regard est dans la correspondance entre la réalité de la peinture et l'œil sensible, l'impression que fait naître sur l'œil le contour est la même pour le spectateur que l'impression que fait naître le spectacle du monde pour le peintre. On peut encore le dire autrement : l'œil est saisi, déterminé, par la réalité du tableau dans la mesure où la vérité du monde est dans le contour des choses. Je pense que cette orientation que Rousseau dégage de l'utilisation de la *camera obscura* ne convient pas à la conception de la peinture qui précède (essentiellement son utilisation au XVII^e siècle dans la peinture flamande). Elle anticipe par contre l'orientation que développera le romantisme. Ainsi, il me semble que Runge va réaliser ce programme d'une peinture qui établit la continuité sensible entre le monde et l'œil, notamment dans la série de papiers découpés qui montrent des plantes (fig. 8). Certainement, ces papiers découpés ont été réalisés à la chambre obscure, à partir du relevé exact des traits projetés sur l'écran du fond. Les fleurs sont découpées dans du papier puis collées sur un papier de couleur gris-bleu. Par endroit, pour créer le sentiment du relief, un pli est visible formant ainsi la courbure d'une feuille.

La première impression est l'opposition entre le positif et le négatif. On pourrait croire être face à une empreinte, une sorte de fossile d'un narcisse. On peut aussi penser à une silhouette. Mais à y regarder de plus près, les croisements de lignes, les plis, les changements de direction créent un effet de relief absent des silhouettes. Le fond sombre accroît ce sentiment de saillie puisqu'il est, quant à lui, totalement plat à cause de l'absence de lumière. L'écran, comme surface de projection du monde, ne se confond plus avec le fond du dessin. Au contraire, ce sont les fleurs, les pétales et les tiges qui viennent en avant, dans une sorte d'épaisseur, dans laquelle le motif est venu s'imprimer. L'écran se laisse alors décrire comme ce qui vient créer le relief sur un tableau, ce qui apparente le tableau à la sculpture en bas-relief, au moins au niveau de l'effet optique. Toutefois, en comparant cette série de végétaux de Runge à celle que fera Kelly tout au long de sa vie, il apparaît que Runge recherche un effet spécifique, qui n'est pas inhérent au motif. Ainsi, Kelly, dans cette *Jonquille* de 1978 (fig. 9) produit l'effet inverse de mise à plat. Même si, à un niveau visuel, le blanc dans lequel des

⁸ *Ibid.*, p. 791.

ciseaux ou un trait viennent découper une feuille, demeure un fond uni, la découpe chez Runge crée une qualité, une sorte de coloration de ce blanc, alors que Kelly s'attache à lui laisser la neutralité ou la transparence du support ce qui lui permet d'atténuer l'effet de relief. Le contour chez Runge enferme plus que la silhouette. Il enferme un relief, la vibration de la lumière sur les feuilles et la fleur. Cela provient à la fois des plis visibles et de la configuration dynamique de l'ensemble. L'œil est amené à parcourir cette vaste découpe blanche et voit se lever, en substance, le narcisse. Dans la *Jonquille* de Kelly, le contour ramène la tige, les feuilles et la corolle à un ensemble à-plat, alors même que le trait est visible, qu'il a de légères différences d'épaisseur et d'intensité, que vitesse et pesée du tracé sur la feuille sont sensibles. Ce dessin de fleur est comme un aplat abstrait sans relief et sans fond⁹. Ainsi l'écran, quand il est la surface de projection au fond de la *camera obscura*, acquiert-il, grâce au travail de découpe, une épaisseur dans laquelle viennent s'imprimer le monde et ses reflets et tout l'effort de Runge vise à en manifester la puissance. Il faut, au contraire, un minutieux travail du trait pour ramener cet écran à une surface inerte, quasi indifférente à ce qui lui arrive. Kelly dans son œuvre, qui n'utilise pas une chambre obscure, établit plutôt une équivalence entre la perception et le plan du tableau.



Fig. 8 : Philipp Otto Runge, Narcisse, s. d., 26 x 13 cm, papier blanc découpé sur papier bleu gris, Hambourg, © Kunsthalle.

⁹ Au sujet du rapprochement des dessins de plantes de Kelly avec ses tableaux abstraits, voir le texte d'Éric de Chassey « Aller avec » publié dans le catalogue d'exposition *Henri Matisse, Ellsworth Kelly, dessins de plantes*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2002, p. 51-79.

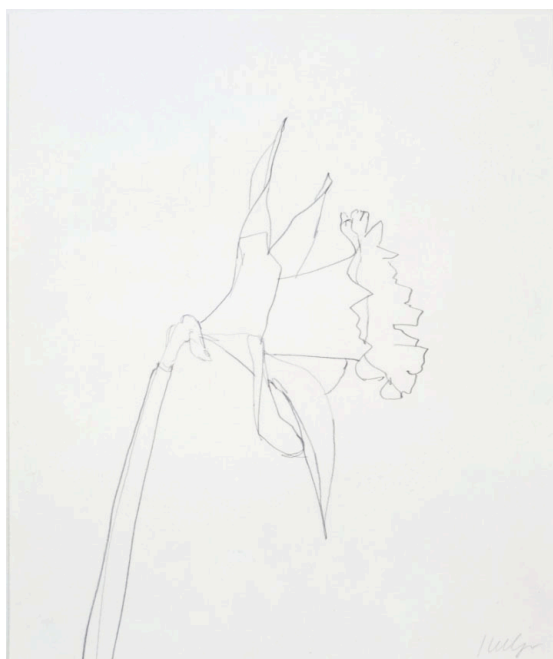


Fig. 9 : Ellsworth Kelly, Jonquille, 1978, 37,5 x 31,75 cm, mine de plomb sur papier, © coll. privée.

Il me semble qu'entre ces deux conceptions que j'ai données de l'écran, celle du voile et celle de la surface de projection, on peut noter plusieurs points communs : d'abord l'importance du contour, contour qui produirait le sentiment du relief, ensuite la transformation du support matériel du tableau (ou du dessin) en figure (en élément figuratif du tableau). Picasso, dans ses différentes séries du peintre et de son modèle, montrerait par les rectangles sans figure – rectangle que l'on appelle le miroir sans tain¹⁰ – les risques d'abstraction de cette figure matérielle. On a ainsi un parcours à trois termes de la pensée de l'écran en peinture : voile transparent et idéal chez Dürer, surface imaginaire de projection chez Runge et, enfin, écran matériel, opaque et réel chez Picasso. L'écran, en peinture, permettrait donc de circuler entre ces trois pôles du symbolique, de l'imaginaire et du réel. Il serait l'effet produit par la transformation de la toile ou de la surface sur laquelle le peintre travaille, sur laquelle il est bien obligé de travailler (sauf à renoncer à peindre), et qu'il doit intégrer d'une manière ou d'une autre à son œuvre. L'écran est donc transformé par la peinture, soit en voile, c'est-à-dire en vecteur de symbolisation, soit en surface de projection, écran imaginaire sur lequel les choses et leur sentiment se peignent, soit en support opaque, dense et résistant, indice de la matérialité de la réalisation d'une peinture.

Sauf qu'il s'agit là d'une dialectique du matériel visuel de la peinture et non d'un matérialisme pictural. Ces éléments semblent liés à l'apparition de la peinture mais non à celle de sa production. Ils ne sont pas tout à fait incorporés au travail

¹⁰ Voir Yve-Alain Bois, conférence du 8 avril 2016, consultée le 18/02/2018 : <<https://www.youtube.com/watch?v=kr1l3kaTnfY>>.

de la peinture. C'est le biais induit par la lecture : « le sujet de l'écriture [...] est un lecteur », dit Anne-Marie Christin. Le sujet du tableau, selon cette analyse, serait aussi un lecteur, et le peintre lui-même serait le lecteur de son œuvre, de son œuvre en cours, en train d'être faite, inscrite ici de manière latente sur l'écran et que le peintre, avec patience, viendrait mettre au jour. Parvenu ici, je crois qu'il faut séparer peinture et écriture, résister au mythe de l'origine commune, déclarer que l'activité picturale, ni pour le peintre, ni pour le spectateur, ne relèvent d'une lecture¹¹. Il faut donc passer d'un matérialisme visuel à un matérialisme pictural. Il se peut que des œuvres de peinture relèvent d'un matérialisme visuel, comme des œuvres musicales sont pensées, conçues et écoutées comme un matérialisme sonore. Mais cela ne signifie pas que l'œuvre picturale ou musicale relève, dans son existence propre, d'un tel matérialisme. Ce qu'il s'agit de faire maintenant est de penser l'écran dans le cadre d'un matérialisme pictural, c'est-à-dire selon des paramètres qui relèvent en propre de la peinture. L'enjeu est celui de l'autonomie relative de la peinture, notamment vis-à-vis de ses conditions d'exposition et de réception. L'autonomie relative de la peinture et le matérialisme pictural signifieraient que ces conditions sont prescrites par la peinture plus qu'elles ne sont définies par le lieu. Ce matérialisme pictural apparaît donc et se développe avec le tableau autonome. Il s'agit de comprendre comment les formes picturales ont assimilé et transformé à leur fin propre des éléments de leur condition matérielle d'existence, comment la peinture a inventé son système de symbolisation. Je me bornerai ici à la catégorie d'écran, c'est-à-dire à la surface d'inscription du geste pictural.

Avant d'en venir à deux transformations picturales qui montrent comment l'écran est mis au service de la peinture, j'insiste sur une difficulté inhérente à ce sujet. La notion d'écran est une notion en partage entre les différents domaines de l'écriture, de la peinture, du cinéma, de la télévision et plus récemment du numérique. L'écran est tantôt une surface matérielle d'inscription, aux qualités ductiles spécifiques, tantôt une surface, quasi immatérielle, aux qualités lumineuses cette fois, de projection. Par ailleurs ce terme, désigne tout à la fois une chose, une notion vague et parfois, une catégorie. Nous venons de voir comment la transformation de l'écran joue un rôle dans la perception de la peinture. Nous allons voir maintenant comment il est intégré dans les opérations de symbolisation propres à la peinture, comment il devient un opérateur de symbolisation. Ainsi, on peut comprendre que le modèle de l'écran gravé par Dürer est une transposition pratique de la perspective. L'essentiel, dans cette affaire, n'est pas

¹¹ A.-M. Christin écrit encore dans « De l'image à l'écriture » qui sert de présentation à *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012, p. 9-14 : « La divination a joué un rôle déterminant dans la mutation de l'image en écriture » (citation p. 12).

tant l'écran visible sur la gravure, le voile, que l'opération de quadrillage géométrique de la surface et de stabilisation de l'œil qui l'accompagne.

Tout comme l'écran dans l'écriture sert chez Anne-Marie Christin à fabriquer l'intervalle – c'est la catégorie qui lui permet de penser l'intervalle entre les signes comme une figure – à le rendre visible dans la mesure où il est intégré « à la lettre » dans la syntaxe¹², il semble nécessaire d'intégrer l'écran au matérialisme pictural et d'en spécifier l'opération. Il y aurait donc un écran de l'écriture et un écran de la peinture. Dans les deux cas, l'écran nomme une opération syntaxique. Pourtant, pour la peinture, elle ne peut être d'espacement ou de blanc entre les figures. La catégorie d'écran en peinture donne à comprendre la prise en compte de son fond, de la toile, de son support. Revenons à la perspective, puisque c'est avec elle que la catégorie d'écran semble se spécifier de manière autonome en peinture, qu'en est-il du fond du tableau ? Il est intégré et transformé par la construction perspective de manière à conduire vers le point situé à l'infini. À propos du plan de projection – l'équivalent du *velo* albertien – Piero della Francesca parle d'ailleurs de « terme » : plan ou lieu déterminé de l'infini¹³. La perspective, même si c'est là un paradoxe, rend l'infini « figuré », le met pour ainsi dire à portée de main. On peut voir ce moment où coexistent encore deux systèmes, celui de l'icône et celui du tableau, dans *L'Annonciation* d'A. Lorenzetti de 1344 (fig. 10). Dans une annonciation, il s'agit de peindre le mystère de l'incarnation, c'est-à-dire le mystère par lequel l'infini est descendu dans le fini. En d'autres termes, le tableau d'une annonciation donne une mesure à la démesure. C'est là l'office de la perspective linéaire et singulièrement de la colonne¹⁴. Dans ce tableau de Lorenzetti, l'un des premiers exemples de perspective linéaire, la colonne non seulement dissimule le point de convergence des lignes du pavement au sol, c'est-à-dire qu'elle fait écran à la vue sur le point situé à l'infini mais elle figure aussi l'infini sémantiquement et graphiquement par la torsade inscrite à la surface qui détache la colonne du fond d'or. La colonne est une incarnation imagée du Christ, une icône. Elle est aussi ce qui assure le lien entre le haut du tableau dans lequel écriture et figure peinte se confondent et le bas qui relève à

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *De prospectiva pingendi*, vers 1470. Voir l'édition en français *De la Perspective en peinture*, Paris, In Medias Res, 1998, trad. Jean-Pierre Le Goff qui explique les difficultés de traduction du terme (*termine* en italien), qu'il rendra par « lieu déterminé », p. 33-34.

¹⁴ Sur la colonne dans les Annonciations italiennes, je renvoie à Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento », *Quaderni di studi semiotici*, 37, janv.-avril 1984, p. 3-17 ; Louis Marin, « Annonciations toscanes », *Opacités de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989 ; Hubert Damisch, « Veronese virtuoso. Sur deux (ou trois) figures de l'Annonciation » dans *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venise, 1990, p. 266-276 ; Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999. Rappelons que, pour Arasse, l'annonciation est le modèle dans lequel s'élabore le tableau : modèle à la fois discursif et architectural.

part entière du nouveau système perspectif. La colonne est à la fois un signe conventionnel, iconique, en haut, que l'on peut lire comme la représentation du mystère de l'incarnation et une figure créée par la perspective qui sert à nous situer dans l'espace du tableau. Cette ambivalence ou cette appartenance à un double système me semble marquée dans le dessin de la torsade qui inscrit la colonne à la surface du tableau. La colonne comporte une double articulation de l'infini qui renvoie à deux manières de le signifier. Sur le plan syntaxique, la colonne articule le fond d'or et le fait de masquer le point de fuite, deux manières de désigner l'infini par son absence dans les codes de la figuration picturale. Sur le plan sémantique, la colonne participe du fond d'or et de sa symbolique traditionnelle du Dieu infini dans les icônes et, grâce à la torsade qui enserme sa surface, qui la délimite et la détache du fond, elle porte l'arabesque en guise d'infini. En cet endroit du tableau, il apparaît que la colonne et le fond d'or relèvent de l'icône, quand le point de fuite et l'arabesque relèvent du tableau moderne. Le tableau de Lorenzetti appartient donc à deux systèmes symboliques qui co-existent.



Fig. 10 : Ambrogio Lorenzetti, Annonciation, 1344, 122 x 117,5 cm, détrempe sur bois, Sienne, © Pinacoteca nazionale.

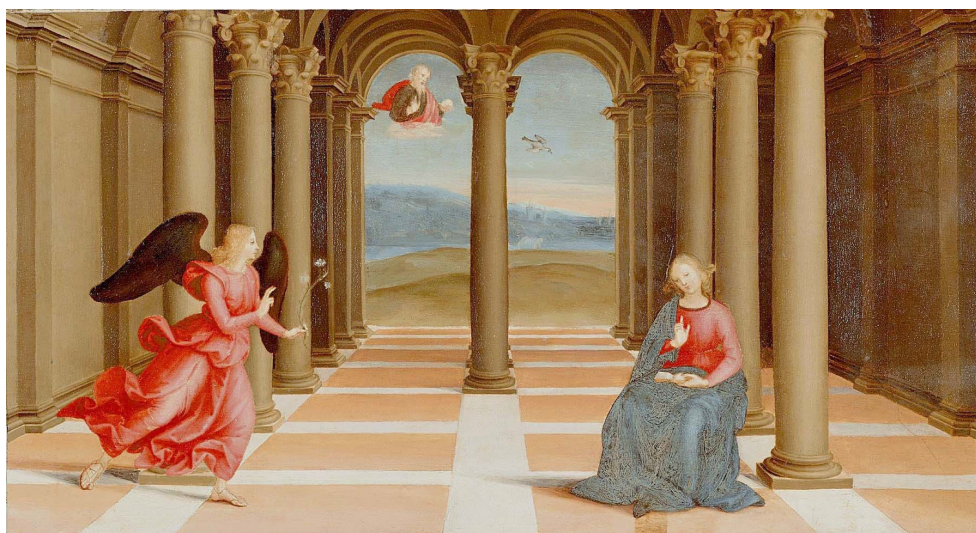


Fig. 11 : Raphaël, Annonciation (prédelle du retable Oddi), 1502-03, 27 x 50 cm, Rome, © Pinacoteca Vaticana.

Une *Annonciation* que réalisa Raphaël (fig. 11) aide à mieux comprendre le rôle syntaxique de la colonne dans le nouveau système de la perspective linéaire. Le tableau est structuré par trois colonnades qui situent horizontalement l'ange Gabriel et Marie. Leur espacement et leur diminution créent aussi la profondeur du tableau et situent l'œil dans l'espace fictif du tableau. Les colonnes de la rangée centrale dissimulent le point situé à l'infini quand celles du côté en indiquent la distance. Ainsi, quand on se place du point de vue de la perspective linéaire – et peut-on faire autrement lorsque l'on regarde vraiment un tel tableau ? – le fond n'est pas l'arrière-plan ; il est, pour reprendre le mot de Piero della Francesca, le « terme », le lieu déterminé tant par la surface sur laquelle on peint que par la distance de l'œil à celle-ci. Ce que la gravure de Dürer montrait dans une frise, le regard du peintre séparé de son modèle par un écran, l'*Annonciation* de Raphaël le réalise en profondeur. Autrement dit, la construction perspective délimite ou définit à partir des dimensions d'une surface à peindre la distance de l'œil aux choses et la commensuration, la proportion des choses. Ou encore, à partir de la largeur de la surface peinte, se trouve définie la loi de réduction géométrique des choses et la distance de l'œil qui les perçoit. L'écran n'est plus tant un fond qu'un plan orthogonal et géométrique, un ensemble de proportions réglées, lesquelles déterminent l'œil qui les perçoit. Cela nous amène à comprendre que voir un tableau ne dépend pas de la visualité, de son apparence, mais de la visibilité qu'il crée, notamment grâce aux figures, lesquelles intègrent aussi la lumière et la couleur¹⁵. On peut aussi comprendre que dans le tableau,

¹⁵ La visibilité est affaire du tableau alors que la visualité est affaire de l'œil. Ainsi, quelles que soient les conditions d'éclairage d'un tableau, sa visibilité demeure la même. On pourrait aussi bien dire sa lumière.

l'infini n'est pas tant figuré par un point, invisible, situé sur un « horizon à l'infini » que par sa projection grâce aux colonnades et au pavement du sol. L'écran, réel, le dérobe au regard et permet de le projeter de manière imaginaire parce qu'il montre le pas réglé des diminutions à l'infini des colonnes.

Le point le plus intéressant pour nous est que, très vite, les peintres vont s'attacher à construire des figures qui créent une vision perspective la plus indépendante possible des surfaces sur lesquelles ils œuvrent, des figures qui comporteraient une réalisation en propre, quasiment purement picturale, de l'infini. Je ne développerai ici que quelques pistes.



Fig. 12 : Paolo Uccello, *Mazzocchio*, 16 x 23,3 cm, plume et encre brune, lavis brun et noir, Paris, © musée du Louvre.

La première est connue sous le nom de *mazzocchio*. Cette figure est, d'une part, un objet usuel dans la Toscane du quattrocento, souvent une structure en osier qui servait, enroulée de tissu, de couvre-chef, et une figure picturale (plus qu'une figure de géométrie). Sa projection sur un plan suscita l'intérêt des trois grands peintres passés maîtres dans cet art, Paolo Uccello, Piero della Francesca et Léonard de Vinci. L'intérêt de cette figure est de créer une profondeur, une vision perspective sans besoin d'un pavement au sol. Le premier à s'y intéresser est donc Paolo Uccello (fig. 12). Dans le dessin du Louvre, les facettes du *mazzocchio* clairement marquées par les traits convergent vers le centre de la figure. Celle-ci semble alors produire son propre point de fuite. Le *mazzocchio* se retrouve dans plusieurs fresques d'Uccello, notamment *Le Déluge* (fig. 13). Dans cette fresque, Uccello montre deux moments de l'histoire de Noé qu'il juxtapose sans les coordonner à un point de fuite unique. Les *mazzocchi* autour du cou de l'homme du premier plan et sur la tête de l'homme assis au centre constituent alors d'autres points de fuite au sein de la fresque. Ils renforcent l'isolement des hommes, signifient en peinture le chacun pour soi qui semble régner au moment

du Déluge. Ils sont un peu comme l'équivalent des lettres dans les tableaux de Klee : un élément de stabilité du regard, des points locaux de creusement à l'infini mais dont la somme est impossible.



Fig. 13 : Paolo Uccello, Scènes de la vie de Noé. Le déluge, 1446-48, fresque à rehauts de détrempe, transposée sur toile, Florence, Chostro Verde de Santa Maria Novella.

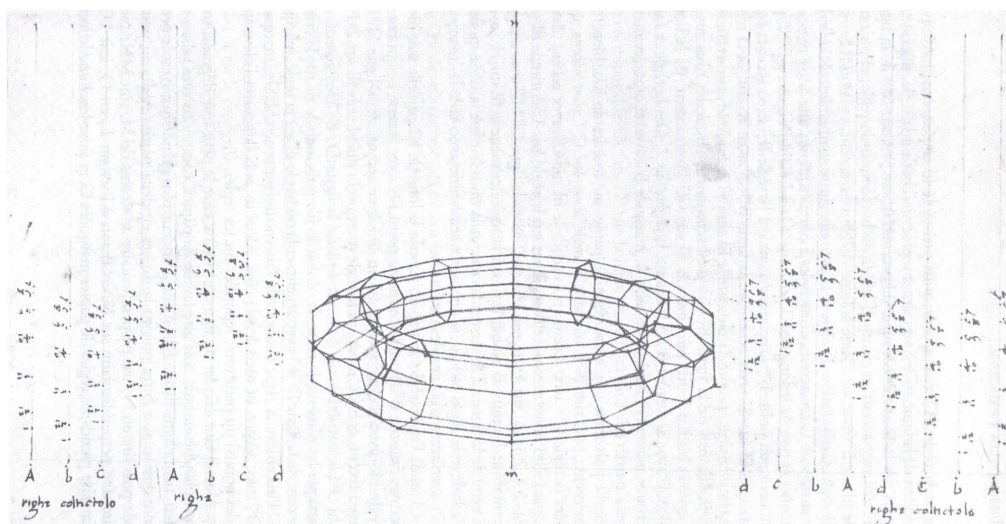


Fig. 14 : Piero della Francesca, [De prospectiva pingendi], *De la perspective en peinture*, vers 1470, illustration.

Piero della Francesca dans *De prospectiva pingendi*, dessinera ce qu'il nomme un *torculo*, un tore à facettes (fig. 14). Cette fois l'enjeu est de fixer grâce aux facettes transparentes et aux arceaux, la construction point par point de la perspective linéaire. Le peintre projette point par point une figure qu'il a dessinée en propre, en obéissant aux lois de la géométrie euclidienne, qui lui sert de modèle. Ensuite, il construit cette figure dans un plan ayant un point de fuite unique. La projection point par point est requise pour les figures complexes, notamment courbes comme le *torculo*. Elle intéresse particulièrement le corps humain qu'elle anticipe dans le traité du peintre. Le dessin du *mazzocho* est une étape

dans la construction selon les règles du système perspectif. La difficulté est de coordonner des volumes non géométriques avec un point de fuite unique, d'unifier modèle géométrique et modèle naturel. Le *torculo* est intermédiaire à ces deux réalités.

Ainsi le *mazzocchio* ou le *torculo* ont rapport avec le dessin de la ligne courbe, ce que Léonard, un peu plus tard, nommera la circonvolution. Léonard de Vinci va, au moins dans un dessin de 1490-1492, explicitement lier recherche de la construction perspective et dessin curviligne. Sur une feuille du *Codice Atlantico* (fig. 15) se trouvent réunis des projections classiques, un *mazzocchio* arrondi, juste à droite, un tore spiralé et, enfin, ce commentaire : « corpo nato della prospettiva / dj leonardo vinvi djssiepolo de / lla sperientia – sia fatto questo corpo senza / esemplo dalcun corpo (lo) Ma / solamente con semplici linee¹⁶ ». Le tore qui est dessiné est né de l'expérience de la perspective ; il a été fait sans exemple naturel, mais seulement avec de simples lignes. Ainsi, la pratique de la perspective est créatrice de formes, elle n'est pas qu'une technique de reproduction du visible. En bas de cette feuille de dessin, on voit un schéma de projection perspective d'une rangée de colonnes. Un arc de cercle figure entre le point de l'œil et la rangée de colonnes la forme concave de l'œil. Il faut comprendre que le peintre n'aura eu de cesse de résoudre la contradiction apparente entre la forme courbe de l'œil et la surface plane de projection. La peinture, selon lui, reproduit cette image courbe qui se forme dans l'œil sur une surface plane. La projection perspective intègre cette contradiction, qu'elle dépasse, par l'invention de formes courbes, par la création de courbes dans le plan. L'écran serait alors ce lieu de synthèse de l'aplat et du curvilinéaire. On peut rapprocher ce type de recherches de celles que faisait Léonard de Vinci pour des visages idéals : il cherchait dans la courbure du visage l'expression de la grâce. Ainsi, pas plus que le tore du peintre n'existe dans la réalité, ses visages, notamment ceux des anges, ne procèdent de l'imitation d'un visage réel. Le modèle dont procède le visage, peut en partie relever d'une observation empirique, mais il est aussi affaire d'un modèle pictural, né de la perspective, inexistant en dehors de cette réalité.

Je résume cette première piste : la perspective permet d'élaborer des figures qui, de manière propre, immanente en quelque sorte, portent en elles l'infini. Ces figures, notamment le tore, suggèrent que la ligne elle-même, comme circonvolution, est une figure de l'infini. Le point n'est plus, comme nous le faisait croire notre première interprétation du double dessin de nu de Dürer, d'obtenir une

¹⁶ Reproduction dans Pietro C. Marani, Marco Rossi et Alessandro Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, 1998, p. 37. Voir aussi Daniel Arasse, *Vinci*, Paris, Hazan, 2005, p. 101. Le commentaire de Léonard peut être ainsi traduit : « un corps né de la perspective / de Léonard de Vinci, disciple de / l'expérience - - que ce corps soit fait sans / aucun exemple d'aucun corps. Mais / seulement de simples lignes ».

délinéation aussi fine que possible du contour. C'est une affaire de grâce, de contour comportant en lui-même l'infini. La grâce, présente dans l'attitude corporelle de la femme vue de dos, est intégrée, dans le dessin au verso, dans la grâce du trait. L'écran pictural est donc ici intégré, comme support, à mesure de la qualité du tracé qu'il rend possible, de la courbure qu'il permet.

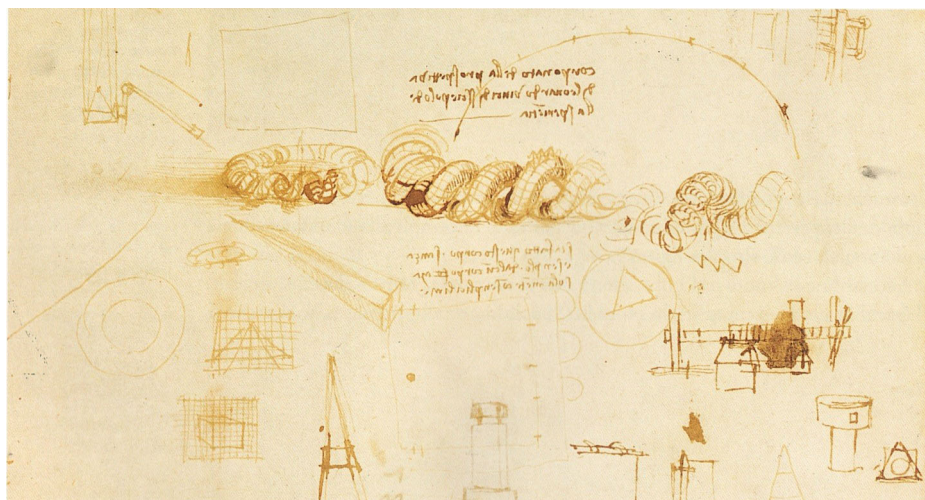


Fig. 15 : Léonard de Vinci, [Codice Atlantico], Codex Atlanticus, vol. VI, f. 520 recto, Milan, © Bibliothèque ambrosienne.

Une seconde piste d'intégration du support dans l'œuvre ne passe plus par la mise en place d'une perspective linéaire, ni même par le continu linéaire. Un exemple est fourni par la gravure intitulée *Coquille* de Rembrandt (fig. 16) dans lequel se retrouve la forme spiralée. L'œuvre de Rembrandt rompt, dans la Hollande classique de Vermeer, avec la pratique de la peinture et du dessin faits grâce à la *camera obscura*. Elle renoue, ce faisant, avec une production de l'infini immanente au tableau, ou plus précisément ici à la figure, par la lumière et le travail du clair-obscur. Évidemment, cette coquille est gravée sur une feuille qui lui sert de support. Le blanc de la feuille est transformé en point lumineux de la coquille. La sous-couche devient le dessus. Cette fois-ci, c'est le dégradé des lumières, les gris, qui assure la symbolisation. La *Coquille* montre la puissance symbolique du clair-obscur par le contraste point par point, mesuré, des lamelles du cône. Coquille et gravure contiennent ici l'infinie variation du dégradé des gris. La coquille figure l'infini à double titre. Cône, elle concentre en elle une forme réifiées de la perspective, son image organique et non construite. Ses écailles protubérantes montrent, quant à elles, le dégradé des gris. Toutefois, Rembrandt n'a pas insisté sur la diminution des écailles. Au contraire, celles-ci ne diminuent pas à mesure qu'elles vont vers la pointe, mais à mesure que la coquille se courbe vers l'intérieur, qu'elle s'invagine. La coquille est en partie vue dans la profondeur du plan, surtout elle donne figure à la profondeur. Ce serait

là l'office de la lumière. Là où la perspective linéaire créait de la profondeur par des lignes fuyantes, le clair-obscur la crée par l'involution du plan. L'écran devient alors un plan que la lumière creuse. Je donnerai un second exemple de Rembrandt. Il s'agit du *Calligraphe Lieven van Coppelol* (fig. 17). Cette feuille immaculée que le calligraphe tient dans ses mains, elle est un peu comme ce que je cherche à dire à partir de ces gravures : elle est un support que la gravure transforme en lumière. Le support du graveur et le support de la « feuille » gravée que tient le calligraphe sont les mêmes et ce support est une lumière (ou son reflet) et non pas un simple fond. La feuille blanche est déterminée par les hachures de la gravure sur son côté gauche, par la ligne ondulante qui court du bas au côté droit. Dans le système des figures nées du clair-obscur, l'écran ne peut être écrit car il deviendrait alors un fond. Ceci tendrait à montrer que la lumière est immanente à la gravure (au processus de création propre de la gravure), qu'elle en est une autre figure de l'infini. Là aussi, l'écran est transformé de support matériel de la gravure en figure de la lumière. Il est le lieu, le « terme », dans le vocabulaire de Piero della Francesca, de symbolisation par la variation lumineuse. Il établit toujours un rapport syntaxique et sémantique.



Fig. 16 : Rembrandt, Coquille, 1650, 9,7 x 13,2 cm, eau-forte, pointe sèche et burin, Paris, © Bibliothèque nationale de France.

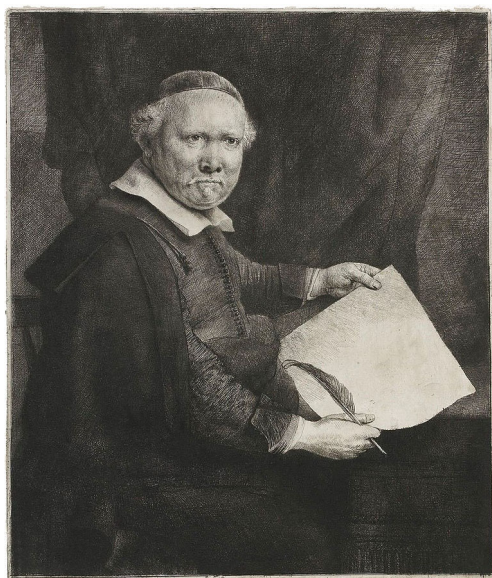


Fig. 17 : Rembrandt, [Calligraphe Lieven van Coppenol], 1657, 34,2 x 29 cm, eau-forte, pointe sèche, Paris, © Bibliothèque nationale de France.

La « pensée de l'écran », comme l'a montré Anne-Marie Christin relève d'un imaginaire de la lettre, peut-être d'un imaginaire de la lecture. Concernant ce dernier point, la peinture depuis la Renaissance n'a cessé de se démarquer de la lecture, sans pour autant renoncer à une « pensée de l'écran ». Elle opère avec le visible et son matérialisme – c'est-à-dire les matériaux avec lesquels elle a à travailler – est pictural. Ainsi, l'écran, pour elle, est une « lettre » picturale et non une « lettre » écrite. Son œuvre essentielle est celui de la figure et la peinture œuvre à donner figure à ce qu'elle peint. Avec l'écran, elle s'efforce de lier une forme imaginaire, un travail de symbolisation et une intégration de la réalité du support. Ainsi l'écran apparaît comme un opérateur dans la mise en forme de la peinture. J'ai montré deux cas de transformation où « la pensée de l'écran » opère : l'une qui dépend de la perspective linéaire et dont le nom est le voile, l'autre qui dépend de la lumière et dont le nom est le clair-obscur. Son office n'est pas la lecture, quand bien même l'écran en peinture articule syntaxe et sémantique. Il est figuratif. Finalement, quand la peinture s'occupe de la surface, c'est soit pour y imprimer ses arabesques, soit pour en faire surgir la lumière, toujours pour la transformer en figure du visible.

L'écran au XIX^e siècle : un symbole à déchiffrer

Émilie Piton-Foucault

Tel un sphinx, le terme *écran* n'a cessé de se moduler, au point de se contredire peu à peu, en arrivant même à des dissociations ou des malentendus. La notion parvient ainsi à symboliser, notamment dans l'art, l'ouverture et la fermeture, la transposition et la transmission, ou encore l'action de montrer et cacher les mêmes choses... Cette ambiguïté permanente ne fait que révéler l'ambivalence propre à toute création d'une image. Le sens initial de ce mot désigne toujours un objet faisant obstacle. En premier lieu et depuis le Moyen Âge, l'écran est utilisé pour protéger du feu et d'une chaleur trop ardente devant une cheminée – sens toujours utilisé de nos jours, bien qu'il soit devenu mineur. À l'époque moderne, cet objet s'adapte à une autre fonction venue d'Asie, celle d'échapper au regard d'autres personnes à l'aide de panneaux, paravents ou éventails, généralement décorés. À partir du XIX^e siècle, l'écran devient, de plus en plus, le nom donné à un outil de création, un outil de création, qui peut à la fois faire obstacle et servir de support à une image. Ainsi désigne-t-il les toiles qui atténuent la lumière zénithale dans un atelier artistique tout en étant, inversement, employées pour accueillir la luminosité dans des activités scientifiques.

La surface plate de l'écran s'adapte alors à des dispositifs antithétiques pour transmettre, recevoir, diffuser, réfléchir une lumière ou une image dans le domaine des techniques physiques, photographiques ou encore électriques. L'importance de ces nouveaux supports au fil du XX^e siècle confortera le décalage sémantique entre les différents services remplis par ces différents écrans. Ceux-ci parviennent à mêler à la fois la fonction d'obstacle à ce qui se trouve à l'extérieur, et celle d'ouverture qui accueille une image projetée. Le succès et l'omniprésence de l'écran cinématographique a sans aucun doute renforcé cet écart entre les définitions. Ce support filmique – une surface blanche réceptacle – réussit à faire disparaître, à la suite de la photographie, l'artificialité des images qu'on y projette, grâce à sa reproduction du réel en mouvement. Comme l'a conté Jacques Rittaud-Hutinet, cette frontière fondamentale parvient même dans un premier temps à faire oublier la présence de ces écrans. Les prémices du cinéma ont engagé un véritable bouleversement physiologique dans la compréhension

visuelle du monde, notamment en obligeant les spectateurs à dissocier le cadrage et donc la visibilité d'un objet de son existence réelle – le public non averti ayant peur que le train des frères Lumière entrant en gare de La Ciotat ne sorte de l'écran et vienne les écraser, ou pensant, par ignorance du concept de « hors champ », que les personnages partiellement hors cadre étaient mutilés d'un bras ou d'une jambe¹. L'expérience visuelle du cinéma a obligé les spectateurs à disjoindre le support de la projection de l'image projetée, mais aussi l'image projetée de l'environnement réel dans lequel elle est projetée, dans une éducation de l'œil qui s'est très vite installée dans les mentalités, grâce aux acquis de la nouvelle culture visuelle née du succès des arts optiques. Ainsi apparaît dans un simple film la reconnaissance générale de la matérialité et de la présence du support (cadre, écran blanc), sans laquelle aucune séance de cinéma ne serait reçue par le public. Néanmoins, ce glissement sémantique introduit d'emblée une ambiguïté au sein même de la notion d'écran que relevait encore Aragon en 1965 : « A-t-on réfléchi que l'écran, qui jusque-là cachait le feu, depuis l'invention du cinéma est au contraire devenu le porteur de l'image, le *medium* de la vue ? Non point l'obstacle aux étincelles, mais l'incendiaire qui met le feu dans la tête² ».

L'évolution du langage ne cesse de renforcer ce retournement fonctionnel de l'écran. Une fausse analogie, le « petit écran » de télévision tiré du « grand écran » cinématographique, a repris l'idée d'une absorption du regard par une image. Par extension, depuis la naissance de la télévision et de l'informatique, la technique qui produit des « écrans cathodiques » parvient dès lors à associer cette surface à une image non projetée de l'extérieur mais de l'intérieur, à travers un support. Ce sens le plus employé au XXI^e siècle renverse donc désormais le principe originel d'un écran. Cette technologie consiste dès lors à faire naître une image d'écran depuis *l'arrière à travers l'intérieur* du support, et non en arrivant de *l'extérieur sur* la surface parfaitement obstruée. Ce changement technique parvient même à faire se coïncider des locutions proprement antinomiques bien que concomitantes au XXI^e siècle puisque l'écran sépare, sert d'exutoire, diffuse ou absorbe... De manière ubuesque, un « écran de fumée » parvient à « faire écran » et à capter le regard de l'utilisateur d'un « écran numérique », permettant de faire des « captures d'écran » et d'insérer des logiciels sur son « écran d'accueil » et d'ouvrir les yeux sur le monde entier...

¹ Jacques Rittaud-Hutinet, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », dans *Les Arts de l'hallucination*, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonesse, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Page ouverte », 2001, p. 141-160.

² Louis Aragon, « Le Mérou », après-dire de *La Mise à mort*, dans *Œuvres romanesques croisées*, tome 34, 1965, cité par Christine Lorente dans son article « *La Femme à la voilette* : la question du féminin dans *Henri Matisse*, roman de Louis Aragon », dans S. Lojkine (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 171.

Ces ambiguïtés qui troublent notre regard sur les nouveaux écrans ne sont cependant pas le moins du monde inédites, et ce depuis des siècles. La barrière des premiers écrans a elle aussi été masquée, non pas pour bien fonctionner mais pour devenir un élément de décor : indirectement, l'écran devient donc un simple support d'images. Cette duplicité semble à elle seule instaurer une perturbation de la vision, puisqu'un écran-obstacle cache une chose existante tout en pouvant accueillir l'image d'une chose reproduite qui n'existe pas concrètement. Ce petit meuble de cheminée, tout comme son aventure sémantique, semble à lui seul interroger un principe essentiel de la création artistique, à savoir la question de ce qu'est une représentation. Les théories littéraires et esthétiques confirment que ces petits éventails, paravents et panneaux de cheminée présentent déjà les clefs de ces réflexions.

Anne-Marie Christin et Philippe Ortel ont ainsi développé l'idée de la « pensée de l'écran » en montrant l'impact sémiologique de la révolution technique de la photographie et des arts de l'image sur la création, notamment au XIX^e siècle³. Or, cette autonomie croissante des supports de création nous semble parfaitement illustrée par l'usage du mot *écran* au cours du XIX^e siècle. Nous observerons tout d'abord le déplacement sémantique presque indétectable de ce terme chez des écrivains du XIX^e siècle. Cette piste nous mènera à explorer le passage de son statut concret à une fonction sociale insidieuse entre les êtres humains. De la vie en groupe à la vie intérieure il n'y a qu'un pas : l'accueil de la pensée intime d'un homme face au monde. Cet univers psychique ne pouvait que se transformer en écran d'images mentales, imaginaires. Ainsi l'écran se métamorphose-t-il en support de représentation visuelle, aussi bien réelle qu'irréelle. Cette abstraction croissante lui confie dès lors le rôle d'allégorie de la création littéraire.

Préambule : la sémantique enchevêtrée du mot « écran »

Le terme *écran* semble exprimer dans les dictionnaires de la seconde moitié du XIX^e siècle un flottement sémantique devenant de plus en plus abstrait. Ce flou est présent dès les premières définitions du Littré, à savoir une « sorte de meuble dont on se sert pour se garantir de l'action directe du feu ». La locution déterminative, *sorte de*, reprend ici une formulation qui apparaît dès le premier dictionnaire de l'Académie française en 1694 – mais absent chez Furetière quatre ans plus tôt. Si ce mot *sorte* définit au départ une simple catégorie, il prend peu à

³ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001 [1995] ; Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », dans *L'Écran de la représentation*, *op. cit.*, p. 111-144.

peu celui « d'une chose (1644) ou d'une personne (1835) qu'on ne peut exactement qualifier et qu'on rapproche d'une autre⁴ ». Loin d'être un simple hasard, ce texte semble témoigner de ce changement vis-à-vis de la catégorie que l'Académie française garde sans modification jusqu'à sa sixième version de 1835. En revanche, le Littré redouble cette « sorte de » dans le deuxième sens qu'il ajoute : « sorte d'éventail qu'on tient à la main pour le même objet⁵ ». La septième édition du dictionnaire de l'Académie française fait d'ailleurs ce même ajout quelques années plus tard, en 1878. Le double énoncé de cette locution la rend plus hésitante : située entre deux, peu catégorisée et donc difficilement qualifiable. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse change quant à lui l'ordre des définitions du mot, en mettant en tête le « petit instrument qu'on tient à la main pour se garantir la figure et surtout les yeux de l'action directe du feu ». Le regard passe donc en tête de la sémantique du mot, signalant non plus la simple sensation de la chaleur mais surtout un rôle visuel. Les sens par extension ou au figuré confirment cette trajectoire vers les yeux, ou vers des outils en lien avec le regard : les toiles blanches atténuant la lumière du soleil en atelier de peintres ou graveurs, ou encore l'iris protégeant la rétine.

Le paradoxe du mot *écran* s'installe dès lors dans le langage de l'époque et favorise même un désir d'ambiguïté dans certaines phrases. En observant la chronologie, les usages et les significations, nous pouvons constater une relative rareté de ce terme dans la première moitié de ce siècle, qui croît au milieu, pour se développer bien plus largement à partir des années 1880. Ainsi suit également le glissement sémantique : jusqu'aux années 1860, l'écran désigne presque uniquement un meuble de cheminée ou un éventail – à l'exception de l'usage qu'en font quelques écrivains, sur lesquels nous reviendrons, en particulier Balzac. Par la suite, l'écran se diversifie bien plus, maintenant les deux premiers sens tout en multipliant des références à l'art, qu'il s'agisse d'abord de toiles, de dessins ou de décors peints sur des divers types de paravents. Lors de la généralisation de cette expression, cet usage artistique se conforte dans les années 1880 et 1890, en s'adjoignant un vocabulaire scientifique de physique mais aussi de philosophie. Cette concomitance facilite sans doute une nouvelle valeur sémantique : un signe métaphorique d'obstacle, de séparation, de dissimulation ou de mensonge, mais aussi le support d'une création. Au fil du temps, l'écran incarne ainsi le visible et l'invisible dans des œuvres littéraires qui décrivent aussi bien l'univers concret d'un comportement social qu'une pensée ou une recherche intérieure face au monde, voire la création d'un hors-monde.

⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 2019 [1992].

⁵ La septième édition du dictionnaire de l'Académie française fait ce même ajout quelques années plus tard (1878).

L'art des faux-semblants

La stylistique associée au terme *écran* révèle l'imagerie que lui transmettent les écrivains. Apparaissent tout d'abord des écrans chinois qui s'insèrent dans des énumérations décrivant un décor intérieur à la mode. En 1833, Théophile Gautier décrit dans *Albertus, ou l'Âme et le péché* une chambre dont ressortent à la fois un amusement et un certain plaisir :

Des perles, de la soie, un coffre à clous d'acier,
De blondes sépias, de fraîches aquarelles,
Des albums, des écrans aux découpures frêles,
La dernière revue et le nouveau roman,
Un masque noir brisé, – mille riens fashionables,
Pêle-mêle jetés, jonchaient fauteuils et tables ;
– C'était un désordre charmant !⁶

Son écriture mime ce design par des empilements de structures grammaticales mais aussi par son choix de mots inattendus comme le *fashionable*, ou encore par l'oxymore du « désordre charmant ». Au fur et à mesure, ce décor n'est cependant plus qu'un simple cliché sans grand intérêt. Dans le roman *Valentine* de George Sand figure le mépris d'un tel passe-temps, qui consiste à faire « des peintures en laque, des écrans à l'aquarelle, des fleurs en velours et vingt autres futilités ruineuses⁷ ». Gustave Flaubert ne pouvait manquer d'utiliser ces faux ornements dans *L'Éducation sentimentale*, aussi bien dans un salon, dans une salle à manger que dans ce boudoir de Mme Dambreuse :

Tiède comme une alcôve, où l'on se heurtait aux capitons des meubles parmi toute sorte d'objets çà et là : chiffonnières, écrans, coupes et plateaux en laque, en écaille, en ivoire, en malachite, bagatelles dispendieuses, souvent renouvelées⁸.

Rageur, ce motif de bibelots décoratifs devient la mise en abyme cynique des femmes dupliquées autour de Frédéric Moreau. Flaubert se plaît à juxtaposer de manière binaire les logements de Rosanette et de Mme Arnoux :

Dans les deux maisons, les services de table étaient pareils, et l'on retrouvait jusqu'à la même calotte de velours traînant sur les bergères ; puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre⁹.

Cette dualité est systématiquement cassée par des parallélismes soulignant la copie de l'une à l'autre, allant même jusqu'à la fusion de leurs objets « pareils », « même », « allant et venant » chez elles. La phrase mime ainsi l'omniprésence

⁶ Théophile Gautier, *Albertus, ou L'Âme et le péché*, Paris, éd. Paulin, 1833, p. 343-344.

⁷ George Sand, *Valentine*, tome I, Paris, éd. Dupuy, 1832, p. 102.

⁸ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 395.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

du faux aussi bien dans les comportements que dans la décoration. Dans *Bel-Ami*, Maupassant montre la fonction de camouflage que confère à l'écran Duroy lorsqu'il souhaite séduire une femme : Duroy « dissimule » alors les « taches trop visibles » dans son local de « pauvreté¹⁰ ». Nous retrouvons ici une tout autre fonction donnée depuis l'Antiquité aux écrans en Asie, celle de « ne rien voir de l'habitation intérieure¹¹ ». Par le biais de cette valeur sémantique, l'écran se détache peu à peu d'un objet pour qualifier au figuré le comportement d'un être humain. À partir de l'idée de la protection de la chaleur d'une cheminée naît la métaphore d'un obstacle social : l'arme d'une « comédie humaine » mêlant de la dissimulation et du mensonge. Honoré de Balzac manifeste souvent avec humour dans sa correspondance son amour pour ce bibelot :

Oh ! si tu savais, ma bonne sœur, comme je raffole (motus ! ...) de tes deux écrans et surtout (motus ! ...) de la petite table !!! (motus ! ...) c'est dans mes douleurs un point sur lequel j'arrête ma pensée, comme sur une maîtresse¹².

Cependant, Balzac est sans doute l'écrivain le plus productif sur la métaphorisation sociale de cet objet – rarement méliorative. Lorsqu'il quitte Camille dans *Béatrix*, Claude se moque de la barrière qu'elle dresse entre elle et ses amants pour tout diriger :

Vous n'êtes pas aimable, reprit-il, vous ne vous pliez pas à l'amour, il doit se plier à vous. [...] Je ne vous en veux pas Camille : je vous trouve la plus grande des femmes ; mais si je continuais à vous servir de paravent ou d'écran, [...] vous me mépriserez singulièrement¹³.

L'usage du mot *écran* que nous avons vu précédemment s'échappe du pluriel et des énumérations pour devenir un complément d'objet qui ne désigne plus des babioles mais un outil pour manipuler un autre. Balzac parvient à l'exprimer parfaitement en créant la locution néologique « femme-écran » qu'il souligne en italique dans *La Fille aux yeux d'or*. Loin d'être un barbarisme, cette association ne saurait mieux représenter le tour de passe-passe qu'offre l'écran dans la leçon qu'Henri de Marsay fait à son ami Paul :

[Q]uand tu auras besoin de discrétion, mon petit, apprendis qu'il existe deux espèces de discrétion : discrétion active et discrétion négative. La discrétion négative est celle des sots qui emploient le silence, la négation, l'air renfrogné, la discrétion des portes fermées, véritable impuissance ! La discrétion active procède par affirmation. [...] Mais cette ruse est vulgaire et

¹⁰ Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], Paris, Librairie générale de France, coll. « Livre de Poche », 1983, p. 94.

¹¹ Pierre Loti, *Japoneries d'automne* [1889], dans *Voyages (1872-1913)*, Paris, éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 159.

¹² Honoré de Balzac, lettre à Laure Surville du 11 février 1829, dans *Correspondance*, tome I (1809-1835), éd. R. Pierrot et H. Yon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2006, p. 249.

¹³ H. de Balzac, *Béatrix* [1839], *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome II, 1976, p. 751.

dangereuse. [...] La meilleure des discrétions est celle dont usent les femmes adroites quand elles veulent donner le change à leurs maris. Elle consiste à compromettre une femme à laquelle nous ne tenons pas, ou que nous n'aimons pas, ou que nous n'avons pas, pour conserver l'honneur de celle que nous aimons assez pour la respecter. C'est ce que j'appelle la *femme-écran*¹⁴.

La réification d'une personne devenant elle-même un écran, un paravent, sert à empêcher de saisir la pensée d'un autre. Le mot retrouve son origine guerrière de couper le feu lors d'un combat, qui devint par la suite une arme immatérielle, « l'écran de fumée ». Cette arme immatérielle de la « femme-écran » annonce d'ailleurs un lexique plus récent dans le domaine de la finance : la société écran, fausse société qui cache des transactions illicites. Le maniement des écrans, en particulier ceux d'éventails ou de paravents, prend dans la communication des aspects antithétiques : l'art d'afficher une chose pour en faire disparaître une autre, mais aussi celui de suggérer la présence de choses cachées pour créer le désir de les voir. Les récits mettent en abyme ce comportement évoquant les mouvements de main de certains personnages en tenant... un écran. Dans *Une page d'amour* de Zola, l'épouse Juliette Deberle cherche à séduire par jeu mais n'ose pas franchir le pas. Or, son maniement d'un écran chinois semble exprimer l'hésitation entre qu'elle montre et ce qu'elle cache :

« Allons, soyez raisonnable », dit-elle simplement. Et elle prit un écran chinois sur la cheminée, elle continua, très à l'aise, comme si elle se trouvait dans son propre salon. [...] Elle ne put continuer, il lui mettait une pluie de baisers sur le cou. Alors, elle dut remarquer qu'il la tenait dans ses bras, elle le repoussa, en le souffletant légèrement avec l'écran chinois qu'elle avait gardé¹⁵.

Les Rois en exil d'Alphonse Daudet confirme cette association d'un écran et d'une frontière dans le comportement. Le roi Christian II, déchu et exilé, est dépeint à travers la métaphore d'un écran : son calme, son aisance et sa politesse lui servent à mettre à distance tout le monde, à la manière d'« arabesques fleuries et compliquées sur la laque dure d'un écran¹⁶ ». Ces jeux sociaux passent donc, peu à peu, à une frontière psychologique entre le soi et l'autre. Cette métaphorisation se confirme dans une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le Dessous des cartes d'une partie de whist ». Le personnage Karkoël est « indéchiffrable » en raison de sa physionomie imperturbable, de son silence, mais aussi de sa dépendance d'un jeu de cartes – sans plaisir. Selon le narrateur, cette dissimulation ne concerne pas uniquement les autres, mais l'être profond de cette « espèce de muet

¹⁴ H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or* [1835], *Histoire des treize*, tome III, dans *La Comédie humaine*, op. cit., tome IV, 1977, p. 1094-1095 [H. de B. souligne].

¹⁵ Émile Zola, *Une page d'amour* [1878], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. A. Lanoux et H. Mittrérand, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1961, op. cit., p. 1016.

¹⁶ Alphonse Daudet, *Les Rois en exil* [1879], *Œuvres complètes*, tome II, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. 1028.

», « une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme », au point qu'il ne « semblait pas exister¹⁷ ». La redondance de l'« espèce de » souligne bien étymologiquement qu'il n'est qu'une apparence.

Cet écran qui protège du feu d'une guerre puis d'une cheminée parvient donc à être un paravent social de l'âme profonde d'un être. Or, cette frontière devient également, de manière antithétique, une terre d'accueil, à savoir le support d'une image grâce à sa propre surface.

La naissance d'un support de l'imagination... devant une cheminée

Peu à peu, des écrivains ne parlent plus de n'importe quel meuble d'intérieur en évoquant un écran de cheminée. Ce dernier devient le vecteur, le support et le cadre de longues descriptions. Deux éléments semblent encourager ces évocations. Lorsqu'un récit vagabonde dans l'esprit d'un personnage, l'immobilité de l'écran justifie parfaitement le temps de pause nécessaire pour une description. De même, tout personnage situé en face de cet écran est généralement assis ou figé en face de la cheminée, qui l'apaise, l'endort, ou le fait rêver – au sens propre comme au sens figuré. « Assis en face du feu, [dont] la flamme fatiguait [s]es yeux et brûlait [s]on visage », le héros et narrateur des *Mémoires d'un suicidé*, roman de Maxime Du Camp publié en 1853, prend alors « un écran pour [s]e garantir ». Cette action justifie habilement la présence protectrice du meuble qui peut ainsi lancer un véritable modèle de description comprenant plusieurs strates. En tête du paragraphe suivant, une phrase minimale ne fait que répéter le mot « écran » en n'ajoutant presque aucune information : « C'était un écran chinois ». Cette brièveté semble cependant nous ouvrir la porte d'un tout autre monde. Son tranchant donne de l'importance à cet objet, et son adjectif apporte encore, dans les années 1850, du dépaysement. De cette étape surgit une première description, à savoir celle du support lui-même : « Un châssis circulaire emmanché d'ivoire soutenait un morceau de soie orné de peintures merveilleuses : un petit tableau digne des moines miniaturistes ». Ce couloir d'entrée introduit la structure complexe d'un enchâssement qui va suivre : meuble => œuvre d'art => écriture. L'écran comprend le cadre – le « châssis circulaire » – qui contient lui-même une décoration peinte. Ce « petit tableau » inséré rappelle ensuite l'image d'une enluminure médiévale, donc des pages rédigées et illustrées. Cet emboîtement ne saurait mieux métaphoriser le paysage qui va suivre, écrit sous la plume du narrateur Jean-Marc dans ses mémoires :

Un ciel sombre, marbré de nuages rougeâtres, s'éclairait d'une lune blafarde vers laquelle s'avançait un monstre terrible armé de griffes rouges et

¹⁷ Jules Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques* [1874], éd. J. Petit, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [1973], p. 207.

de dents énormes, se battant les flancs avec une queue tortueuse et regardant par deux gros yeux violets injectés de sang. Au-dessous s'étendait un paysage illuminé par une clarté pâle et nacrée¹⁸.

La « clarté pâle et nacrée », attribuée à l'ensemble du « paysage illuminé », porte des touches picturales créant un clair-obscur comme les « nuages rougeâtres », le « ciel sombre » ou le « sang ». Ces éléments ne semblent toutefois pas issus de l'image décorative, mais plutôt de la consistance même des supports de la vision du personnage. Expliquons-nous. L'écran n'est certes pas en nacre¹⁹ mais comprend un châssis en ivoire, et ce, devant une cheminée créant, elle aussi, une lumière étrange : des flammes rougeâtres, elles aussi de forme « tortueuse ». L'écran devient donc la source d'un paysage situé au-delà de son dessin – chose que confirme la synesthésie que le narrateur ajoute à sa description : « J'eus envie de partir pour la Chine et d'aller baigner mon visage dans les eaux du fleuve Jaune. C'était un long voyage, mais je le fis tout de suite²⁰ ». Son voyage est alors longuement conté, son retour arrivant seulement quand sa tante, « fatiguée sans doute de [s]on immobilité, [l]e frappa sur l'épaule²¹ ». Tout n'était donc qu'un rêve : le personnage s'échappait simplement du réel grâce à cet écran décoratif. Sa surface sombre située contre la lumière énigmatique du feu est une source de spectacle qui trouble au même moment sa rétine. Ainsi devient-elle la source mais aussi le support d'une projection mentale.

Ce choix d'une narration à la première personne se retrouve dans les écrits intimes publiés par George Sand. Un long passage d'*Histoire de ma vie* nous conte un souvenir qu'elle dit n'avoir jamais pu oublier : une illumination s'est produite sur un écran devant la cheminée pendant son enfance. La modestie de cet écran est plus que révélatrice, car ce dernier, non illustré, était en tout point monochrome et nu :

J'étais assise aux pieds de ma mère, devant le feu, et il y avait entre le feu et moi un vieux [*sic*] écran à pieds garni de taffetas vert. Je voyais un peu le feu à travers ce taffetas usé, et il y produisait de petites étoiles dont j'augmentais le rayonnement en clignant les yeux. Alors peu à peu je perdais le sens des phrases que lisait ma mère ; sa voix me jetait dans une sorte d'assoupissement moral, où il m'était impossible de suivre une idée²².

L'étamine étioyée de l'écran fait apparaître des points lumineux célestes faisant rêver les contemplateurs. Cependant, en opposition avec ce ciel nocturne, l'infini devrait nécessairement disparaître sur cette surface, puisque la fonction d'un

¹⁸ Maxime Du Camp, *Mémoires d'un suicidé* [1853], Paris, Éditions de Septembre, 1991, p. 92.

¹⁹ Comme me l'a signalé Jan Baetens, cette anagramme du mot « écran » a d'ailleurs été exploitée par Mallarmé dans plusieurs poèmes.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 95.

²² G. Sand, *Histoire de ma vie* [1855], dans *Œuvres autobiographiques*, tome I, éd. G. Lubin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1970, p. 630.

écran est de ne rien faire passer à travers lui. Cette obstruction n'est donc plus une frontière, mais au contraire, une ouverture permettant de traduire l'esprit du regardeur. Ainsi Sand en arrive-t-elle à décrire précisément un paysage qui n'a jamais été peint sur ce support uni, mais projeté depuis son cerveau : « des images se dessinaient devant moi et venaient se fixer sur l'écran vert ». Le verbe pronominal « se fixer » tout comme le terme « image » ne peuvent que rappeler la technique photographique développée depuis une quinzaine d'années. Le réel situé à l'extérieur de l'appareil est absorbé à l'intérieur de la boîte sur un support de verre non translucide ; et dès lors sort, ou plutôt émerge. Grâce à la luminosité intense de la cheminée, cet écran s'apparente à cet accueil d'images. Cependant, son statut de fermeture, de protection contre l'extérieur est sans doute le point décisif de son association à une création fictive, onirique, purement due à l'imagination d'un esprit. La suite de la description souligne ce caractère irréel issu de l'esprit de l'écrivaine :

C'étaient des bois, des prairies, des rivières, des villes d'une architecture bizarre et gigantesque, *comme j'en vois encore souvent en songe* ; des palais enchantés avec des jardins *comme il n'y en a pas*, avec des milliers d'oiseaux d'azur, d'or et de pourpre qui voltigeaient sur les fleurs, et qui se laissaient prendre comme les roses se laissent cueillir²³.

La phrase mime rythmiquement la divagation d'un songe, d'un voyage imaginaire. Une accumulation de lieux au pluriel imite le mouvement d'une promenade ; puis un enchâssement de compléments du nom comprend des compléments anaphoriques, eux-mêmes complétés par une énumération avec des subordonnées anaphoriques elles aussi... Ce rêve parvient alors à nous perdre tout en étant très précis, comme une œuvre picturale exacte mais immatérielle – la fillette demandant à sa mère si elle la voyait. George Sand ne peut alors s'empêcher de voir dans cette image celle d'un écrivain, en disant que son regard d'enfant était comme celui des « poètes », eux aussi « amoureux de ce qui n'existe pas ». Or, dans cette association évidente avec la création littéraire, l'écran est la source, l'essence même d'une œuvre, qui fait naître l'imagination :

Je fermais les yeux, et je le voyais encore ; mais quand je les rouvrais, ce n'était que sur l'écran que je pouvais le retrouver. Je ne sais quel travail de mon cerveau avait fixé là cette vision plutôt qu'ailleurs ; mais il est certain que j'ai contemplé sur cet écran vert des merveilles inouïes²⁴.

Un an plus tard, Théophile Gautier représente de manière fantastique cette « création » visuelle dans la nouvelle « Avatar », lorsque le docteur Cherbonneau présente sa puissance, celle d'un « maître de forces occultes inemployées » : « je vois distinctement les rayons de la pensée, et comme on projette les spectres solaires sur un écran, je peux les faire passer par mon prisme invisible et les

²³ *ibid.* [sauf mention contraire, nous soulignerons toujours dans les citations].

²⁴ *ibid.*, p. 630-631.

forcer à se réfléchir sur la toile blanche de mon cerveau²⁵ ». L'écran est donc associé au diaporama de son esprit, technique non lointaine de la photographie, et devient un substrat immatériel. Se rapprochant plus de la science physique que de l'art, le terme *écran* se dirige vers un usage virtuel – usage plus courant au XXI^e siècle. Cette projection se réfléchit sur un écran de « toile blanche », si bien qu'elle donne de la matérialité à la pensée intérieure.

La convergence de ces récits semble entretenir le premier rapport institué entre l'écran et la création. L'accointance stylistique de Du Camp et Sand dresse l'inéluctable présence d'un écran pour faciliter la description d'un paysage. Gautier choisit quant à lui d'en faire une surface blanche qui rappelle les tissus atténuant la lumière dans les ateliers d'artistes mais aussi la toile d'un peintre ou le papier d'un écrivain. Ainsi, l'écran blanc ne peut qu'entraîner une métaphorisation de l'art : une surface qui attend la création d'un artiste qui lui fait face.

Le substrat d'un paysage en peinture

La comparaison artistique de l'écran s'est sans doute installée lors de la seconde moitié du XIX^e siècle en raison d'un nouvel engouement pour l'art japonais en France. Ce goût s'applique aux illustrations d'éventails, mais surtout aux paravents et aux panneaux de cheminée toujours nommés des « écrans » – en témoignent les photographies de la maison des Goncourt. Or, l'écran et l'œuvre picturale possèdent tous deux un cadre, une surface plate et un support fixe²⁶.

²⁵ Th. Gautier, *Avatar* [1857], *L'Œuvre fantastique*, tome II, éd. M. Crouzet, Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 45.

²⁶ Au tout début, ce rapprochement a été employé par des écrivains afin de se moquer de productions artistiques, et ce avec un regard cinglant. Des personnages de Balzac tiennent ainsi des propos sanglants sur certaines œuvres d'art. Le personnage Pierquin critique dans *La Recherche de l'absolu* certains « écrans », des toiles étriquées qu'il a vues au Louvre, œuvres se disant pourtant les étendards d'une peinture nouvelle : « Ma parole d'honneur, c'est des écrans que ces toiles sans air, sans profondeur où les peintres craignent de mettre de la couleur. Et ils veulent, dit-on, renverser notre vieille école. Ah ! ouin ! » (H. de Balzac, *La Recherche de l'absolu* [1834], *Études philosophiques*, tome I, Paris, Furne-Hetzel, 1845, p. 355). Ces écrans reprennent donc leur fonction de pare-feu, de pare-luminosité, mais aussi de pare-étincelles métaphorisant l'esprit de faux créateurs. De même, le célèbre peintre Girodet raille ses propres œuvres ainsi que celles du héros Théodore de Sommervieux dans *La Maison du chat-qui-pelote*, car elles sont inadaptées au public, des « écrans » : « Je ne te conseille pas de mettre de telles œuvres au Salon, ajouta le grand peintre. Vois-tu, ces deux tableaux n'y seraient pas sentis. Ces couleurs vraies, ce travail prodigieux ne peuvent pas encore être appréciés, le public n'est plus accoutumé à tant de profondeur. Les tableaux que nous peignons, mon bon ami, sont des écrans, des paravents. Tiens, faisons plutôt des vers, et traduisons les Anciens ! il y a plus de gloire à en attendre, que de nos malheureuses toiles. » (H. de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote* [1830], *La Comédie humaine*, op. cit., tome I, 1976, p. 54). La suite se retournera contre cette ironie puisque leurs tableaux « emballeront » les spectateurs de l'exposition qui les aura acceptés. Ces exemples d'écran symbolisent un simple obstacle rencontré, généralement très négatif : un art de hardiesse esthétique ou un art hardi qui n'est pas encore admis. Cette référence ne domine guère au fil du siècle. La présence de l'écran participe peu à peu de la matière même d'une création.

Deux aspects sémantiques incompatibles du mot *écran* – la surface oblitérant un monde derrière *vs* la surface faisant surgir un monde devant – se rejoignent pourtant dans de nombreux textes descriptifs. L'idée d'obstruer, de cacher, est usuelle dans la description de paysages montagneux chez Jules Verne, par exemple dans *L'Île mystérieuse* datant de 1874 :

L'ombre qui semblait sortir de l'épaisse forêt envahit la clairière. Le mont Franklin se dressait comme un énorme écran devant l'horizon du couchant, et l'obscurité se fit rapidement, ainsi que cela arrive dans les régions déjà basses en latitude²⁷.

Faut-il y voir un retour vers le simple obstacle visuel d'un écran ? Que nenni. La disparition de l'au-delà des montagnes n'est en rien un signe d'obstruction car l'écran *fait partie* du paysage décrit : une planéité sombre qui livre à elle seule les teintes et les lignes du tableau descriptif. Ainsi, Pierre Loti s'adonne abondamment dans les années 1890 à partager l'aspect pictural des paysages orientaux dans ses récits de voyage. Dans *Au Maroc*, les remparts qui murent l'horizon sont certes des obstacles insurmontables que l'écrivain compare à des écrans ; mais, ce sont justement ces éléments qui entraînent la vision picturale :

Les hauts murs, les hauts murs sombres, masquant tout, font subitement baisser la lumière comme des écrans immenses ; avec leurs alignements de pointes aiguës, ils ont l'aspect menaçant et cruel²⁸.

Ces murs-écrans deviennent le sujet d'un verbe factitif régissant la composition du tableau en « f[aisa]nt baisser la lumière ». Au-delà des points lumineux, la forme de ces écrans insère des lignes très nettes et droites semblant dessinées au crayon. Ces deux phénomènes stylistiques rendent la personnification finale plus vraisemblable²⁹. Dans un chapitre précédent, cette structure s'étend, plus encore, dans le panorama d'une zone située non loin de Fez. L'écran s'inclut dès lors dans la construction de cette description, très proche d'un texte de critique d'art. En tête de paragraphe, l'écrivain dresse l'encadrement de la scène : « Au-delà encore, au-delà des jardins et des remparts, le cirque gigantesque des montagnes baigne aussi dans la lumière ; on en compte ce soir les moindres vallées, les moindres replis. » L'encerclement du tableau peut d'emblée nous faire penser

²⁷ Jules Verne, *L'Île mystérieuse* [1874], *Voyages extraordinaires*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2012, p. 608-610 (voir également p. 108, ou encore dans *Les Enfants du Capitaine Grant* [1868], p. 449).

²⁸ P. Loti, *Au Maroc* [1890], dans *Voyages (1872-1913)*, *op. cit.*, p. 274.

²⁹ Les refrains de la description poétique des Pyrénées dans le roman *Ramuntcho* confirme cette idée : « Tout cela était l'Espagne, la montagneuse Espagne, éternellement dressée là en face et sans cesse préoccupant leur esprit : pays qu'il faut atteindre en silence par les nuits noires, par les nuits sans lune, sous les pluies d'hiver ; pays qui est le perpétuel but des courses dangereuses ; pays qui, pour les hommes de Ramuntcho, semble toujours fermer l'horizon du sud-ouest, tout en changeant d'apparence suivant les nuages et les heures ; pays qui s'éclaire le premier au pâle soleil des matins et masque ensuite, comme un sombre écran, le soleil rouge des soirs... » (P. Loti, *Ramuntcho* [1897], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 46).

à la forme et au matériau d'un éventail. La suite du paragraphe confirme cette idée :

Du côté de l'est, du côté où tombent en plein les derniers rayons du soleil [...]. Au-dessus, les cimes sont d'un rose ardent, avec des plis d'ombre absolument bleus. Et plus encore et plus loin, le Grand Atlas, tout couvert de ses neiges étincelantes, d'un autre rose encore, plus transparent, plus pâle, se dessine, comme une découpure nette de cristal, sur le jaune clair qui commence à envahir et à remplacer tout le bleu fuyant du ciel³⁰.

Théoriquement, les cimes devraient non pas se situer « au-dessus » mais « au loin » des terres qui se trouvent bien plus près des yeux du spectateur. La perspective est écrasée, si bien que l'espace n'est plus qu'une surface plate, en deux dimensions, comme la toile d'un tableau mais aussi comme l'écran de toile qui atténue la lumière dans l'atelier d'un artiste. Les « plis d'ombre » des cimes rappellent ceux d'un éventail, relevant aussi de la rencontre physique des ondes lumineuses sur un même support : en raison d'une luminosité différente, une seule et même couleur devient plusieurs couleurs différentes voire opposées. Ainsi en est-il sur les cimes de la description, allant du « rose ardent » à une teinte « absolument bleu[e] ». Les isotopies de la couleur, de la teinte lumineuse et du tracé se multiplient au point de renvoyer clairement à des touches de peinture qui s'inscrivent peu à peu sur les traits dessinés. Le pinceau est encore mimé avec des verbes ayant un mouvement, à savoir un jaune qui est en train d'« envahir » un bleu qui « fuit » dans le ciel. Le paragraphe suivant représente le pendant de ce premier « côté » du paysage. La structure initiée par le « cirque » et les « plis d'ombre » rappelant un éventail semble reproduite à l'identique :

Du côté du couchant, une grande montagne très rapprochée se dresse en écran dentelé contre le soleil, projetant sur une partie de la ville son ombre. Elle est striée obliquement du haut en bas, et elle imite, avec sa crête aiguë, une énorme vague marine, soulevée là, puis figée³¹.

Cette évocation de l'écran s'avère plus complexe qu'il n'y paraît car elle contient par syllepse trois sens distincts. La locution « en écran », renforcée par le verbe « se dresser » rappelle clairement le meuble séparant deux espaces, tout comme la préposition « contre ». La montagne devient donc un obstacle nous empêchant de voir ce qui se trouve derrière elle. Son complément « dentelé contre le soleil » rappelle la comparaison du relief à la forme-support d'un éventail. Et pourtant, le complément suivant renverse le sens ou plutôt l'angle de l'image : « projetant sur une partie de la ville son ombre ». Le support montagne-écran devient dès lors la source qui envoie l'image non pas derrière, mais devant. Nous retrouvons ici une idée qui conforte la question purement artistique posée par l'écran lotien : la clôture du réel pour insérer une image sur ce support, donc une création que

³⁰ P. Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 244.

³¹ *Ibid.*

l'esprit y projette. La ville, assombrie, peut dès lors s'effacer pour emporter la montagne dans un autre monde : « imite[r] [...] une énorme vague marine, soulevée là, puis figée ». L'impossibilité de voir derrière l'écran n'est en aucun cas une source d'aveuglement. Au contraire, la description se poursuit pour devenir un tout autre paysage : « On sent que par-derrière, sur son versant opposé, on serait encore en plein éblouissement de soleil : elle est toute bordée, toute rebroussée de lumière³² ».

Cette créativité de la métaphore de l'écran chez Loti est fréquemment présente dans le clair-obscur de paysages, qu'il associe souvent à l'étrangeté, comme dans *Le Désert*. Lors de sa traversée du Sinaï, les « vertigineuses dentelures » des remparts d'un couvent qu'il dit « funèbre » font ainsi « disparaître » le soleil : « derrière les effrayants granits qui encombrant le ciel, écrans monstrueux découpés au-dessus de nos têtes avec une netteté si dure, dominant et écrasant tout » et, en face, une dentelure demeurant « fulgurante, vue de la demi-obscurité où nous sommes, et d'un rouge presque infernal sur le bleu cru du ciel³³ ». Plus tard, le camp du voyageur de ce lieu désertique perdu, non loin de la mer et de la montagne, entraîne la longue description d'une vision progressivement irréelle. L'auteur la qualifie de « fantasmagorie [...] entre une mer verte et un ciel vert » ou encore un « rose invraisemblable, inexplicable, persistant après le soleil disparu », une « fournaise [...] rallumée pour des cataclysmes et des fins de monde... ». Or, la dernière phrase de cette description nous dit que « ces splendides épouvantes ne sont que jeux de lumières et mirages, ne sont qu'apparences, ne sont rien... ». L'idée d'une errance hors-monde est renforcée par la répétition de mots synonymes de l'illusion, les négations et les points de suspension. Cette description s'apparente ainsi à l'image de l'essence même d'une œuvre d'art, œuvre que le paysage et le lieu isolé ont fait naître. Le texte saute à la fin de ce paragraphe une ligne avant d'accueillir une phrase qui conclut cette scène et ce point du récit : une « nuit mystérieuse » et un lieu « nomade, isolé, ici, du monde contemporain ». Loti précise alors que « derrière [eux] » n'existent que des « mornes de granit [qui] sont devenus des écrans tout noirs, bizarrement et durement tailladés, [et] qui se dressent contre le ciel d'étoiles³⁴ ». Cette retraite hors du monde illustre une imagination irréelle, et fait aussi se rejoindre le récit de voyage, ouvert vers l'extérieur, et un roman replié sur son monde factice, fictif.

L'usage de *l'écran* chez Loti rassemble ainsi les différents sens du mot tout en retournant leurs contradictions. À l'intérieur d'une même description, l'écran est

³² *Ibid.*

³³ P. Loti, *Le Désert* [1895], dans *Voyages (1872-1913)*, *op. cit.*, p. 368.

³⁴ *Ibid.*, p. 392.

à la fois un objet concret du paysage faisant face au narrateur (rempart ou montagne), un support recevant sur lui la projection du regard personnel de l'écrivain et enfin un obstacle non pas aveuglant, mais qui permet de rêver l'image de l'espace invisible situé derrière lui. Cette métaphore ne pourrait mieux illustrer la place essentielle que l'écran a pu rencontrer dans la réflexion esthétique de l'époque. Certains écrivains du XIX^e siècle commencent à s'interroger sur la possibilité de faire disparaître la création, la fabrication et la construction d'une œuvre, et donc l'existence de l'artiste. Le support/obstacle de l'écran ne saurait mieux exprimer ce dilemme.

Une allégorie de la création

L'alliance des différents rôles d'accueil d'un écran – un rêve irréel chez Sand, une impression picturale chez Loti, ou encore l'image d'un souvenir exact chez Vigny³⁵ – peut sembler incohérente, paradoxale ou artificielle en raison d'occurrences distinctes de ce mot. Néanmoins, les textes théoriques qu'Émile Zola a rédigés sur la question de la représentation littéraire nous semblent illustrer la richesse de cette concomitance autour du mot *écran*. Le jeune écrivain développe en effet dès 1864, dans une lettre adressée à Valabrègue, une réflexion sur la création dont une phrase est restée célèbre : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ». Or, en ramenant cette citation dans son contexte, l'omniprésence de la notion d'écran tout comme les choix stylistiques dans cette théorie peuvent nous laisser sceptique ou pantois. Il ne faut toutefois pas oublier que Zola lui-même précède ses propos par une mise en garde : « Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée ». Ainsi annonce-t-il la réflexion qui s'enchaîne immédiatement :

Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image³⁶.

³⁵ Alfred de Vigny conte dans ses *Mémoires inédits* le souvenir intact produit par des « petits écrans » qu'il admirait pendant son enfance. À cause des personnages de la trilogie de Figaro qui illustraient ces écrans chinois, il est toujours resté désappointé devant la mise en scène de ces pièces de théâtre, même à l'âge adulte. Cette imprégnation indélébile le conduit à méditer sur l'incapacité de saisir une chose aussi nettement à l'écrit – ce qu'il fait pourtant au même moment en rédigeant ses mémoires : « Il n'est point concevable à quel point tout cela est présent à mes yeux, si je savais peindre j'en ferais certainement quelque bon tableau, ce que ne peut faire un peu d'encre noire sur une page de papier blanc qu'il faut tourner et cela presque toujours mal à propos » (*Mémoires inédits. Fragments et projets* [1863], Paris, Gallimard, 1958, p. 162-163).

³⁶ É. Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, dans *Correspondance*, tome I (1858-1867), éd. B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Paris-Montréal, éditions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1978, p. 375.

La présence d'un point-virgule, et non d'un point, à la suite de la formule « la fenêtre ouverte » indique bien la nécessité d'ajouter des propos qui font partie intégrante de l'idée générale de la phrase. Arrive alors le mot « écran » qui perturbe sémantiquement le principe d'une ouverture sans vitre, ou même la présence d'un support transparent. La référence à l'écran signale un trouble de l'écrivain qu'accentue la locution déterminative imprécise : « une sorte de ». La syntaxe mime l'idée d'un obstacle grâce à des virgules, deux incises soulignant une séparation entre l'artiste et le monde, donc une relation peu simple entre eux. La fenêtre s'apparente alors un simple encadrement, un châssis, souligné par l'intermédiaire du terme « enchâssé ». L'idée de Zola oscille ensuite entre une image située *derrière* l'écran : « à travers lequel on aperçoit ». L'utilisation de nombreuses tournures pronominales ou emplois réfléchis donnent également une autonomie à l'image créée sur la fenêtre, qui serait donc indépendante du monde extérieur situé derrière l'écran : « Ce que je désire constater, c'est que *l'image se produit*, et que, par une propriété mystérieuse de l'être translucide, matériel et immatériel, cette image *lui est propre* ». Tout romancier passe alors selon lui d'une déformation du réel perçu par l'artiste à une forme de création, spontanée et magique, projetée dans l'œuvre. L'image est donc déformée par l'écran lui-même, manifestation que Zola nommera plus loin « un phénomène d'optique ». Cet acte de « produire » une image reste toujours aussi oxymorique : un écran « translucide, matériel et immatériel » ne peut que rappeler la complexité de l'objet-écran. Nous retrouvons ensuite une fonction multiple d'un écran à la fois cadre, obstacle et récepteur – comme nous l'avons trouvé dans des métaphores de Loti :

Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes, de même les lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens. La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art³⁷.

Le terme *écran* manifeste ici l'inaptitude de tout artiste à faire une représentation exacte du réel, celle-ci restant subordonnée à la copie du monde extérieur. Les trois types d'écran – classique, romantique et réaliste – que décrit l'auteur sont tous identiques de ce point de vue, car ils « nous transmettent des images aussi fausses les unes que les autres ». Zola admet toutefois son inclination pour le dernier, tout en étant conscient de son échec nécessaire si le réalisme espère reproduire exactement le monde :

³⁷ *ibid.*

L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. [...] L'écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe [...]. Je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles ; il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité³⁸.

L'intéressante formule intransitive du « n'être presque pas » montre qu'une œuvre d'art ne peut que relever du « presque » puisqu'une « fine poussière grise trouble sa limpidité ». Zola conçoit parfaitement cette impossibilité d'effacer un écran, tout en allant plus loin : « La réalité exacte est [...] impossible dans une œuvre d'art » car les « propriétés particulières qui déforment les images [...] font de ces images des œuvres d'art ». Malgré son goût du réel et du réalisme, l'indestructibilité de l'écran reste bien essentielle pour lui. L'écrivain perçoit parfaitement le principe même de la représentation, qui, comme l'indique son préfixe *re-*, nécessite la présence d'un intermédiaire, d'un support entre la chose et l'image qui en est donnée, sans quoi toute création est inexistante. Le choix très pertinent du terme *écran* dans cette théorie littéraire fait de ce mot la pure allégorie de la création d'une œuvre d'art : « [Je] préfère l'écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création³⁹ ».

Cette réflexion théorique incarnée par l'écran, devenu un concept, est métaphorisée à l'intérieur des œuvres de Zola. Cet intermédiaire entre le monde réel et l'inspiration divine est alors dépeint à travers le motif d'une surface blanche attendant d'accueillir une œuvre en création. Ce support, obstacle et terre d'accueil, retrouve une fois de plus la matière associée aux écrans, à savoir le papier et la toile blanche d'un atelier ou d'un châssis. À plusieurs reprises, Zola a ainsi mis en abyme ses pages d'écriture à travers la description de paysages aux surfaces planes, nues et blanches – notamment dans *Le Rêve*, *La Terre* ou *Une page d'amour*. Ce lien entre la surface blanche, l'écran et la toile d'un créateur, est bien décelé par Stéphane Mallarmé. Sans connaître la correspondance de jeunesse de Zola, le poète adresse au romancier une lettre qui saisit l'esthétique zolienne masquée : *Une page d'amour* « laiss[e] parler le papier » sans qu'« on puisse y laisser pénétrer de soi⁴⁰ ». Or, la poésie mallarméenne fait de l'obsession

³⁸ *Ibid.*, p. 379.

³⁹ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁰ « Je ne crois point qu'auteur ait laissé parler le papier et fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière : alors tout est dit et le poème est contenu, tout entier, dans le livre comme en l'esprit du lecteur, sans que *par une lacune quelconque* on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté. [...] J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même : ils ont cela de très-beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la

du blanc, du pli et de la page, le symbole de la création, notamment dans le *Coup de dés* qui laisse une place à la page blanche, le support qui fait naître tout signe. Dès lors, un amusement de Mallarmé, rédigeant quelques vers sur les enveloppes postales ou sur des éventails – donc des écrans –, est loin d'être un simple loisir. Ces supports ne cessent de nous suggérer un nouveau mode d'accès entre cette surface d'écran et la création littéraire. Tous ses poèmes « Éventails » sont écrits sur le support d'un éventail réel. Comme le montre Bertrand Marchal, leur titre est « à la fois référentiel et autoréférentiel », si bien que le poème d'éventail représente alors « la figure visible de la poésie » que l'écrivain souligne lui-même dans *Quant au livre*⁴¹. Le livre peut dès lors devenir finalement un simple « substitut de l'éventail », en raison de « son pliage et [...] sa fonction d'intermédiaire ou d'écran entre l'œil et le monde extérieur », donc un « poème muet (le rythme ou le battement, sans les mots)⁴² ». Plus élanés, ces éventails rappellent en partie l'essence même de l'art à travers ces supports immatériels comme les écrans zoliens.

La dialectique obstacle/accueil du support artistique semble également se dissoudre en littérature. À la suite des paysages embrumés de Monet ou Whistler influencés par Turner, le *texte* devient une *texture* évanescence. Émile Verhaeren le rappelle à son tour dans *Les Villes tentaculaires* où « se bousculent, en leurs cohues,/Sur des écrans de brumes crues,/Des ombres et des ombres⁴³ ». De même, Georges Rodenbach communique dans *Le Règne du silence* ce trouble du soi face au monde extérieur : des « pâles rideaux levés/Pour des rares passants moins réels que rêvés,/Ombres, sur un écran, que le soir triste évince⁴⁴ ». Cet écran peut être un obstacle vers l'autre tout en étant une frontière protégeant faussement de l'extérieur⁴⁵. Tel que l'évoque Éric Bonnet sur les problématiques

description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains ; et à ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie » (Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Zola du 26 avril 1878, *Correspondance*, tome 2, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1985 [1959], p. 172-173 [S. M. souligne]). Sur ces phénomènes d'une autotélie de la page chez Zola, nous vous renvoyons à notre ouvrage, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 841-880.

⁴¹ S. Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations* [1897], éd. B. Marchal, Paris, Poésie-Gallimard, 2003, p. 268-269.

⁴² Bertrand Marchal, « Éventails, "Éventails" », *Rien qu'un battement aux cieux... L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*, Montreuil-sous-bois, Liénart éditions, 2009, p. 31.

⁴³ Émile Verhaeren, « L'Âme de la ville », *Les Campagnes hallucinées ; Les Villes tentaculaires* [1892-1895], Paris, Poésie-Gallimard, p. 91.

⁴⁴ Georges Rodenbach, « Cloches du dimanche », *Le Règne du silence*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 34-36.

⁴⁵ Voir également « La vie des chambres », où l'écran reflète dans un chiasme cette opposition irrémédiable : « / Vitres pâles, sur qui les rideaux s'échancrant / Sont cause que toujours la vie est regardée ; / Vitres : cloison lucide et transparent écran / Où la pluie est encor de la douleur dardée. / Vitres frêles, toujours complices du dehors, / Où même la musique, au loin, qui persévère, / Se

de l'art contemporain, « espace d'attente, l'écran comme métasurface permet de localiser et de penser l'acte de voir⁴⁶ ». Les pensées sur la représentation littéraire que nous venons de croiser incarnent donc bien le mouvement sémantique du mot *écran* à leur époque, à savoir un sens plus théorique et abstrait.

La littérature du XIX^e siècle témoigne de l'évolution permanente de cette notion d'écran, qui prend une place de plus en plus importante dans la pensée artistique. Son premier sens, celui d'une barrière qui stoppe la violence du feu, comprenant de la chaleur et de la lumière intenses, sur des panneaux de cheminée mobiles ou des objets tenus en main comme des éventails. Ce dernier exemple a fait de l'écran le symbole moral de la dissimulation entre les êtres humains. S'asseoir auprès du feu pour se reposer ou sommeiller a installé l'image d'un écran qui occulte non pas un sourire mais la luminosité violente devenant l'image de l'esprit. Cette protection du regard devient ensuite le lieu de projection des rêves. Cette première forme de support visuel se confirme alors par la conjonction entre le premier support de protection, celui de projection, celui d'un décor ou d'expérience physique de luminosité. Ainsi se transforme-t-il en élément idéal construisant métaphoriquement la description picturale d'un paysage sur toile. L'écran advient dès lors aisément l'outil d'une pensée sur ce qu'est la représentation, nécessairement créée. L'écran littéraire parvient ainsi à unifier sa dissimulation du vrai et l'accueil d'une autre vision – qui correspond parfaitement à ce qu'est une œuvre d'art.

blesse en traversant le mensonge du verre / Et m'apporte sanglants ses rythmes presque morts !
» (*ibid.*, p. 137).

⁴⁶ Éric Bonnet, *Esthétiques de l'écran. Lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23.

L'écran friable des productions artistiques numériques programmées à lecture privée

Philippe Bootz

Approche sémiotique de la pensée de l'écran

Schéma tétradique de l'écran

Anne-Marie Christin introduit la « pensée de l'écran¹ », dans sa réflexion sur la relation entre l'image et l'écriture : « Elle [la pensée de l'écran] 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 système ».

L'écran y apparaît comme une surface sémiotisée. C'est lorsque l'interprétant humain y décèle des signes (relations entre traces) que la surface devient un écran. L'écran est le support des signes là où la surface est celui des traces qui les constituent. L'écran, tout comme les relations qu'il permet de déceler, est ainsi créé par la décision sémiotique qui, tout à la fois, crée, perçoit et interprète les signes. La « pensée de l'écran » n'est autre que le processus de cette décision qui fait passer le fond de statut de surface à celui d'écran. Dans le modèle tétradique du signe de Klinkenberg², le signifié du signe écran est « rendre lisible le système de signes », son signifiant étant la surface, espace sémiotisé qui rend visible les traces, et son référent la partie du monde observée.

Deux caractéristiques de la pensée de l'écran

a) Une compatibilité avec la psychologie cognitive

Toute la réflexion d'Anne-Marie Christin porte sur le visuel, et plus spécifiquement sur la relation entre image et écriture. L'écran y est donc logiquement

¹ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 6.

² Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 93.

abordé selon une perspective dioptrique. Cela n'interdit pourtant pas l'introduction du son et de la temporalité dans l'énoncé que l'écran dévoile et construit tout à la fois, car les concepts de surface et d'écran au sens où l'entend Anne-Marie Christin ne sont en fait, me semble-t-il, pas limités à une physicalité ni aux caractéristiques géométriques abstraites contrairement au point de vue qu'adopte Lev Manovich lorsqu'il traite de l'écran³.

Pour ce dernier, l'écran est une surface rectangulaire plane positionnée à une certaine distance des yeux. La distinction entre surface et écran est donc purement géométrique et fonctionnelle : l'écran est la surface à travers laquelle s'effectue la vision. Anne-Marie Christin aborde plutôt les concepts de surface et d'écran par leur fonction de signes : ce qui rend visible pour le premier, ce qui rend lisible pour le second. Ainsi donc, l'écran de Lev Manovich aurait plutôt à voir avec la surface d'Anne-Marie Christin et la surface de Lev Manovich avec le support d'Anne-Marie Christin (fig. 1). Pour percevoir la différence entre les deux conceptions, il convient de s'intéresser aux « rendre visible » et « rendre lisible » qui relèvent nécessairement du fonctionnement percepto-cognitif humain. Cette dimension psychologique est implicitement présente dans la pensée de l'écran d'Anne-Marie Christin (« l'interrogation visuelle ») alors qu'elle est étrangère à l'écran de Lev Manovich.

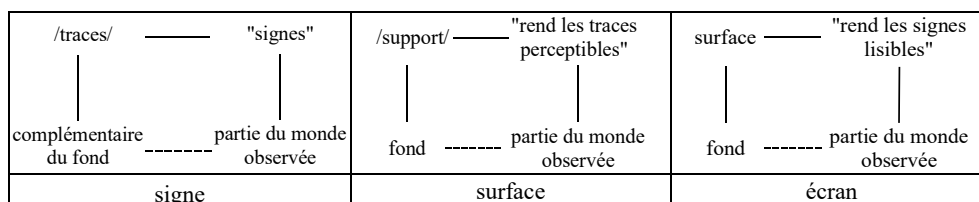


Fig. 1 : schémas tétradiques de la surface et de l'écran⁴.

Pour Lev Manovich, l'écran du « ciel étoilé » serait sans doute la surface que nous créons lorsque nous mettons au point sur l'infini en fixant le ciel à l'œil nu. L'infini optique est plat et délimité par notre angle de vision⁵ lorsque nous demeurons immobiles. Il n'en va pas de même, me semble-t-il, pour la pensée de l'écran chez Christin. La « surface » alors considérée ne vaut pas par sa planitude. Elle demeure compatible avec notre connaissance scientifique du « ciel étoilé », mais nous apparaît dans l'observation à l'œil nu, et c'est en cela que cet espace devient surface, comme une unité différente des autres unités terrestres. La surface catégorise le monde sensible et en isole une partie qui va être psychologiquement

³ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 2001, p. 94.

⁴ Un mot placé entre // désigne le signifiant, et entre « » il désigne le signifié. L'absence de marque autour du terme surface dans le schéma de l'écran indique donc que c'est le signe complet de la surface, à savoir le schéma du milieu, qui est le signifiant du signe écran.

⁵ Soit 124° en vision binoculaire pour la lumière.

traitée comme cohérente. Les traces se détachent alors par leur incohérence lumineuse dans cet ensemble. La surface serait donc caractérisée par son caractère isotope, et non par ses caractéristiques géométriques, et la trace par son caractère allotrope. Sa transformation en écran est alors induite par la cognition humaine qui, toujours, interprète en interrogeant la mémoire à long terme.

Ce n'est pas tant sur le ciel étoilé que dans le design visuel des productions numériques que le rôle du bouclage percepto-cognitif peut être mis en évidence dans le mécanisme de la pensée de l'écran. Les sites web *designés* des années 1990-2000 présentaient souvent des transitions et des animations. Cette scénarisation visait à orienter le regard de l'internaute pour lui construire un parcours de lecture spécifique. Cette gestion du regard, qui amenait le lecteur à privilégier un rapprochement de certaines formes au détriment d'autres, reposait grandement sur la capture automatique de l'attention⁶, phénomène irrépressible primaire. L'attention est automatiquement capturée par la mise en mouvement d'un élément dans le champ de vision. Cette capture est fugace (de 50 à 150 ms dans le visuel) mais suffisante pour orienter le regard. Cette capture automatique de l'attention, suivie d'une reprise intentionnelle du focus attentionnel, est une composante du processus de transformation de la surface en écran⁷.

b) Un dispositif frontal

La pensée de l'écran est une pensée de l'observation. L'écran y est abordé du point de vue du regardeur, autrement dit dans une sémiotique de la « réception » : la surface rend visible, l'écran rend lisible ce qui est devant nous. L'acteur humain interprète une réalité constituée qui lui est donnée. L'application qu'en fait Anne-Marie Christin à l'apparition de l'écriture, la déplace dans une sémiotique de la « production », ce qui suppose donc que la production (l'écriture) est validée par l'observation, la lecture, et donc que le producteur fabrique nécessairement un ensemble perceptible et lisible, notamment par lui-même mis en situation de « premier lecteur ». En clair, le dispositif auteur/lecteur présupposé est un dispositif frontal (fig. 2). Dans ce dispositif, *tout ce qui est produit peut être rendu lisible par des processus interprétatifs adaptés*. Nous verrons que cette propriété est mise en défaut dans les œuvres numériques programmées.

⁶ Walter Schneider & Richard M. Shiffrin, « Controlled and Automatic Human Information Processing: I. Detection, Search, and Attention », dans *Psychological Review* vol. 84 nb 1, January 1977, p. 1-66. Michael I. Posner, « Orienting of Attention », dans *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 32, 1980, p. 3-25.

⁷ Dans le schéma triadique, les processus psychologiques sont représentés par les traits pleins. Celui que nous décrivons est représenté par celui qui relie, dans le schéma de l'écran, le signifiant surface au signifié « rend les signes lisibles ».

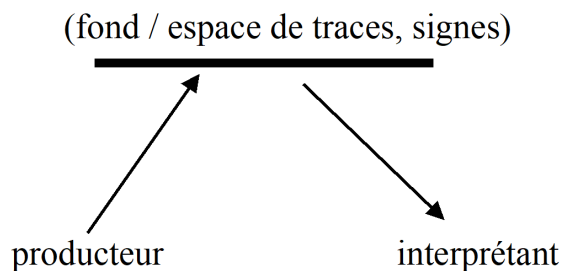


Fig. 2 : le dispositif frontal de communication

Au regard des propriétés analysées, l'écran apparaît comme un signe, le support géométrisé du système de signes produits et interprétés, ou pour le moins interprétables.

L'écran état

Dans la sémiotique de l'écran de la Figure 1, le stimulus matériel de l'écran est désigné par le terme « fond ». Ce terme est décliné dans le langage courant de façon différente selon la situation dans laquelle s'effectue l'interprétation. On parle ainsi d'écran de projection, d'écran vidéo, d'écran de cinéma, d'écran informatique... Toutes ces terminologies désignent des systèmes technologiques plus ou moins complexes et ce fond ne devient support (fig. 1) que dans le contexte de la situation de communication dans laquelle ces artefacts s'insèrent. Par exemple, un drapé ou un mur ne deviennent « écrans de projection » que face à un projecteur. Ces écrans de projection ne sont donc des écrans au sens où nous l'entendons que parce qu'ils acquièrent un statut d'interface de sortie de l'appareillage technologique. C'est bien parce que l'écran est interface que la façade d'une cathédrale peut, le temps d'un spectacle son et lumière, devenir un écran de projection qui, parfois, en annihile tous les détails architecturaux : la façade écran n'est plus une façade.

Il importe, dans les œuvres numériques, de faire la distinction entre un périphérique et une interface matérielle. Le concept de périphérique est lié à la dimension fonctionnelle de l'artefact qui le compose. C'est la circulation du signal (électrique le plus souvent) qui caractérise le périphérique. Que le système soit en activité ou non n'influe pas sur cette caractéristique technique. Le périphérique est donc un artefact pérenne, qu'il soit ou non en fonctionnement. C'est un objet. L'interface matérielle, quant à elle, est caractérisée par la relation entre une information⁸ et un système technique dans une situation de communication. C'est une propriété transitoire d'un périphérique. L'interface n'existe donc pas en de-

⁸ Le terme « information » désigne ici ce que produit l'interprétation.

hors de la situation de communication : un clavier débranché demeure un périphérique mais n'est pas une interface matérielle, pas plus qu'un écran d'ordinateur éteint. L'interface sémiotique possède les mêmes propriétés mais repérées cette fois-ci au niveau des signes qui manipulent symboliquement l'information. Ainsi il existe des interfaces sémiotiques d'entrée (le bouton par lequel je valide un choix) et des interfaces de sortie (la barre de chargement qui m'indique l'état du chargement) qui sont en étroite relation avec les interfaces matérielles (j'appuie en fait sur le bouton de la souris et non sur le dessin du bouton sur le moniteur ; j'observe un changement de couleur des pixels d'un écran et non une peinture qui s'étend comme l'encre sur une soie).

Il y a ainsi une très nette distinction entre l'écran qu'est la pierre sur laquelle est gravé un hiéroglyphe, ou le ciel étoilé, et les écrans des productions numériques. Les premiers sont des objets pérennes à l'échelle de la vie humaine (et même des civilisations), les seconds sont des interfaces, c'est-à-dire que leur statut d'écran est un état, il n'est que transitoire, contingent au fonctionnement du système technique par lequel s'établit la communication. Dans mon vocabulaire, un « objet » est toute chose sans temporalité et indépendante de tout contexte, de sorte que l'objet est identique à lui-même en tous temps, dans tout espace, pour tous et dans toutes les situations. Il s'oppose à l'« état », une chose créée par un processus en cours, dont les caractéristiques sont définies par ce processus à l'instant où cet état est créé. Un état est donc transitoire, se modifie avec le processus, il ne peut exister que dans la durée du processus, il dépend de la situation qui gouverne le processus. L'état a, dans le contexte de son existence, l'apparence de l'objet mais ne peut être identique pour tous. Un état peut être fossilisé en objet par une opération de capture. La dimension d'état des écrans numériques nous est d'ailleurs rappelée dans leur stimulus par le bouton « power on/off ». La dimension d'interface de l'écran s'efface, devient invisible lors de la décision sémiotique car la décision sémiotique est elle-même un état dans le processus cognitif, elle est instantanée et mouvante, notamment sous l'influence de l'attention. Dans l'espace-temps de son existence, l'écran état présente donc toutes les caractéristiques d'un écran objet et la pensée de l'écran peut y être appliquée de la même façon.

L'écran dans le dispositif de la communication numérique programmée

Le dispositif de communication dans le modèle procédural

En considérant que la communication est tout à la fois transformation et transduction de signaux ou autres éléments matériels par un appareillage technologique quelconque et interprétation de certains phénomènes qui s'y produisent par les acteurs humains en relation avec cet appareillage, alors je nomme

dispositif de communication l'ensemble constitué par ces acteurs, phénomènes et appareillage technologique présents dans la situation de communication⁹. Les phénomènes y sont décrits par leur position technique dans le processus de transformation. Le modèle met l'accent sur les matières d'œuvre entrantes et sortantes de la transformation. Les acteurs sont repérés par le rôle qu'ils jouent dans la situation de communication au moment où elle se produit. C'est ainsi qu'*Auteur*¹⁰ et *Lecteur* sont des rôles qu'un acteur peut occuper dans la situation : l'un producteur de la matière d'œuvre entrante de la transformation, l'autre récepteur de la matière d'œuvre sortante de cette transformation. En tant que rôles, *Auteur* et *Lecteur* existent même en absence de toute incarnation par un acteur et donc de toute intentionnalité. Le modèle permet ainsi de considérer que le ciel est bien un écran du « ciel étoilé » pour un *Lecteur* qui y perçoit une manifestation divine, même si aucun dieu n'existe.

Le dispositif comprend autant d'écrans¹¹ qu'il existe de rôles, chaque rôle interprétant « son » domaine sur « son » écran. Le modèle procédural de la communication¹² stipule en effet que les systèmes de signes observables sont a priori différents selon les rôles, les différences étant causées par la transformation à l'œuvre dans la communication. Le schéma général du dispositif est le suivant (fig. 3) :

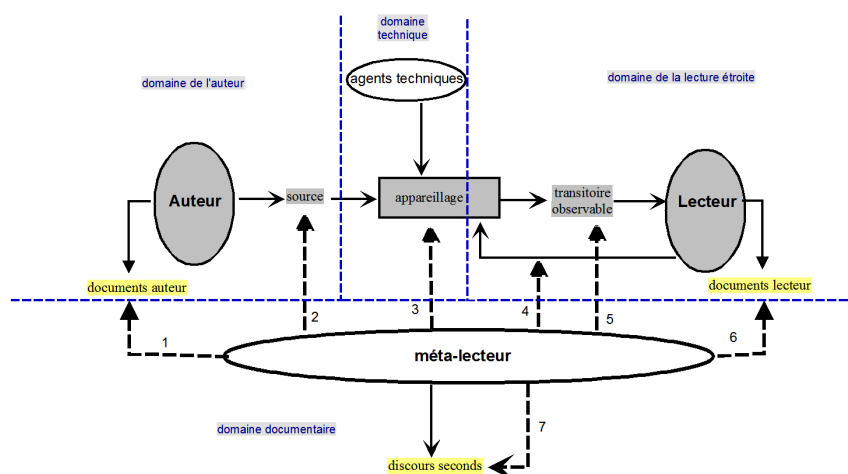


Fig. 3 : schéma structurel du dispositif de communication dans le modèle procédural

⁹ Philippe Bootz, « Un modèle fonctionnel des textes procéduraux » dans *Les Cahiers du CIRCAV*, n° 8, 1996, p. 191-216 ; « Une approche modélisée de la communication ; Application à la communication par des productions numériques », dans *Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches*, Paris 8, 2016, <<https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/tel-02182750>>.

¹⁰ L'intitulé des rôles *Auteur* et *Lecteur* débute par une majuscule pour distinguer le rôle des individus. Le rôle méta-lecteur n'ayant aucun équivalent dans un modèle classique de communication, il n'est pas nécessaire d'utiliser de majuscule.

¹¹ Je nommerais systématiquement « écran d'ordinateur », « écran de projection » ... ce qui relève des artefacts matériels et « écran » le concept présenté en partie 1.

¹² Voir Ph. Bootz, « Une approche modélisée de la communication », *op. cit.*

Le *source* est la matière d'œuvre d'entrée de la transformation que réalise l'*appareillage*, sous une forme accessible (perceptible et manipulable) par l'*Auteur* et le *transitoire observable* la matière d'œuvre de sortie sous une forme accessible (perceptible et éventuellement manipulable) par le *Lecteur* (fig. 4). Chaque rôle a une potentialité de perception, interprétation et manipulation qui définit le rôle mais qu'un acteur donné peut ou non réaliser dans le rôle. *Source* et *transitoire observable* ne sont pas des signes mais les stimuli des signes que produit un acteur humain lors de l'interprétation de ces matières d'œuvre. L'énoncé construit sur le *source* porte le nom de *texte-auteur*. Celui construit sur le *transitoire observable* est le *texte-à-voir*. Il s'agit de textes dans le sens le plus large du terme. Les unités signifiantes du *texte-auteur* sont baptisées *tresses* et celles du *texte-à-voir*, *bribes*. *Tresses* et *bribes* sont des *lexies*¹³.

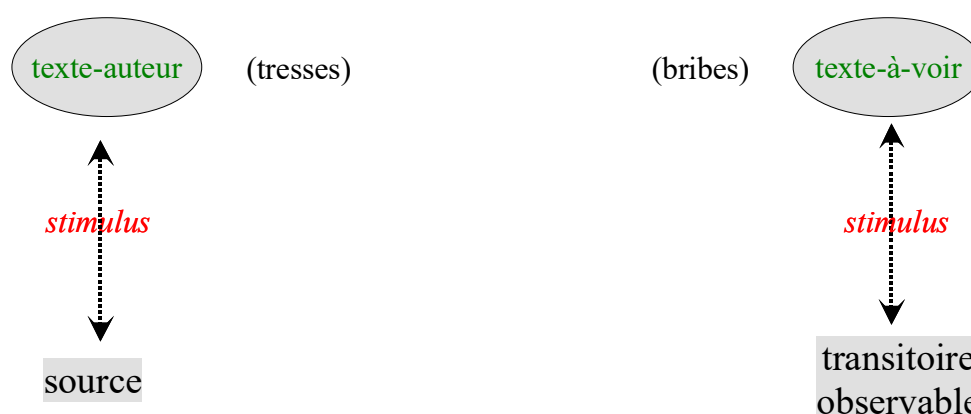


Fig. 4 : *texte-auteur* et *texte-à-voir*

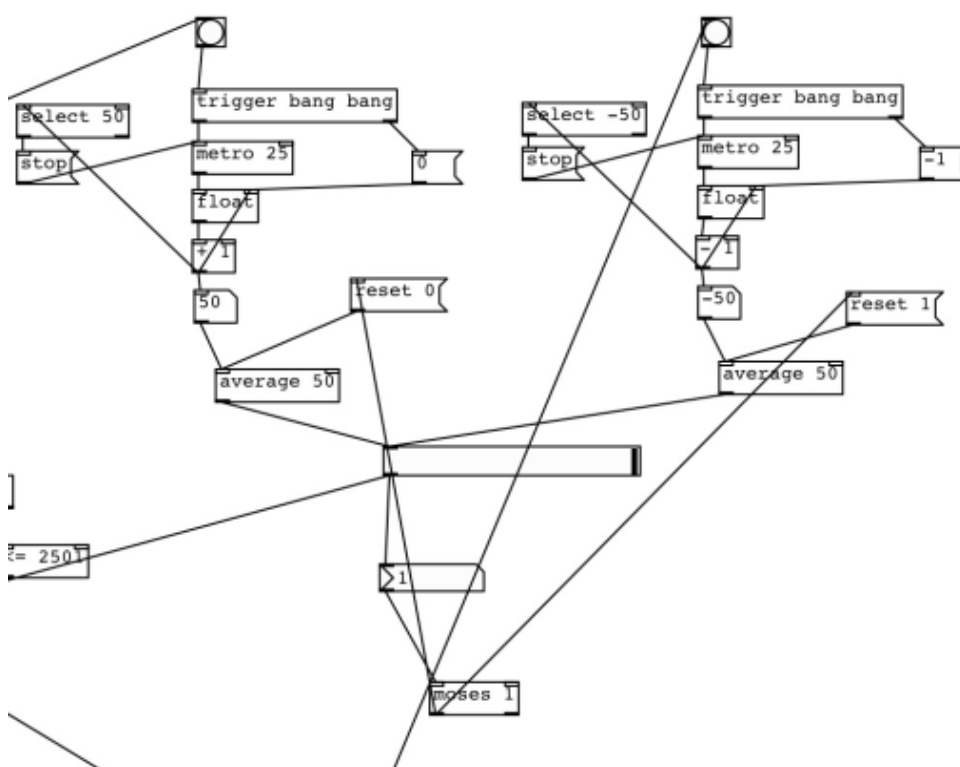
La séparation des domaines est une caractéristique essentielle du modèle : l'*Auteur*, dans la situation de communication, n'est pas en contact avec le *transitoire observable* et le *Lecteur* n'est pas en contact avec le *source*. Bien sûr, un même individu peut alternativement occuper ces deux rôles mais le modèle exclut leur confusion.

¹³ Roland Barthes définit la lexie comme une unité de lecture, un court fragment de texte doté d'une signification autonome (*S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970). Ce fragment n'obéit pas nécessairement à une structure grammaticale complète. Dans le modèle procédural, les lexies repérées à la lecture d'un *texte-à-voir* sont nommées des bribes car elles correspondent effectivement à des bribes de média, des fragments plus ou moins longs, qui peuvent se présenter comme des lambeaux. Il s'agit réellement de la lexie de Barthes, mais extrapolée sur des conceptions du texte non exclusivement linguistiques, par exemple en poésie visuelle. Les lexies lues dans le *texte-auteur* sont, elles, qualifiées de tresses car elles correspondent à des bouts de programmes, elles regroupent souvent des morceaux d'instructions différentes et sont donc enchevêtrées comme des tresses dans le programme alors que les bribes sont juxtaposées ou séquentielles à l'écran.

L'écran dans le dispositif de l'œuvre programmée

Le dispositif de l'œuvre numérique programmée

Dans une production numérique programmée, le « programme source » est l'état du programme dans l'environnement de programmation. Ce peut être le code d'un programme HTML/JavaScript, ou l'ensemble graphique dans l'interface auteur propriétaire du logiciel de création. Le *source* est l'ensemble de traces matérielles support des lettres du code ou des graphismes du programme source (fig. 5).



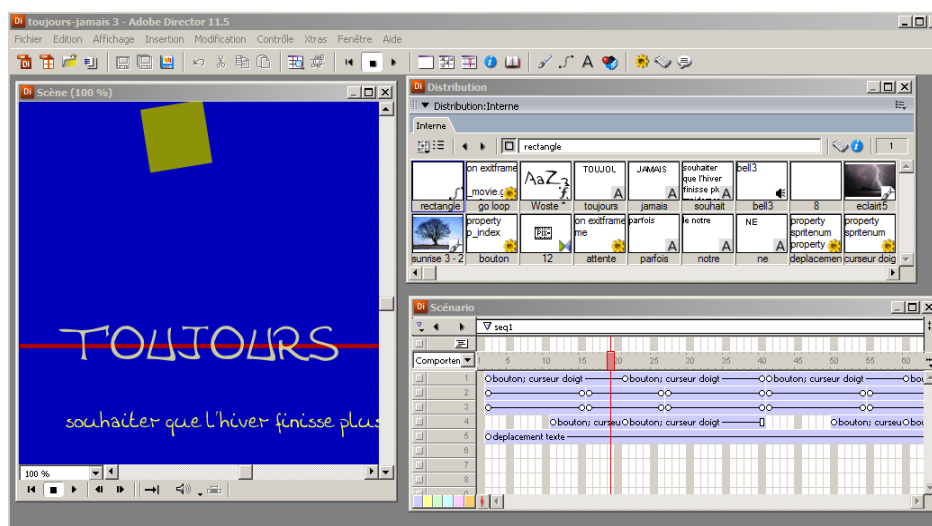


Fig. 5 : deux exemples de programmes source (pure data et Director).

Le *texte-auteur* diffère pourtant du programme source car le *source* n'y est pas traité dans le même code sémiotique. Par exemple, dans une de mes œuvres, j'utilise l'équation de Navier-Stokes qui décrit, en physique, le mouvement des fluides. Le signifié du programme source de cette équation est donc la simulation d'un fluide. J'ai utilisé cette équation pour donner une représentation visuelle animée du soleil. La programmation de cette équation n'est alors, dans mon *texte-auteur*, qu'une unité distinctive au sein d'une *tresse* « soleil » dont le signifié est cette représentation particulière (fig. 6). Or la lumière n'est pas un fluide.

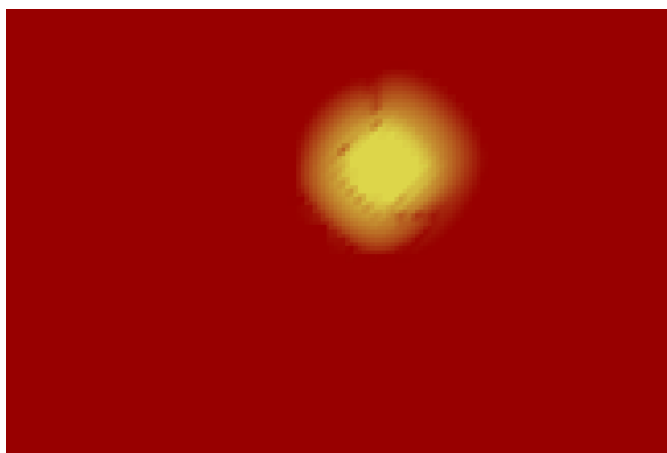


Fig. 6 : capture-écran du rendu à l'exécution de la tresse « soleil ».

Le *transitoire observable* est la manifestation visuelle et sonore produite à l'exécution du programme de l'œuvre. Un lecteur y décèle un *texte-à-voir*, l'ensemble de signes qu'il interprète dans l'évènement produit. Le *texte-à-voir* est, dans le

modèle, ce qui se rapproche le plus du texte analogique (imprimé ou vidéo). Il est souvent multimédia et peut aussi être interactif.

Un dispositif « profond »

Le modèle procédural considère que tout texte est scriptible¹⁴. Il n'y a d'ailleurs pas de transmission possible du *texte-auteur* qui serait susceptible de créer le *texte-à-voir* comme copie du *texte-auteur*, car le *source* est transformé par l'appareillage afin de produire le *transitoire observable*. Dans le traitement d'un programme, le *source* est traduit en code ASCII ou hexadécimal par l'environnement de programmation pour produire le code objet qui subit ensuite une série de manipulations binaires pour aboutir à l'état du programme exécuté qui, lui, produit le *transitoire observable*. Ces transformations peuvent être la lecture du programme source par un interpréteur (par exemple le navigateur est l'interpréteur des codes HTML et JavaScript) ou une compilation qui aboutit à un programme exécutable sur une plateforme donnée (un .exe sur un PC, une appli sur un smartphone...).

Le dispositif ne peut donc en aucun être replié en un dispositif frontal (fig. 2) dans lequel les deux rôles accèderaient au même texte, les domaines du lecteur et de l'auteur étant disjoints et autonomes. Nous dirons que le dispositif envisagé dans le modèle procédural est « profond ».

L'écran friable dans le dispositif numérique programmé

La labilité est une propriété fondamentale du *transitoire observable* : celui-ci dépend du contexte technologique de l'exécution et non seulement du programme source. Le *transitoire observable* ne saurait donc être totalement identique dans deux contextes différents¹⁵. La labilité s'est notamment manifestée lorsque j'analysais avec Xavier Hautbois¹⁶ la sémiotique temporelle de l'œuvre vidéo *Rythm 21* de Hans Richter. Nous interprétions différemment une séquence avant de nous rendre compte que la différence provenait uniquement du type d'écran d'ordinateur utilisé. Il avait visualisé l'œuvre sur un portable muni d'un écran LCD et moi sur un ordinateur de bureau associé à un écran cathodique. La projection sur mon portable conduisait à la même interprétation que sur le sien.

¹⁴ Barthes (*S/Z, op. cit.*, p. 10) qualifie de scriptible un texte qui « peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) ». Il s'agit d'un texte qui demeure actif, pertinent « force dans ce monde qui est le mien », qu'un auteur aurait envie d'écrire ou de réécrire.

¹⁵ Voir par exemple ce qu'Alexandra Saemmer dit du fonctionnement diachronique de l'œuvre *Dreamlife of letters* de Bian Kim Stefan, ou mon analyse du *Mange-texte* de Jean-Marie Dutey (Ph. Bootz, « Signs and Apparatus in Digital Poetry: the Example of Jean-Marie Dutey's Le mange-texte » dans *LLC 27*, n° 3, septembre 2012, p. 273-92).

¹⁶ Ph. Bootz et Xavier Hautbois, « Analyse en UST et en MTP de *Rythm 21* de Hans Richter » dans *Musimediane* n° 5, mars 2010, <<http://www.musimediane.com/spip.php?article114>>.

La labilité est donc liée à la variabilité (labilité synchronique) et à l'irréversible évolution (labilité diachronique) des technologies de l'*appareillage*. La conséquence de la labilité est que l'écran est un écran état dans le domaine lecteur alors qu'il est un écran objet dans celui de l'auteur. Or la perception de la nature d'état de l'écran du *texte-à-voir* ne peut se faire que par comparaison avec une autre situation impliquant le même *source*. Cette comparaison est une *méta-lecture*. Le *Lecteur* n'a pas accès à cette comparaison. Il lui semble alors que son écran est un objet. Il en déduira donc que tout un chacun a la capacité de percevoir le même *transitoire observable* que lui. C'est le piège qui guette tous les commentateurs d'une œuvre numérique programmée.

Notons toutefois qu'il existe une et une seule situation qui annule la labilité : c'est lorsque le contexte technologique de l'*Auteur* est transposé dans le domaine lecteur, que la machine de l'*Auteur* est utilisée à la lecture dans les conditions technologiques qui ont prévalu à création du *source* (même version de l'OS, mêmes programmes tournant en fond), ce qui n'est en pratique réalisable que dans des installations ou des performances. Installations et performances sont des dispositifs « à lecture publique », les autres étant à « lecture privée ». Dans un dispositif à lecture privée, l'*Auteur* n'a pas la faculté de prédire ce que peut être le *transitoire observable* lors d'une lecture, même si le programme n'est ni génératif, ni interactif.

Nous dirons que l'écran dans le *dispositif de communication* de l'œuvre numérique programmée à lecture privée est « friable » car, dès que la décision sémiotique s'en saisit pour en extraire le texte, il se disperse en une multitude de grains entre les « mains » de l'interprétant, ne lui en laissant que quelques-uns qui forment l'occurrence que constitue son écran. Dans une situation interprétative donnée, il donne accès à un ensemble de signes interprétés, mais cet ensemble diffère d'un rôle à l'autre ainsi que dans les différentes instances du *dispositif*. L'instance de l'écran friable mise en œuvre est dépendante du rôle et de la situation qui prévaut pour cette instance. Cet écran friable se décompose ainsi en une multitude d'occurrences qui n'ont que l'apparence de l'identique et de l'objet et aucun acteur ne peut embrasser l'intégralité de ces instances. Aucun acteur n'a donc le pouvoir de prédire le *transitoire observable* qui sera observé dans une lecture.

Le texte sur un écran friable

La négation de l'écran friable

Dans le *dispositif* de l'œuvre numérique programmée, chaque acteur va mettre en œuvre la pensée de l'écran dans le rôle qui est le sien pour constituer son texte. L'impossibilité d'établir un *dispositif* frontal est résolue culturellement en

priviliégiant l'écran d'un domaine. Comme la pensée de l'écran est élaborée selon un point de vue récepteur, c'est l'écran du domaine lecteur qui sera largement privilégié. L'œuvre est alors « réduite » au seul *transitoire observable*. Cette différence de poids culturel des deux domaines se manifeste en littérature numérique par l'idée, très présente chez les analystes et les auteurs, que la littérature numérique est une « littérature assistée ». Cette conception est explicite dans le nom du premier groupe d'auteurs numériques : l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs). En parlant de littérature « assistée », on réduit la manifestation de l'œuvre au seul *transitoire observable* en rejetant le reste du dispositif dans l'outil (ou plutôt la machine) d'écriture. Le *source*, notamment, y est considéré comme relevant du « stylo ».

Une seconde manifestation de cette dissymétrie s'observe dans la diffusion et la préservation. Certains auteurs diffusent leur production dans un format vidéo, ce qui modifie de fond en comble le *dispositif* et transforme le *transitoire observable* en objet. Cette diffusion supprime le caractère friable de l'écran et fige, en une capture, une instance de *transitoire observable* qui, dès lors, est un objet. La préservation privilégie également le *transitoire observable*, également capturé comme un objet selon d'autres procédés. Ainsi, lors de l'exposition « les immatériaux » en 1985, le centre Pompidou a archivé des centaines de poèmes générés de Jean-Pierre Balpe en les imprimant, mais n'a pas jugé utile de garder le programme génératif. Le *transitoire observable* est alors abordé dans cette capture sous l'angle de l'art variationnel et non sous celui de l'art génératif. Les variations, étant les mêmes pour tous, sont encore des objets, alors que ce qui fait art dans la conception générative, est l'algorithme génératif, et non le *transitoire observable* qui n'est qu'un état du processus génératif, le simulacre d'un objet texte. Autre exemple : pour rejouer des œuvres anciennes, la BnF préserve des ordinateurs anciens ou les simule par des machines virtuelles. Cette pratique fige le dispositif de communication. Elle transforme d'état en objet le *transitoire observable* d'une œuvre non générative en le rendant reproductible. Or, dans « la vraie vie », un lecteur qui lit aujourd'hui une œuvre encore exécutable des années 1990, la lit sur un ordinateur d'aujourd'hui et non sur une machine des années 1990.

La négation du caractère friable de l'écran est ainsi idéologique. Elle véhicule une conception de l'œuvre que les arts visuels de la peinture, la littérature, la musique et le cinéma ont mis en place : l'œuvre serait un *transitoire observable* objet, une manifestation observable par tous de façon identique. Cette conception, fondée sur le *dispositif* frontal, n'est plus pertinente pour les œuvres numériques programmées à lecture privée. Elle interdit, en fait, une véritable réception de l'œuvre.

L'accroissement du texte sur l'écran numérique friable

Les signes unaires de chaque domaine

Les textes construits sur le *source* et le *transitoire observable* sont mis en relation par la transformation (fig. 7), même si la labilité interdit de considérer le rapport entre *source* et *transitoire observable* comme totalement causal. Cette relation va engendrer dans le dispositif deux¹⁷ systèmes de signes distincts.

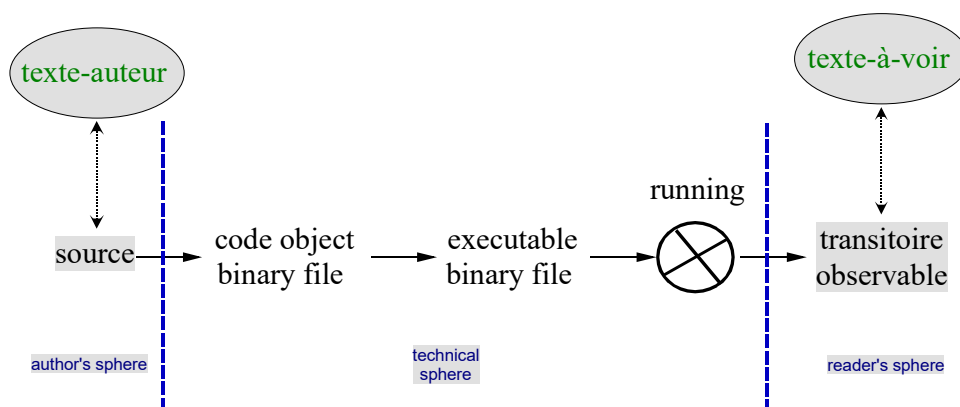


Fig. 7 : transformation du source en transitoire observable par compilation.

Le premier est le système des signes « unaires ». Il se manifeste dans un domaine lorsqu'on néglige l'existence de l'autre domaine, qu'on réduit l'espace de l'œuvre à son seul domaine (auteur ou lecteur). C'est de loin le système le plus interprété dans le domaine du lecteur, par les analystes et les individus lisant. C'est lui qui, dans le modèle procédural, établit la distinction entre le rôle *Lecteur* et la modalité 5 de la *méta-lecture* (fig. 3) qui accède au *transitoire observable*. Le *Lecteur* ne met en œuvre que ce mode de lecture dénommé « lecture étroite » dans le modèle car elle ne donne pas accès à toutes les dimensions sémiotiques et esthétiques présentes dans le *dispositif* de l'œuvre. La *méta-lecture*, en revanche, ne concerne pas les signes unaires.

Le système de signes unaires peut également exister dans le domaine de l'auteur. La *perl poetry*, par exemple, consiste à programmer un vrai programme source en perl, pouvant être compilé en un programme réellement exécutable, mais dont le *texte-auteur* est la « traduction » d'un texte existant, souvent celui d'une chanson. Dans ces productions, l'exécution ne produit en général aucun *transitoire observable*, le programme n'agissant en mémoire que sur des variables. C'est le cas pour ce poème d'Angie Winterbottom (fig. 8).

¹⁷ Trois en réalité mais le troisième n'apparaît que dans les œuvres interactives. Il suffit de s'intéresser aux deux premiers pour l'argumentaire sur la notion d'écran.

| | |
|---|---|
| <pre>if ((light eq dark) && (dark eq light) && (\$blaze_of_night{moon} == black_hole) && (\$ravens_wing{bright} == \$tin{bright})) { my \$love = \$you = \$sin{darkness} + 1; };</pre> | <p>If light were dark and dark were light The moon a black hole in the blaze of night A raven's wing as bright as tin Then you, my love, would be darker than sin</p> |
|---|---|

Fig. 8 : source et référent d'un poème perl d'Angie Winterbottom¹⁸.

Les signes duaux en méta-lecture

La prise en compte, dans chaque domaine, de l'existence de l'autre domaine permet de déceler des signes duaux dont le stimuli se développe sur les deux écrans dans le *source* et le *transitoire observable* et qui ne sont donc accessibles qu'en *méta-lecture*. Eric Marshall fournit un exemple de signes duaux dans poème en C obfusqué dont le *source* (« your code ») et le *transitoire observable* (« result ») réalisé par un compilateur en ligne sont donnés dans la capture-écran ci-dessous (fig. 9) :

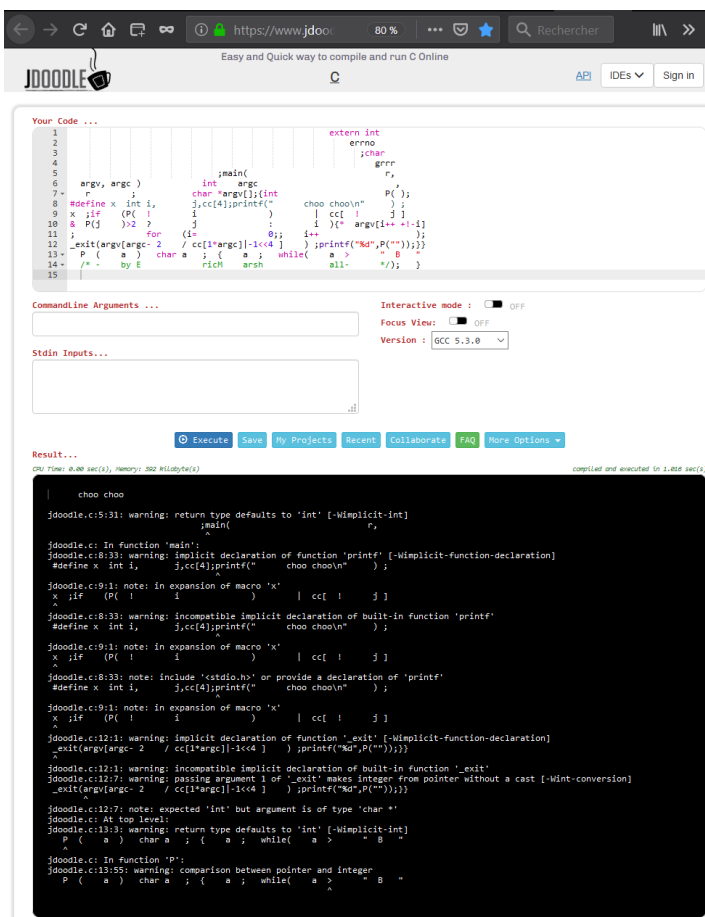


Fig. 9 : un poème d'Eric Marshall¹⁹.

¹⁸ Angie Winterbottom, *Best of Show, The Perl Journal*, volume 5, number 1 (#17), Spring 2000. La référence est le texte de la chanson *The Invocation* de Jim Steinman.

¹⁹ Eric Marshall, « marshall.c », winner of The 3rd International Obfuscated C Code Contest (CCC), 1986 <<https://www.ioccc.org/1986/marshall/marshall.c>> (consulté le 03/07/2020).

La compilation et l'exécution de ce programme fournit aujourd'hui de nombreux messages d'alerte car le code est écrit dans une version obsolète du C, mais, avant ces messages, on perçoit l'inscription « choo choo ». Cette *méta-lecture* accédant aux deux domaines (modalités 2 et 5) met en évidence la relation entre la forme de locomotive décelée dans le *source*, et l'inscription « choo choo » qui apparaît dans le *transitoire observable*. Locomotive d'un côté, « choo choo » de l'autre, constituent ensemble le texte lisible sur l'écran de la *méta-lecture*. La *méta-lecture* est un accès instrumenté à l'œuvre, ici par le service online *jdoodle*. L'écran de *méta-lecture* est lui aussi une instance de l'écran friable du dispositif. Le *transitoire observable* qui y est perçu n'est sans doute pas celui qui apparaît dans le domaine du lecteur à l'exécution de la version compilée du programme. En effet, l'exécution échoue avec les autres compilateurs C que *jdoodle* propose.

L'écran de cette *méta-lecture* ne révèle pas uniquement un *source* et un *transitoire observable*. Il donne également à lire une composante de l'*appareillage*, en l'occurrence la transformation. Elle est manifestée par deux traces distinctes sur l'écran de la *méta-lecture*. La première est la durée qui sépare l'appui sur le bouton « exécuter » de l'affichage du *transitoire observable* dans la fenêtre inférieure de *jdoodle*. La seconde trace est l'indication entre les deux fenêtres, en fin d'exécution, de la mention « compiled and executed in 1.086 sec(s) ». La première trace indique que la transformation « a lieu », la seconde « qu'elle a eu lieu ». En tant qu'indices du processus de transformation, ces traces sont constitutives du texte que construit cette *méta-lecture*. Parce qu'il est un écran interface, l'écran friable d'une œuvre numérique programmée permet d'interpréter la transformation. Cet écran fournit en effet deux textes différents entre le moment où le *source* est introduit alors que la touche « execute » n'est pas encore appuyée et le moment où elle a été appuyée. Ces deux textes témoignent de deux états différents du dispositif : l'état initial et l'état final de la transformation. Cet écran laisse apparaître la nécessité d'une exécution pour que « choo choo » soit écrit. À la lecture du listing, on peut comprendre que ce programme écrit « choo choo ». La pensée du repli frontal du dispositif sur l'écran de *méta-lecture*, également possible, incite alors à en rester à la lecture du listing pour « comprendre » l'œuvre et considérer que l'exécution est une étape facultative de l'œuvre, le *transitoire observable* étant potentiellement présent dans le *source*. Mais lire ne se réduit pas à comprendre, et n'est parfois pas concerné du tout par la compréhension. L'exécution par les compilateurs proposés par le service *jdoodle* montre d'ailleurs que le plus souvent l'exécution du programme ne produit pas « choo choo ». Le « choo choo » lu dans ce *transitoire observable*

n'est donc pas potentiel dans le programme source, il y est virtuel²⁰ et il faut une action créative imprévisible, l'exécution, pour l'actualiser, en compagnie, d'ailleurs, de tout un tas d'autres signes, les alertes, qui n'émanent pas du programme source. La méta-lecture met ainsi en évidence la relation non causale, du fait de la labilité, entre le *source* et le *transitoire observable*. On peut aisément, alors, interpréter de façon rhétorique la transformation du *source* en *transitoire observable* à partir de leurs instances réalisées dans cette *méta-lecture*. En considérant que le code sémiotique prépondérant du texte construit sur le *source* est le système iconique visuel (dessin) dans lequel s'inscrit la locomotive du listing et que le code sémiotique prépondérant pour le texte construit sur le *transitoire observable* est le code linguistique dans sa dimension la plus rigoureuse de transcription d'un énoncé verbal, le « choo choo » valant par sa dimension d'onomatopée iconique du bruit d'une vieille locomotive, alors le texte complet se présente comme une métaphore du fonctionnement de la locomotive. Pour qu'une locomotive fasse ce bruit, il faut lui fournir de l'énergie, le bruit n'étant émis que durant la phase de fonctionnement. De même, pour que l'*appareillage* écrive « choo choo », il faut lui fournir de l'énergie et l'écriture de « choo choo » ne dure que le temps de l'exécution, donc du fonctionnement de l'*appareillage*.

Ainsi donc, l'écran friable donne à lire des dimensions esthétiques et sémiotiques multiples du dispositif numérique programmé. Lire « des » traces, oui, mais pas « les » traces. L'écran friable permet de lire autant qu'il empêche de lire. Il ne s'agit pas ici d'une dichotomie visible/invisible mais de la nature même de la lecture qui est une modalité de réception limitée. Si on désigne comme texte de l'œuvre l'ensemble complet des signes que l'œuvre peut produire, alors, en chacune de ses instances, l'écran friable actualise le texte de l'œuvre, le laissant apparaître sous la forme d'un ensemble de signes. Mais la multiplication de ces actualisations ne permet pas d'épuiser l'ensemble des signes susceptibles d'être lus. Le texte de l'œuvre demeure virtuel. L'oublier c'est se placer dans la lumière de la caverne qu'est alors devenu notre écran d'ordinateur, c'est confondre l'écran avec la paroi sur laquelle se projettent les ombres dans lesquelles nous lisons un texte qui n'a que l'apparence du texte de l'œuvre.

²⁰ Rappelons que Pierre Levy définit le potentiel par « ce qui est connu mais auquel il ne manque que l'existence » et le virtuel par « ce qui nécessite une force créative pour s'actualiser » (*Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1998).

Femme ou renarde ? Écran de papier et révélation de l'invisible chez Tsukioka Yoshitoshi

Marianne Simon-Oikawa

Les histoires de métamorphoses sont nombreuses au Japon. Plusieurs d'entre elles mettent en scène des renards, animaux qui dans le folklore local ont le pouvoir de se métamorphoser et d'intervenir dans le monde des hommes. C'est le cas pour Kuzunoha. Le récit a pour personnage principal une renarde qui se transforme en femme, épouse un homme et lui donne un enfant, avant d'abandonner sa famille pour retourner à l'état sauvage. Les arts de la scène se sont souvent inspirés de cette histoire¹. Le quatrième acte de la pièce *Ashiya Dôman Douchi Kagami* écrite pour le théâtre de marionnettes en 1734 et adaptée au *kabuki* l'année suivante, est d'ailleurs régulièrement joué aujourd'hui encore. Les arts visuels se sont eux aussi emparés de ce Kuzunoha, les artistes insistant tantôt sur la forme animale du personnage, tantôt sur son aspect humain.

Une estampe de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) intitulée « Kuzunoha kitsune dôji ni wakaruru no zu » (La séparation de la renarde Kuzunoha et de son enfant), et tirée de la dernière série importante de l'artiste, *Shinkei sanjûrokkaisen* (Nouvelles formes de trente-six fantômes, 1889-1892), a pour particularité de donner à voir les deux simultanément : la forme animale du personnage est rendue visible par sa projection sur une cloison de papier, tandis que sa forme humaine est montrée dans la partie non dissimulée par la paroi² (fig. 1). Le rôle joué par la feuille de papier, qui cache une partie du personnage et en révèle une autre, invite à réfléchir sur la notion d'écran, défini par Anne-Marie Christin comme

¹ L'histoire de Kuzunoha s'est constituée de manière progressive au cours du temps, et connaît plusieurs variantes. On pourra lire une mise au point sur ce sujet dans Janet E. Goff, « *Conjuring Kuzunoha from the World of Abe no Seimei* », dans Samuel L. Leiter (dir.), *A Kabuki Reader: History and Performance*, New York, M. E. Sharpe, 2002, p. 269-283.

² Ce procédé n'est pas spécifique à Yoshitoshi. On le retrouve aussi dans des mises en scène de *kabuki* et dans des estampes d'autres artistes représentant des créatures surnaturelles, comme le chat-vampire de Nabeshima qui a pris l'apparence d'une belle femme et dont le profil animal apparaît derrière le papier d'une lanterne, etc.

une surface à observer et à interroger³. Devant l'image projetée sur la cloison et celle qui lui est contiguë, le lecteur se demande quelle est la véritable nature de Kuzunoha. Est-elle femme ou renarde ? On voudrait ici tenter de montrer comment Yoshitoshi a fait d'une simple feuille de papier le lieu d'une interrogation sur les liens entre le réel et le surnaturel, et finalement l'instrument d'une révélation, celle de l'existence d'un monde situé au-delà des apparences visibles.



Fig. 1: Tsukioka Yoshitohi, « Kuzunoha kitsune dôji ni wakaruru no zu », Shinkei sanjûrokkaisen, 1890.
© Bibliothèque de la Diète, Tokyo, Japon.

³ Anne-Marie Christin définit ainsi ce qu'elle appelle « la pensée de l'écran » : « 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 système » (Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 6).

Une histoire de métamorphose

La fonction attribuée ici par Yoshitoshi à ce qui n'est au départ qu'un élément d'architecture intérieure, une paroi de papier, ne peut se comprendre en dehors de l'histoire elle-même. Rappelons-en les principaux éléments.

Un jour, en traversant la forêt de Shinoda, le jeune noble Abe no Yasuna voit une renarde blanche, poursuivie par un chasseur qui veut l'attraper pour prendre son foie. Le foie de renard avait, dit-on, des pouvoirs thérapeutiques, et l'épouse du chasseur était souffrante. Abe no Yasuna permet au renard de s'échapper, mais est lui-même blessé par le chasseur. Une jeune femme du nom de Kuzunoha sort alors de la forêt, et le soigne jusqu'à sa guérison. Abe no Yasuna tombe amoureux d'elle, et l'épouse. Kuzunoha, qui n'est autre que la renarde transformée en femme, lui donne un fils, Dôji. Le temps passe. Mais un jour, la queue de Kuzunoha apparaît sous son kimono, et Kuzunoha comprend qu'il est temps pour elle de retourner à la vie sauvage. Elle écrit alors sur le papier d'une paroi coulissante un poème d'adieu à l'intention de son mari et de son fils, dans lequel elle leur demande de venir la voir dans la forêt de Shinoda, puis elle disparaît. Abe no Yasuna et Dôji remplissent ce vœu. Kuzunoha leur apparaît sous sa forme animale, et donne à son fils une boule de cristal, qui symbolise le don de comprendre le langage des bêtes. Grâce aux pouvoirs surnaturels de sa mère, Dôji devient grand maître dans l'art divinatoire, sous le nom de Seimei⁴.

Le succès de l'histoire de Kuzunoha est dû à la concentration de plusieurs thèmes à succès : la présence du surnaturel, la séparation d'une mère avec son enfant (*kowakare*), ou encore le voyage (*michiyuki*). Mais il tient aussi et surtout au destin émouvant de l'héroïne, contrainte de quitter malgré elle son mari et son fils. La scène où elle écrit son poème d'adieu est dans ce contexte particulièrement importante. Obligée de partir à la hâte, Kuzunoha trace en effet ses derniers mots sur le seul support qu'elle trouve à sa portée : une cloison de papier dans la maison familiale. Dans certaines versions, son enfant est assoupi à côté d'elle. Dans d'autres, il est endormi contre elle, et elle le tient dans un bras puis dans l'autre jusqu'à ce que ses mains, devenant pattes, ne puissent plus tenir le pinceau, qu'elle est finalement réduite à saisir entre ses dents. La rapidité de la métamorphose souligne l'urgence de la situation et le pathétique de la scène. Le texte du poème est important. Il indique en effet le nom du personnage, Kuzunoha, littéralement « feuille de *kuzu* » (*pueraria montana*), et est construit sur une combinaison de jeux de mots. Il dit : « *koishiku wa / tazune-kite miyo / Izumi*

⁴ L'histoire de Kuzunoha fait partie des nombreux récits qui entourent la vie du magicien Abe no Seimei, célèbre pour ses pouvoirs surnaturels. On notera toutefois qu'Abe no Seimei perdit progressivement sa popularité au profit de Kuzunoha. Le fait que *Ashiya Dôman Oouchi Kagami* soit rarement joué en entier, alors que l'acte IV, consacré à Kuzunoha, l'est régulièrement, en apporte la preuve.

naru / Shinoda no mori no / urami kuzunoha » (Si vous m'aimez, / venez me voir. / Vous me trouverez dans le bois de Shinoda / de la province d'Izumi / feuilles de *kuzu* dont on voit l'envers) ». Le mot « *urami* », qui signifie littéralement « voir (*mi*) derrière (*ura*) » désigne ici l'envers, d'un vert pâle délicat, des feuilles de *kuzu*. Mais il annonce aussi la capacité future de Seimei de voir l'avenir. Enfin, par homophonie, il désigne le ressentiment (*urami*). Dans une des versions de l'histoire, Abe no Yasuna entretient justement une liaison avec une autre femme, ce qui justifie le ressentiment de Kuzunoha.

Rendre visible

Les artistes de l'estampe ont souvent montré Kuzunoha en train d'écrire sur la paroi de papier. Mais parfois, le moment saisi par l'artiste suit immédiatement celui de l'écriture proprement dite. C'est le cas de l'estampe de Yoshitoshi.

Pour mieux saisir les particularités de cette œuvre, comparons-la à une estampe de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) datée de 1852, qui représente le même moment, et recourt elle aussi à une cloison de papier (fig. 2). L'estampe de Kuniyoshi fait partie d'une série intitulée *Kisokaidô rokujûkyû tsugi no uchi* (Les soixante-neuf étapes du Kisokaidô), qui associe à chaque étape du Kisokaidô, la route reliant Edo (l'ancienne Tokyo) à Kyoto, une scène tirée de la littérature ou de la mythologie. Elle illustre le lieu-dit *Tsumagome*. Si l'histoire de Kuzunoha a été choisie, c'est parce que dans le toponyme *Tsumagome*, qui par ailleurs peut s'écrire à l'aide de différents caractères, on entend par homophonie les mots « *tsuma* » (épouse) et « *go* » (enfant). Kuzunoha est ici choisie comme symbole de la relation entre une mère et son enfant. Le titre de la série est indiqué dans le cartouche rouge situé dans la partie supérieure droite de l'estampe, celui de l'estampe dans le cartouche gris à sa gauche. La vignette en haut à droite représente une vue de la route.

La plus grande partie de l'estampe est consacrée au départ de Kuzunoha. L'enfant, qui dormait dans son *futon*, s'est réveillé. Il lève les yeux vers sa mère, et tente de la retenir en posant sa main droite sur le bas de son kimono. Abe no Yasuna, qui vient d'écarter la paroi de papier où le poème est écrit, assiste impuissant à la scène. Pour saisir l'instant précis où Kuzunoha passe de sa nature humaine à sa nature animale, Kuniyoshi a utilisé un procédé largement attesté dans les arts visuels japonais pour représenter les phénomènes surnaturels : un aplat bleu clair semi-transparent et sans contour dessiné. Kuzunoha, qui est en train de perdre sa forme humaine, n'est déjà plus qu'une ombre, un être sans épaisseur. On devine derrière elle, par transparence, des éléments d'architecture dans l'angle de la pièce, ainsi que la structure en bois de la paroi coulissante. On aperçoit aussi la forme opaque de la renarde qu'elle est en train de redevenir,

et qui quitte la pièce, pour rejoindre la vie sauvage symbolisée par les hautes herbes aperçues sur la gauche.



Fig. 2 : Utagawa Kuniyoshi, *Kisokaidô rokujûkyû tsugi no uchi*, 1852. © Waseda University Database for Theatre research.

L'estampe de Yoshitoshi montre la même scène, mais, pourrait-on dire, vue de l'autre côté de la paroi de papier. Le spectateur est placé dans la position qu'occupe Abe no Yasuna chez Kuniyoshi : il voit, par le panneau de papier entrouvert, la silhouette de Kuzunoha en train de disparaître sur la gauche, tandis que l'enfant, le visage levé vers sa mère, tente de la retenir en posant sa main droite sur le bas de son kimono. Le poème n'est pas représenté sur la paroi de papier, mais le spectateur sait, parce qu'il connaît l'histoire, qu'il est écrit quelque part, peut-être un peu plus sur la gauche ou sur un panneau de droite qu'il lui faut deviner.

L'idée de génie de Yoshitoshi a été de montrer, en lieu et place du poème attendu, le profil de Kuzunoha en train de redevenir renarde. Là où Kuniyoshi superposait

partiellement les deux images du personnage, sa forme humaine (devenue fantôme bleuté) et sa forme animale (de plus en plus opaque), pour suggérer le passage de l'une à l'autre, Yoshitoshi au contraire les juxtapose : la forme animale est vue par projection sur l'écran de papier, la forme humaine apparaissant, elle, dans la partie de l'image qui n'est pas dissimulée par la cloison. Pour rendre vraisemblable la présence sur le papier d'une image projetée, Yoshitoshi a placé sur le sol une lampe, qui rappelle que la scène se passe le soir. Mais ce qui frappe ici est évidemment l'art consommé du raccord dont il fait preuve : les deux formes de Kuzunoha sont parfaitement juxtaposées, au point que le personnage semble comme coupé en deux.

Images d'ombre

L'idée de Yoshitoshi d'utiliser la projection sur une feuille de papier pour donner deux visions d'un même objet n'est pas nouvelle. Son estampe s'inscrit dans la tradition des ombres chinoises (*kage-e*, littéralement « images d'ombre »), qui connut une grande mode au XIX^e siècle⁵. Les spectacles d'ombres chinoises et de lanternes magiques se développent au cours de cette période, favorisés par l'utilisation quotidienne des cloisons de papier dans les intérieurs des maisons. Ces jeux, qui n'étaient pas réservés aux enfants, faisaient partie des divertissements habituels en société, lors des banquets par exemple : le soir, mettant à profit la présence de lampes, on s'amusait à projeter des formes variées sur les parois de papier. Des publications sous forme de feuilles isolées ou de livres, expliquaient par exemple comment réaliser des formes de personnages ou d'objets avec des gestes de la main.

L'intérêt de ces jeux, et des images qui les représentent, tient évidemment à l'écart entre les figures obtenues et les moyens mis en œuvre pour les réaliser. Facile à obtenir, le renard fait partie des figures de base que peuvent maîtriser même les débutants. Mais parfois la complexité des acrobaties nécessaires attire le regard. Dans une estampe de Hiroshige tirée de la série très célèbre *Sokkyō kagebōshi zukushi* (Ombres chinoises improvisées, 1840-1842), l'oise sauvage et le chat nécessitent des contorsions comiques et des accessoires totalement inattendus, un chapeau par exemple pour rendre le dos rond du matou (fig. 3). L'artiste, comme c'est toujours le cas dans les estampes polychromes, a joué sur le contraste entre la monochromie utilisée pour représenter les ombres (ici un bistre, mais on trouve aussi des gris ou des bleus), et les couleurs utilisées dans le reste de l'image. Un des points communs à ces images d'ombres chinoises, est qu'elles donnent le plus souvent à voir, côte à côte mais clairement séparées l'une

⁵ Voir par exemple le catalogue de l'exposition *Kage-e no jūkyū seiki* (Le XIX^e siècle, siècle des ombres chinoises), 31 octobre-17 décembre 1996, musée Suntory, Tokyo.

de l'autre, la figure obtenue et la méthode qui a permis de l'obtenir. Outre leur dimension ludique, leur visée pédagogique est claire : il s'agit d'enseigner au lecteur comment la reproduire à son tour.



Fig. 3 : Utagawa Hiroshige, Sokkyô kagebôshi zukushi, 1840-1842. © Tokyo Metropolitan Library, Tokyo, Japon.

Comparée à ces représentations, l'estampe de Yoshitoshi se distingue au contraire par une économie de moyens réellement saisissante. Chez lui, les deux formes de Kuzunoha ne sont pas reproduites séparément en deux endroits de la feuille mais parfaitement juxtaposées, suggérant une créature unique, à moitié humaine et à moitié animale.

L'écran au service de la révélation

On peut interpréter la coprésence de ces deux moitiés de plusieurs manières, ces lectures diverses n'étant nullement incompatibles. Il est loisible, d'abord, de

considérer qu'il s'agit des deux parties d'un être saisi à un moment unique : le devant, où les caractéristiques physiques de l'animal apparaissent, et le dos, où ils n'apparaissent pas parce qu'ils ont dissimulés par les vêtements et la coiffure du personnage. On peut aussi voir dans cette image double la représentation de deux moments en réalité séparés dans le temps : la forme humaine et la forme animale se succèdent dans le récit, mais sont présentes simultanément dans la représentation, qui constitue ainsi un raccourci narratif. Mais il est peut-être plus intéressant encore de considérer que l'image donne à voir la double nature d'un même être, sa nature humaine et sa nature animale, présentes en lui de manière simultanée. Plus précisément, la partie humaine, caractérisée par l'usage de la couleur, correspondrait à son apparence trompeuse, et la partie animale, monochrome, à sa nature profonde et réelle.

Encore une fois, Yoshitoshi ne serait pas le premier à suggérer une telle interprétation. Une autre œuvre de Kuniyoshi offre une lecture similaire. Dans une estampe tirée d'une série illustrant les aventures du Prince Genji, et renvoyant en l'occurrence au chapitre intitulé « L'arbre-balai » (Hôkigi) situé dans le deuxième livre du roman de Murasaki Shikibu, Kuniyoshi a représenté Kuzunoha sur le point de partir (fig. 4). Elle jette un dernier regard sur son fils, qui dort de l'autre côté d'un écran sur pieds (*tsuitate*). Kuzunoha n'est pas mentionnée dans le roman lui-même, mais le texte situé dans le coin supérieur gauche de l'image explique la raison de son association avec le prince Genji : dans l'histoire de Yoshitsune, guerrier appartenant au clan des Minamoto, appelé aussi clan Genji (nom sans rapport autre qu'homophonique avec celui du prince de Murasaki Shikibu), apparaîtrait en effet un renard.

La fonction première d'un paravent est d'isoler le dormeur, et de le protéger contre le froid et les courants d'air. Les paravents de chevet, posés sur le sol, étaient des objets courants, et le plus souvent décorés de peintures. Mais pour les besoins de sa mise en scène, l'artiste a pris soin ici de choisir un écran réduit à une simple feuille de papier, sur laquelle il a dessiné l'image projetée de Kuzunoha. On voit clairement que la silhouette projetée ne correspond pas à celle du personnage féminin, mais à celle d'un renard. Kuniyoshi a voulu ainsi souligner la double nature du personnage. Les deux éléments coprésents dans l'image ne se situent pas toutefois au même niveau : ils indiquent bien plutôt deux plans distincts, dont l'un est doté d'une réalité supérieure à l'autre. Kuzunoha n'est pas simplement à la fois femme et renarde : en apparence femme, elle est en réalité renarde.



Fig. 4 : Utagawa Kuniyoshi, *Genjigumo ukiyo e-awase*, 1845-1846. © Bibliothèque de la Diète, Tokyo, Japon.

Le fait que l'apparence féminine du personnage soit colorée et l'apparence animale monochrome, n'est pas un choix simplement esthétique. Dans le bouddhisme par exemple, les couleurs symbolisent les formes extérieures du réel, évanescentes, à l'opposé de la vérité intérieure. Lue dans cette perspective, l'image projetée sur la paroi de papier n'est peut-être pas un simple reflet. Elle dévoile ce que cachent les apparences illusoires : elle révèle l'invisible⁶. Si Yoshitoshi et Kuniyoshi se rejoignent sur ce point, la juxtaposition parfaite des deux aspects du personnage, associés quasiment sans profondeur dans l'estampe de Yoshitoshi, fait paraître quelque peu laborieuse la construction dédoublée de Kuniyoshi.

⁶ Dans la culture bouddhique, d'autres objets peuvent remplir une fonction similaire, et jouer un rôle de révélateur. C'est le cas du miroir magique des enfers. Les âmes qui arrivent aux enfers doivent se regarder dans un miroir qui ne reflète pas leur visage mais l'état de leur cœur, et notamment l'étendue des crimes commis au cours de leur vie terrestre. Les mensonges véhiculés par l'enveloppe corporelle ne résistent pas à l'examen de l'image projetée, elle seule fidèle à la vérité intérieure.

L'estampe de Yoshitoshi explore ainsi de manière exemplaire des questions comme la frontière entre l'imaginaire et le réel, le matériel et l'immatériel, ce qui masque et ce qui donne accès à l'invisible. La feuille de papier dont est constituée la paroi coulissante associe toutes ces dimensions à la fois : elle donne à voir simultanément une silhouette humaine que les conventions associent au réel, et une autre animale, qui appartient au monde surnaturel et de l'imaginaire ; elle est parfaitement concrète, mais accueille l'image projetée d'une créature fantomatique et sans épaisseur ; elle dissimule une partie d'un personnage, mais pour mieux nous faire accéder à sa vérité invisible. La double image inventée par Yoshitoshi invite aussi à s'interroger sur la nature de Kuzunoha, et à découvrir ce qui se cache derrière les apparences.

La feuille de papier n'a pas toujours ce rôle : quand elle accueille le poème de Kuzunoha, sa fonction se limite à celle d'un support d'écriture et de lecture. Mais quand elle contient, comme ici, une image projetée, elle prend sens par contraste avec les formes chatoyantes situées juste à côté d'elle, et fait apparaître un univers différent du monde réel. Elle est bien le moyen d'une interrogation, aboutissant à une révélation. L'artiste a donné ici toute la mesure de son génie : reprenant la paroi de papier fournie par le récit, il a fait, de ce qui n'était qu'un support, un écran.

Peinture, écriture et trompe-l'œil : les « bapo » chinois

Marie Laureillard

Une exposition organisée en 2018 au musée des Beaux-Arts de Boston a présenté un genre pictural chinois peu connu du grand public, le *bapo* 八破 ou « huit brisures¹ ». Apparu vers le milieu du XIX^e siècle, le *bapo*, presque oublié et menacé de disparition car ignoré de l'histoire de l'art, se distingue de la peinture chinoise classique par l'emploi d'une technique de représentation illusionniste. Le trompe-l'œil n'a pas connu en Extrême-Orient la même fortune qu'en Occident, dans la mesure où la notion de *mimesis* ne préoccupait guère les peintres chinois ou japonais. Cette rare manifestation de l'art du trompe-l'œil en Chine mérite que l'on s'y arrête, d'autant plus qu'elle pose d'emblée la question du support et de l'écran. Dans le sillage d'Anne-Marie Christin, nous comprenons ici le support comme l'objet matériel qui accueille les signes, et l'écran, notion plus difficile à définir, comme sa face abstraite². Nous examinerons dans un premier temps le système de pensée que reflète le *bapo* en le comparant au *quodlibet* occidental, avec lequel il présente d'étonnantes similitudes. Puis, après avoir précisé ses différents niveaux de signification, nous réfléchirons, au-delà d'une simple approche sémiotique, à ses implications en prenant en compte l'expérience perceptive de l'image ainsi que la notion de support et d'écran.

Le reflet d'un système de pensée

À première vue, le *bapo* peut sembler étonnamment familier ou moderne, car il évoque certains collages de Braque ou de Picasso, voire de Rauschenberg. Réalisé sur papier, plus rarement sur soie, il appartient à la catégorie *gongbihua* 工筆劃 ou « peinture de style méticuleux » et non à celle de « style suggestif » dite *xieyihua* 寫意畫, beaucoup plus libre, au trait inspiré tendant vers l'abstraction.

¹ Nancy Berliner, conservatrice au musée des Beaux-Arts de Boston, a commencé à faire connaître le *bapo* dès 1992 avec un article dans la revue *Orientalism* : Nancy Berliner, « The 'Eight Broken' Chinese Trompe-l'œil Painting », *Orientalism* (Hong Kong), 1992, vol. 23, n° 2, p. 61-70. Voir également N. Berliner, « Questions of authorship in "bapo": trompe-l'œil, in 20th century Shanghai », dans Actes du colloque *Les Grandes expositions chinoises à Paris*, 12 décembre 1998, Paris, CREOPS-Sorbonne, 1998, ainsi que le catalogue de l'exposition mentionnée ici, *The 8 Broken: Chinese Bapo Painting*, Boston, MFA Publications, 2017.

² On se reportera à ce propos à l'article de synthèse de Béatrice Fraenkel et Karine Bouchy, dans le présent numéro, sur la signification que donne Anne-Marie Christin à la notion d'écran.

Le style soigneux adopté ici peut laisser penser à tort qu'il s'agirait d'un collage de calligraphies ou d'imprimés. À y regarder de plus près, on constate que ce sont des fac-similés de documents relevant pour la plupart du domaine de l'écrit et sans doute destinés à être identifiés par des spectateurs cultivés. Apprécié par l'intelligentsia urbaine chinoise des années 1850-1950 pour son caractère peu conventionnel et fantaisiste, ce genre pictural appelle une comparaison avec le vide-poche occidental ou *quodlibet* (du latin « ce qui plaît »).

Dans la Hollande du XVII^e siècle, le *quodlibet* témoigne également de la présence de l'écrit dans la vie humaine ainsi que de l'évolution technique et médiatique de la société de l'époque. Il s'inscrit dans le genre de la nature morte, qui restitue en détail les objets ayant servi de modèles, mais il s'agit plus précisément d'une sorte de trompe-l'œil, qui est une peinture cherchant à faire illusion sur les spectateurs. Vers le milieu du XVII^e siècle, les peintres hollandais entreprennent de représenter des papiers imprimés ou manuscrits, souvent froissés ou pliés, fixés sur une surface plane : généralement porteurs de messages lisibles invitant à un déchiffrement, ils renforcent l'impression de réalité que leur donne un style illusionniste. La présence de ces objets sur un support qui figure presque toujours une planche de bois est « invariablement chargée d'une signification parfois symbolique, souvent personnelle³ ». Il est habituel au XVII^e siècle de fixer quelques planches de bois de sapin au mur et d'y clouer un ruban ou une lanière servant à maintenir lettres, documents ou carnets. Issus de la vie quotidienne, fragments de réalité, ces objets hétéroclites symbolisent généralement la vanité.

Un exemple souvent cité est celui de Cornelis Norbertus Gysbrechts (1630-1675), peintre hollandais auteur du *Quodlibet* du musée Wallraf-Richartz de Cologne, composition complexe représentant avec virtuosité, sur fond de planche de bois, des documents manuscrits pourvus de sceaux accompagnés d'objets divers en grandeur nature⁴. Chacun de ces objets revêt une signification précise, conférant à l'ensemble une dimension moralisante : ainsi, le couteau rappelle la fragilité de la vie ; le peigne représente la purification de l'âme. Les lettres, jaunies, froissées, portent la marque du temps, suscitant chez le spectateur un sentiment de fugacité, de transitoire. Sur d'autres *quodlibets*, almanach, sablier ou montre symbolisent plus explicitement encore le temps qui s'écoule ; bourse et bijoux évoquent la futilité des plaisirs des sens et des biens terrestres.

Le genre est également pratiqué par le peintre belge Jean-François de Le Motte (1625-1685) ou le Français Dominique Doncre (1743-1820). Il survit aux États-Unis au XIX^e siècle avec John Frederick Peto (1854-1907), qui peint fréquemment des porte-lettres pourvus de papiers manuscrits, crayons et photo-graphies.

³ Miriam Milman, *Le Trompe-l'œil*, Paris, Skira, 1982, p. 73.

⁴ Huile sur toile, 41x34,5 cm, 1675.

John Haberle (1856-1933), quant à lui, montre papiers divers, pièces de monnaie, timbres, photographies, cartes à jouer, tickets, coupures de presse sur une surface plane, comme dans son *Tiroir d'un célibataire*⁵. Le volume des objets apparaît peu prononcé afin de ne pas gâcher l'illusion. Là aussi, la banalité, le caractère éphémère de ces objets du quotidien, de ces papiers défraîchis ou écornés font songer à la précarité de l'existence humaine. Selon Alfred Frankenstein, « Peto est ému par le pathos des choses usées. Haberle est ironique et farfelu, plein d'une virtuosité faite de bravade et d'autosatisfaction ainsi que de flamboyance maligne⁶ ». Aujourd'hui encore, le *quodlibet* inspire Lucy McKenzie, une artiste écossaise née en 1977, qui s'amuse à assembler divers documents dans une intention tout autre, visant probablement à dénoncer la misogynie sous-jacente de la société contemporaine.

Les auteurs de *bapo* sont-ils, eux aussi, préoccupés par le passage du temps ? On peut le supposer, à voir les documents déchirés, froissés ou brûlés sur les bords qu'ils représentent pêle-mêle. Ce trait pourrait justifier l'autre appellation de ce type de peinture : « amas de cendres de brocart » (*jinhuidui* 錦灰堆), la métaphore du brocart désignant des objets précieux. Expression des attaques subies par la Chine dès la première guerre de l'Opium ? L'apparition du *bapo* coïncide en effet avec les désastres que connaît la Chine à partir de 1839. Le genre ne fut jamais pris très au sérieux. Objet apprécié pour son esthétique et pour sa riche signification dans la métropole shanghaienne où le commerce jouait un rôle prépondérant, on continua à le pratiquer jusqu'à la prise du pouvoir par les communistes en 1949 avant qu'il ne tombe dans l'oubli et ne soit réexhumé à la fin du XX^e siècle.

Cependant, les éventuelles convergences ne doivent pas faire oublier les différences techniques. Là où l'artiste occidental s'emploie à rendre le plus habilement possible volume et lumière dans sa peinture à l'huile, l'auteur de *bapo* chinois ne s'embarrasse guère de telles préoccupations : à l'aide d'encre et de lavis, il résout la question d'emblée puisque les documents reproduits sont le plus souvent mats et sans profondeur (sauf lorsque, à l'occasion, sa passion pour les antiquités le conduit à représenter en trois dimensions un vase de bronze ancien). Le résultat est troublant : on a véritablement l'impression d'avoir sous les yeux des papiers disposés un peu au hasard sur une surface plane.

Mais comment expliquer l'importance accordée à l'écrit dans le *bapo* ? Tout en intégrant le concept typiquement taoïste d'incomplétude et d'imperfection, ce

⁵ *A Bachelor's Drawer*, huile sur toile, 50,8 x 91,4 cm, 1890–94, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁶ « Peto is moved by the pathos of used-up things. Haberle is wry and wacky, full of bravado, self-congratulating virtuosity, and sly flamboyance », dans Alfred Frankenstein, *The Reality of Appearance*, Greenwich, New York Graphic Society, 1970, p. 114.

genre pictural reflète indéniablement l'idéologie confucéenne. En Chine, le respect de l'étude des ouvrages classiques et de la calligraphie a toujours paré l'écrit d'un immense prestige. Au XIX^e siècle, tout document porteur d'un message écrit était considéré comme sacré, au point que des « associations de papiers inscrits » (*zizhihui* 字紙會) envoyaient des hommes parcourir les rues à la recherche de vieux papiers. Les papiers inscrits étaient brûlés dans des temples consacrés à Wenchang, le dieu de la littérature. Ceux qui les collectaient étaient censés en retirer longévité et bonne fortune. Ainsi, « paniers de papiers inscrits retournés » (*dafan zizhilou* 打翻字紙簍) devint une autre appellation du *bapo*. Selon Nancy Berliner, conservatrice du musée des Beaux-Arts de Boston qui mène une enquête approfondie sur le sujet depuis plusieurs dizaines d'années, le désordre apparent des documents écrits, leur degré de désintégration, l'ajout d'enveloppes ou de publicités suggèrent un lien entre cette coutume et le contenu du *bapo*⁷.

Le *bapo* se situe en réalité à la croisée de plusieurs traditions : la poésie classique avec des thèmes tels que la nostalgie du passé *huaigu* 懷古 ou la mort et la destruction *sangluan* 喪亂, le genre pictural *bogu* 博古 (« multitudes d'antiquités ») né sous la dynastie Song (960-1279), le goût de l'épigraphe qui se développe au XIX^e siècle, la pratique immémoriale de la copie de calligraphies anciennes, ainsi que l'attachement aux images auspicieuses⁸.

L'examen de quelques œuvres nous permettra de dégager les différents niveaux de signification de ces œuvres complexes qui exigent un patient déchiffrement.

Les différents niveaux de signification du *bapo*

Le *bapo* exprime en premier lieu le goût des antiquités et de la collection. Faute de posséder calligraphies, peintures ou autres trésors du passé, c'est un moyen d'acquérir une collection virtuelle d'objets soigneusement choisis comme emblèmes de l'héritage culturel chinois. Dans son ouvrage *A Story of Ruins* (2011), Wu Hung démontre l'absence de culture des ruines en Chine, à laquelle se sont substitués la poésie nostalgique du passé (*huaigushi* 懷古詩) et le goût des antiquités⁹. Outre la reproduction d'objets anciens, le *bapo* comporte souvent des citations de ce genre poétique. La place centrale que la calligraphie y occupe atteste d'autre part de la position éminente de cet art pratiqué à profusion au fil des siècles par les lettrés fascinés par la palette de formes inépuisable qu'offre l'écriture chinoise.

⁷ N. Berliner, *The 8 Broken: Chinese Bapo Painting*, op. cit., p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 13-14 et p. 28-30.

⁹ Wu Hung, *A Story of Ruins*, Princeton University Press, 2012.

Une œuvre comme la série de quatre rouleaux de Sun Mingqiu 孫鳴球 (1823-après 1903) conservée au musée d'Art asiatique de Berlin déploie une collection de trésors habilement reproduits, où la calligraphie n'est pas en reste (fig. 1). Sun Mingqiu, après son échec aux examens impériaux qui auraient pu lui garantir un poste officiel, fut contraint de chercher un autre moyen de gagner sa vie et vécut de sa peinture. Vers l'âge de cinquante ans, il devint l'artiste de *bapo* le plus célèbre de son temps, ayant trouvé là un genre pictural correspondant à ses intérêts intellectuels¹⁰. Les quatre rouleaux verticaux, sans doute réalisés dans les années 1880, se composent chacun de cinq objets super-posés : en haut, un éventail de type pliable, intact, orné tantôt d'une calligraphie, tantôt d'un paysage, tantôt de fleurs et d'oiseaux dans le style d'artistes Ming ou Qing. Au-dessous est disposée une photographie (où l'on reconnaît une Japonaise) ou une page de livre de calligraphie déchirée ou pliée. Le troisième élément représenté est un estampage de calligraphie ou d'image gravée sur pierre : les zones sombres rendent parfaitement les irrégularités, la rugosité de la pierre ainsi que les angles aigus des caractères d'écriture. L'estampage, en Chine, est une technique de reproduction sur papier de la gravure sur pierre apparue au V^e siècle, et dont l'usage devait être élargi à partir de l'époque des Song (960-1279) par l'intérêt archéologique porté aux objets antiques.

Sun Mingqiu pourrait avoir inventé la technique de rendu pictural d'un estampage, que l'on nomme *yingta* 穎拓 (« estampage *ta* fait avec la pointe du pinceau *ying* »). On distingue en quatrième position la page de garde brûlée à un angle du *Classique des vers* 詩經, l'un des ouvrages canoniques de la tradition confucéenne, ou encore un recueil de calligraphies de Mi Fu 米芾 (1051-1107), de la dynastie Song, l'un des premiers représentants de la peinture « lettrée ». Ainsi, le *bapo* n'est pas exempt de certaines contradictions : à l'aide d'un style dit « minutieux », traditionnellement attribué aux peintres professionnels, il rend aussi bien hommage aux peintures de ce type qu'à celles de style « lettré », considéré comme un sommet de l'esthétique chinoise. Enfin, la colonne se conclut en bas par un éventail circulaire orné d'une peinture de fleurs et papillons, de belles femmes, de calligraphie ou de sceaux dans le style de peintres Ming et Qing sans doute clairement identifiables.

¹⁰ N. Berliner, *The 8 Brokeners*, *op. cit.*, p. 54.



Fig. 1: Sun Mingqiu, [sans titre], années 1880, rouleau vertical d'une série de quatre, encre et couleurs sur papier, 90 x 27,1 cm, musée d'Art asiatique de Berlin, Berlin. Extrait de Nancy Berliner, *The 8 Broken*, op. cit., p. 58.

Autant de trésors vénérés par Sun Mingqiu, qui, comme la plupart des artistes de *bapo*, puisait sans doute son inspiration dans divers manuels de peinture ou autres livres de modèles et rendait ainsi hommage à la culture lettrée. La savante disposition des objets confère une impression d'élégance et d'harmonie à l'ensemble, que renforcent les coloris délicats.

Un autre aspect essentiel du *bapo* concerne sa fonction propitiatoire, dont témoigne le chiffre « huit » du nom *bapo* lui-même, signifiant « huit brisures », chiffre associé par homophonie à l'idée de prospérité. Les nombreux messages qu'il transmet en témoignent également. Prenons l'exemple d'une série de six rouleaux verticaux datés de 1908, conservés au musée des Beaux-Arts de Boston, dus à un certain Zhu Wei 朱緯 (1836-après 1908) (fig. 2). Intitulée *Image complète de cent ans (Baisui quantu 百歲全圖)*, il s'agit d'une œuvre peinte en noir et blanc élégamment rehaussée çà et là de rouge cinabre, où estampages et pages imprimées jouent un rôle crucial¹¹. Divers éléments cernés d'un trait de contour noir flottent sur un fond vide.

L'œuvre de Zhu Wei témoigne d'un esprit lettré empreint d'érudition et de raffinement. On y reconnaît ainsi le tracé du célèbre calligraphe Deng Shiru 鄧石如 (1739-1805), ou encore certaines allusions au poète Su Shi 蘇軾 (1037-1101) de la dynastie Song à travers la préface d'une édition rare de sa poésie et une illustration le représentant coiffé d'un chapeau de paille et chaussé de sabots.

Outre cet étalage d'érudition, le *bapo* se caractérise également par sa dimension ludique. On peut ainsi trouver dans la peinture de Zhu Wei un extrait de l'ouvrage des Song intitulé *Types de poèmes anacycliques (Huiwen leiju 回文類聚)*, qui présente une forme chinoise de poésie concrète : les mots sont disposés de manière à former des motifs de nuages. La polysémie, le monosyllabisme et l'absence de mots-outils du chinois classique se prêtent parfaitement aux contraintes du palindrome, qui mènent « aux confins du sens » selon Michèle Métail : la poétesse a consacré une vaste étude à ce genre de poésie méconnu, inventé par une femme du nom de Su Hui au IV^e siècle et longtemps tenu pour une distraction futile¹². Il est amusant de constater que le *bapo*, genre pictural jouissant d'une faible considération, se réfère explicitement à une tradition poétique elle-même marginale.

¹¹ Encre et couleur sur papier, 166 x 43,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston.

¹² Michèle Métail, *Le Vol des oies sauvages*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2011, p. 10. Michèle Métail intègre d'ailleurs cette connaissance de la poésie chinoise à son propre travail, qui accorde une large place à la contrainte oulipienne. Voir à ce sujet Anne-Christine Royère (dir.), *Michèle Métail : la poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, et sur son rapport à la Chine, Marie Laureillard, « Le voyage en Chine de Michèle Métail », *ibid.*, p. 297-313.



Fig. 2 : Zhu Wei, Image complète de cent ans, 1908, rouleau vertical d'une série de six, encre et couleurs sur papier, 166 x 43,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston, Boston.

Un jeu de mots apparaît dans le titre de l'œuvre *Image complète de cent ans* (*Baisui quantu* 百歲全圖), censé assurer la longévité de l'heureux destinataire. Le calembour est révélé par une inscription située en haut de l'un des six rouleaux, qui commence par 百碎圖 *baisui tu*, « dessin de cent fragments », jouant de l'homophonie entre le mot « année » et « fragment » (*sui*). L'inscription adresse des vœux au destinataire de l'œuvre :

Cent fragments décorent l'atmosphère / Difficile à parfaire, comme la peinture d'herbes ou de fleurs / Ne pouvant que m'enorgueillir de peindre avec soin et habileté / J'espère que s'accompliront les trois vœux de bonne fortune présentés pour cet anniversaire à la demande de mon beau-frère.

Une autre inscription confirme l'intention de l'auteur : « Ma poésie exprime mon souhait que tu réalises tous tes désirs / Lue ou récitée, elle t'apportera la longévité ».

Le principe du rébus, courant dans la peinture chinoise, est pleinement exploité dans le *bapo*.

Le caractère auspice de ces images est essentiel, car elles fonctionnent comme une écriture magique. Le fait d'incarner un mot, de le représenter par une image permet de mieux le faire exister, de le rendre réel. Ces rébus de vœux sont conçus comme des peintures performatives¹³.

Si Cédric Laurent et Alfreda Murck commentent ici les peintures propitiatoires dans leur ensemble, leurs propos s'appliquent parfaitement au *bapo*, qui en est une sous-catégorie. Dans l'œuvre de Zhu Wei, on note la représentation d'un estampage d'une tuile faîtière de la dynastie Han (-220 à +206) illustrée d'un motif d'oie sauvage (*yan* 雁) accompagné d'un caractère homonyme *yan* 延 (« étendre ») et du caractère *nian* 年 (« année »), exprimant un vœu de longévité. Par ailleurs, une bande de papier telle qu'on les trouve dans les temples, où est tracé deux fois le caractère *shang* 上 (« haut »), apparaît comme une formule de bon augure. Une enveloppe inscrite de caractères rouges promet elle aussi bonheur et prospérité. La répétition d'éléments signifiants vise à renforcer l'efficacité de la représentation. Ainsi, le spectateur, à qui le message est répété à maintes reprises, ne peut manquer de le remarquer.

Quel est l'effet produit sur l'observateur par ce trompe-l'œil si sophistiqué ?

Trompe-l'œil, support et écran

De prime abord, la présence de l'écriture dans le *bapo* ne surprend guère : étroitement associée à l'image dans la peinture chinoise, l'écriture y témoigne d'une visibilité du lisible ne devant rien au discours. Cette proximité entre écriture et

¹³ Cédric Laurent et Alfreda Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », dans Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, Paris, Hémisphères, 2018, p. 107-126, ici p. 116.

peinture montre que le passage de l'une à l'autre paraît naturel, selon un degré d'abstraction plus ou moins grand. De nature à la fois iconique et verbale, l'écriture chinoise joue sur les deux modes de communication hétérogènes qu'elle associe : l'image et le langage¹⁴. L'objet d'étude ne peut être considéré comme homogène : l'écriture ne peut être rattachée seulement à la langue, comme le font certaines sémiologies positivistes, elle partage également les caractéristiques de l'image : « la calligraphie [...], première étape vers la création d'un spectacle guidant le regard – et la pensée – hors des mots et de leur substance tout en y prenant appui », rappelle Anne-Marie Christin¹⁵. Ce principe est également énoncé par l'anthropologue britannique Tim Ingold : « L'écriture reste du dessin. Mais c'est un cas particulier du dessin, où *ce qui est destiné constitue les éléments d'une notation*¹⁶ ». Ce qui apparaît cependant nouveau ici, c'est le traitement de l'écriture, qui fait partie intégrante de l'objet représenté. Dès lors, sa dimension iconique prime-t-elle sur sa dimension linguistique ? Non, puisque sa signification importe également. À l'évidence, les objets représentés sont porteurs de messages faits pour être lus.

En partie définie par le type de vision qu'elle occasionne, la représentation picturale suscite une expérience perceptive particulière chez le spectateur, caractérisée par une attention simultanée au médium et au sujet représenté¹⁷. Or le trompe-l'œil échappe à cette définition dès lors qu'il tente de faire oublier le médium en piégeant le spectateur. Les peintures chinoises, d'ordinaire, notamment les peintures de paysage à l'encre, en sont tout l'opposé : comme le déclare avec justesse Léon Vandermeersch, ce ne sont « en rien des trompe-l'œil, mais des poétisations de l'idée de chute d'eau, de l'idée de montagne, de l'idée de roc, nourries de la vision du monde propre à la cosmologie chinoise¹⁸ ».

Le *bapo* dément cette règle en montrant des objets représentés de manière illusionniste, comme posés sur une table, ce qui aurait assuré sa popularité et son succès commercial. Les objets étant plus ou moins plats, la perspective linéaire n'y joue pas un grand rôle. En peignant une calligraphie, un estampage ou tout autre objet qu'il affectionne, le peintre de *bapo* crée ainsi un effet de mise en abyme. Il invite à réfléchir à la notion de copie, tout à fait naturelle en Chine, qu'il revendique fièrement : la copie y est considérée comme un exercice allant de soi, nécessaire, en aucune manière inférieure à l'original. En Chine, la question de la

¹⁴ Anne-Marie Christin, « De la figure au signe d'écriture : le point de vue de l'alphabet », dans *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, Paris, Soleb, 2009, p. 381.

¹⁵ A.-M. Christin, « De la page au paysage : la peinture lettrée chinoise », dans Anne Zali (dir.), *L'Aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 158.

¹⁶ Tim Ingold, *Une Brève Histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones Sensibles, 2013, p. 161.

¹⁷ Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987, p. 62.

¹⁸ Léon Vandermeersch, *Ce que la Chine nous apprend – sur le langage, la société, l'existence*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2019, p. 46.

transposition dans un autre médium, au moins aussi ancienne que la technique de l'estampage (V^e siècle), n'a jamais posé de problème ontologique. Le collectionneur n'est guère hanté par la menace du faux, puisque seule importe l'efficacité de l'œuvre. Alors que Benjamin déclare en 1935 que la reproduction d'une œuvre « parvient à standardiser l'unique¹⁹ » au détriment de la valeur culturelle de l'art et de l'aura qui s'y attache, la perception esthétique que les Chinois ont d'une copie n'est pas entachée d'un sentiment de banalisation ou de métamorphose de la signification originale. Ainsi, par la magie du pinceau, l'artiste de *bapo* recrée les trésors qu'il souhaiterait posséder sans jamais chercher à faire oublier qu'il s'agit de copies, qu'il revendique comme telles en signant son œuvre.

Anne-Marie Christin connaît-elle ce genre pictural, elle qui décrit le trompe-l'œil comme un « type d'image [proprement occidental] sans équivalent, semble-t-il, dans les autres cultures écrites²⁰ » ? Elle songe pourtant à certaines tentatives de la peinture extrême-orientale pour en conclure qu'elles ne sont jamais très réussies à cause de l'absence de cerne isolant la figure et d'une relation au réel trop différente. Pourtant, force est de constater que le *bapo* représente avec un certain réalisme, en recourant souvent à un trait de contour, les fragments de calligraphie ou d'imprimés qu'il veut montrer.

On lit dans *L'Invention de la figure* que « l'art *lettré* chinois a sa source dans la contemplation méditative du support iconique²¹ ». Anne-Marie Christin n'a de cesse de renvoyer dos à dos les démarches occidentale et extrême-orientale en soulignant l'importance fondamentale que le peintre chinois accorde au support, c'est-à-dire à l'objet matériel qui accueille l'œuvre : « Autant l'imaginaire occidental a été dominé de la Renaissance au XX^e siècle par l'idée de la transparence voire de l'inexistence du support pictural – une « fenêtre ouverte », dit Alberti –, conforme en cela à l'idéologie de l'alphabet, autant l'imaginaire chinois s'est montré de tout temps déterminé par une *pensée de l'empreinte* qui fait de ce même support l'origine de la création à quelque niveau qu'on l'envisage²² ». Au contraire, le peintre occidental tente de masquer le support, poussant l'expérience à l'extrême avec le trompe-l'œil. Ce dernier, selon Anne-Marie Christin, chercherait à « faire surgir une image métamorphosée en objet » et serait fondé sur « l'*écart*, réel ou virtuel, de cet objet avec son support²³ ».

¹⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 179.

²⁰ L. Vandermeersch, *op. cit.*, p. 46.

²¹ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 84.

²² A.-M. Christin, « Silences du noir », dans Andreas Beyer et Laurent Le Bon (dir.), *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst*, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2015, p. 283.

²³ *ibid.*, p. 88.

Or, le *bapo*, s'il correspond bien à la première caractéristique, ne repose pas sur une rupture avec le support. Il semble déroger au principe de tromperie sur lequel repose le trompe-l'œil en laissant visible le support, qui demeure vide. On retrouve le rôle du blanc riche de virtualités si prisé par la peinture extrême-orientale, « l'exaltation de ce lieu vide et central où se relayaient à la surface de l'écriture-peinture les attirances les plus aléatoires et diverses de l'imaginaire et du sens, cette blancheur fondatrice [...] »²⁴. Suivant la manière traditionnelle, le *bapo* met en valeur l'espace blanc par l'apposition de sceaux et d'inscriptions en en faisant un lieu de mémoire : signature revendiquée de l'auteur, ces derniers ne viennent-ils pas contredire l'effet illusionniste de l'œuvre ?

Ainsi, il apparaît clairement que le *bapo* ne vise pas à faire oublier le fond de l'image, c'est-à-dire l'écran que constitue la feuille de papier. Il repose sur une ambiguïté : tout en présentant des formes qui se métamorphosent en des objets que l'on croit pouvoir saisir, il nous rappelle en même temps que les objets décrits ne sont pas réels en les coupant par le bord et en ajoutant des inscriptions qui annulent l'effet de trompe-l'œil.

L'importance de l'écran est attestée par le fait que le *bapo* prend parfois comme support un éventail. Il n'est donc pas question de l'effacer, bien au contraire, car si l'artiste cherchait à leurrer le spectateur, il aurait choisi un fond neutre, plat, et non pas un éventail pliable. Yang Weiquan 楊渭泉 (1885-années 1940), peintre originaire du Fujian arrivé à Shanghai vers 1930, fut sensible au potentiel commercial du *bapo*, en faveur auprès d'une clientèle qui y voyait un moyen de prouver son érudition à travers textes classiques et estampages épigraphiques (fig. 3). Ses peintures, que le *Shenbao*, principal journal shanghaien de l'époque, vantait dans des publicités, étaient appréciées du célèbre calligraphe Yu Youren 于右任 (1879-1964)²⁵. On trouve ainsi sur un éventail le tracé raffiné et les coloris délicats propres à ce peintre ainsi que le message de longévité et de bonne fortune couramment associés à ce type de production²⁶. Il présente le fragment d'une page imprimée d'un poème sur les litchis du grand lettré Su Shi des Song, certaines calligraphies archaïques sur bronzes anciens ou sur pierre, ou encore la reproduction d'un récipient de bronze selon une technique inventée au début du XIX^e siècle afin de rendre le volume dit *quanxingta* 全形拓 (« estampage de la forme entière »). Sur l'estampage d'une pièce de monnaie ronde à trou carré, on distingue un motif de svastika, désigné en chinois par le terme *wan* 萬, qui signifie « dix mille » et symbolise la prospérité. Enfin, l'auteur a glissé une surprise dans sa composition : sous l'aspect d'un estampage traditionnel pourvu d'une

²⁴ A.-M. Christin, « De la page au paysage : la peinture lettrée chinoise », *op. cit.*, p. 158.

²⁵ N. Berliner, *The 8 Broken*, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ Encre et couleur sur papier, 31,8 x 49,5 cm, 1942, musée des Beaux-Arts de Boston.

inscription en blanc sur fond noir à bord vert, on reconnaît l'emballage d'un dentifrice. *Heiren yagao* 黑人牙膏 renvoie à l'anglais « Darkie toothpaste ». Il s'agit en réalité d'une publicité de l'époque pour un dentifrice commercialisé par une firme britannique, clin d'œil envers le spectateur afin qu'il ne prenne pas trop au sérieux l'univers du lettré, qui, tout précieux qu'il est, paraît déjà quelque peu anachronique.



Fig. 3 : Yang Weiquan, [sans titre], 1942, éventail, encre et couleurs sur papier, 31,8 x 49,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston, Boston.

Ainsi, à notre époque d'atomisation de l'information, dont internet est le symbole par excellence, le *bapo* peut apparaître comme étonnamment moderne par cette juxtaposition d'éléments divers. Alors que la notion d'original a quelque peu perdu son sens, le *bapo* traite de la question de la transformation de matériaux source en les plaçant dans un nouveau contexte. Quelle ambiguïté, quelle distance autorise-t-il ? Les éléments juxtaposés, dont la signification s'enrichit de la présence des autres, apparaissent comme doublement précieux en tant qu'images « enchâssées » dans une autre image, pour reprendre le terme de Vincent Amiel : œuvres à l'origine, ils forment, dupliqués, une œuvre nouvelle²⁷. Cette juxtaposition d'éléments, aléatoire en apparence, savamment étudiée en réalité, se prête à des interprétations multiples. Long à réaliser, à la fois inventif

²⁷ Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klicksiek, 2018, p. 15.

et décoratif, le *bapo* crée des assemblages impliquant un savant déchiffrement. Ce type de compilation nécessite une grande habileté technique, comme le déclare Geng Xuezhì, et suppose une maîtrise de tous les styles calligraphiques et typographiques, de la peinture de personnages, de fleurs et d'oiseau et de paysage, de l'art du sceau, ainsi que de la reproduction d'estampage et de bronzes antiques.

Ardent défenseur de cette expression suprême de la quintessence de l'esthétique lettrée qu'est le *bapo*, dont l'aspect ludique et symbolique a longtemps assuré le succès commercial, Geng Xuezhì 耿学知 (né en 1973) le pratique avec son père, Geng Yuzhou 耿玉洲 (né en 1945), qui en a lui-même recueilli l'héritage auprès d'un artiste rencontré à Pékin en 1999, Song Yiqing 宋翼青 (1918-2007). Cet adepte de l'art du *bapo* qu'il avait connu avant sa disparition en 1949 souhaitait le faire connaître et le transmettre. C'est chose faite. Une œuvre de Geng Xuezhì intitulée *Le Lapin de jade accueille le printemps* (*Yu tu ying chun* 玉兔迎春) (2016) montre la signification que peut encore revêtir aujourd'hui ce genre pictural (fig. 4) : une composition dynamique associe des fragments de peinture de nouvel an, de papier découpé, de journaux contemporains, d'un livre d'enfants des années 1950, d'une page de calendrier, autant d'indices qui nous informent des goûts de l'auteur²⁸. Comme ses prédécesseurs, l'artiste affirme pleinement la présence du support-écran en y inscrivant titre, date et en y apposant son sceau. Ainsi, dans le *bapo*, le fond n'est jamais pensé comme un trompe-l'œil à la manière des planches de bois des *quodlibets* occidentaux, mais comme un *écran*, cet espace d'accueil d'un réseau signifiant, interface entre visible et invisible, qu'il faut toujours garder présent à l'esprit. Le spectateur se laisse séduire par la vraisemblance des documents représentés, tout en étant parfaitement conscient de l'artifice, qu'il est inutile de dissimuler : images ou écritures reproduites auront la même valeur et le même effet que les originaux. C'est là ce qu'on peut retenir de ces étonnants trompe-l'œil chinois qui, loin de l'approche occidentale, invitent à rester attentif à la fois au sujet représenté et au médium.

²⁸ Encre et couleur sur papier, 140 x 150 cm, 2016, collection de l'artiste.



Fig. 4 : Geng Xuezi, Le Lapin de jade accueille le printemps, 2016, rouleau vertical, encre et couleurs sur papier, 140 x 50 cm, collection de l'artiste.

Le mot « écran »

En français

L'incertitude étymologique du mot *écran* a demeuré jusqu'au XX^e siècle, sans doute en raison de la métathèse du substantif du moyen néerlandais *scherm* (un paravent, un écran). La forme *escren* apparaît à la fin du XIII^e siècle en ancien français et deviendra *escran* au XIV^e, et ce jusqu'au XVIII^e. Ainsi l'écran désigne-t-il un panneau qui protège du feu et de la chaleur trop ardente d'un foyer. Les dictionnaires du XVII^e siècle ajoutent que ce « petit meuble » sert aussi à amoindrir la lumière de la cheminée. Cette présence dans le mobilier fera que dès lors sa surface sera ornée par des images.

Un autre sens d'écran se rencontre également au XVI^e siècle, celui d'une technique pour se dissimuler lors d'une guerre, un « écran de fumée ». De manière métaphorique, cette expression désigne ensuite l'action de se cacher devant les autres ou de faire semblant. Ornementation, protection et dissimulation, l'écran associe ces fonctions en désignant à la fois un éventail non pliable tenu à la main et les panneaux d'un paravent, tous deux à la mode dans les décors du XVIII^e et du XIX^e siècle. Ce dernier sens dominera dès lors les définitions des dictionnaires, auquel s'adjoint un aspect artistique et technique, celui d'une toile blanche sur châssis destinée à atténuer la lumière.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle se développe en optique l'idée d'un support destiné à reproduire l'image d'un objet en photographie, puis d'une surface blanche pour projeter une œuvre cinématographique qui sera appelée le « grand écran ».

Les évolutions techniques parviennent à retourner le sens de ces écrans puisque ce support de projection devient au XX^e siècle un appareil qui fait désormais *sortir* une image : un écran de télévision (« le petit écran »), d'ordinateur, ou encore de tablette. Au XXI^e siècle, ce mode de visualisation domine dans l'usage du mot *écran*, comme dans l'expression orale « ne pas lever le nez de son écran ».

Émilie Piton-Foucault

En néerlandais

Dans ses grandes lignes, le champ sémantique du mot « *scherm* » ne diffère pas radicalement de ce qui est attesté pour son équivalent français. Au cœur de cet éventail se trouvent clairement les deux acceptions qui dominent également dans la palette sémantique d'écran, à savoir : 1) l'écran sur lequel une image, fixe ou mobile, est projetée ; un sous-type ou dérivé de ce premier sens est l'écran ou moniteur comme surface électronique sur laquelle on peut faire apparaître des images ; 2) l'écran comme surface ou obstacle destiné à protéger quelque chose ou quelqu'un d'une source de nuisance ou de danger (ce danger pouvant être aussi un regard indiscret, comme dans le cas du paravent). Dit autrement, le double rapport fondamental avec l'image, d'une part, et la notion d'abri, d'autre part, est commun aux deux langues.

C'est le deuxième sens, « protection », qui est le plus ancien. Il vient étymologiquement d'un terme germanique : la racine reconstruite serait alors, selon la période prise en considération, *skirmi-, *skermi-, *skerma. Le Dictionnaire de l'Académie française précise que le mot français « écran » vient de l'ancien français *escran* (ou *escren*), terme dérivé du moyen néerlandais *scherm* (« clôture, grille, paravent »). Le premier sens, plus moderne, s'est greffé sur le second. Le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Larousse, 1938) signale qu'il est attesté dès 1820.

La deuxième acception, « abri », a ouvert en néerlandais un autre champ sémantique, qui toutefois n'existe que sous forme verbale, alors qu'en français il existe aussi bien comme verbe que comme substantif : « schermen », c'est-à-dire « escrimer » (en néerlandais, le substantif est soit la forme substantivée du verbe, « het schermen », soit une forme composée, « de schermkunst »). Dans l'usage néerlandais, « scherm/écran » et « scherm/escrime » fonctionnent comme des homonymes, les deux mots n'étant pas considérés, sauf par les linguistes et sans doute aussi les poètes, comme faisant partie du même champ sémantique. La même remarque peut se faire au sujet du verbe « beschermen » (protéger), lequel prolonge le sens original du mot « scherm » (« abri »), sans aucune interférence avec le sens moderne de « scherm » (« écran »).

La langue néerlandaise étant en partie, du moins pour ce qui est du vocabulaire, une langue agglutinante, il est très facile de combiner le mot « scherm/écran » avec toute une série d'autres substantifs pour distinguer entre type d'écran. Par exemple : « beeldscherm » (littéralement : « écran

d'image »), « schermafbeelding » (« capture d'écran », littéralement : « représentation d'écran ») ou encore « led-scherme » ou « lcd-scherme » (« écran led » ou « écran lcd », deux exemples qui montrent que, sous influence anglo-saxonne, le français est également en train de s'ouvrir à la création lexicale par agglutination). Il en va de même pour l'autre sens du mot écran en néerlandais : « windscherme » (« pare-brise »), zonnescherme (« voile », « store », littéralement : « pare-soleil »), geluidsscherme (« mur anti-bruit », littéralement : « pare-bruit »). Le cas le plus intéressant est ici sans doute le mot « regenscherm » (« parapluie »).

Il existe un certain nombre de significations différentes généralement limitées à des vocabulaires spécialisés (botanique, construction, ingénierie, jeu de cartes), mais il serait exagéré de poser qu'elles élargissent ou modifient réellement le double sens fondamental du mot « scherm », qui se distingue essentiellement de son équivalent français par ses alliances homophoniques avec le champ lexical de l'escrime et de la protection.

Jan Baetens

En portugais

Le mot « écran » apparaît dans les traductions brésiliennes de l'expression « pensée de l'écran », établie par Anne-Marie Christin¹, comme « *pensamento*

¹ Anne-Marie Christin « Da imagem à escrita », traduction de Julio Castañon Guimarães, dans *A Historiografia literária e as práticas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*, Flora Sússekind et Tânia Dias (dir.), Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa/ Vieira & Lent, 2004, p. 279-292 et « A imagem enformada pela escrita », traduction de Márcia Arbex, dans *Poéticas do visível: ensaios*

da tela ». Le mot *tela* [du latin *tela*] est polysémique en langue portugaise², pouvant désigner aussi bien la trame d'un tissu (et par extension le tissu lui-même), la toile de peinture (et par métonymie la peinture elle-même), que la surface sur laquelle sont projetés les films cinématographiques, les diapositives, etc. Dans le sens figuré, *tela* peut s'employer dans le sens de « thème ou objet de discussion ». Dans le domaine de l'informatique *tela* se réfère à l'écran de l'ordinateur, mais s'applique également à celui de la télévision.

Au Brésil, le mot acquiert aussi un sens plus ample de superficie, en général blanche, sur laquelle sont projetées des vues fixes ou animées. Dans ce dernier sens *tela* est synonyme de *ecrã*, dérivé du français « écran », mot utilisé surtout au Portugal comme équivalent de *tela*, *display* ; mais ce néologisme est entré aussi dans le langage courant au Brésil en référence aux moniteurs informatiques. Dans le *Dicionário de termos artísticos*³, *tela* correspond au support d'une peinture, fait de tissu, étendu sur un châssis ; par extension, le mot désigne la peinture elle-même faite sur ce type de support. Cette définition plus stricte rend équivalents les mots *tela* (en portugais et en espagnol), *canvas* (en anglais) et *toile* (en français).

Márcia Arbex-Enrico

sobre a escrita e a imagem, M. Arbex (dir.), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 63-105

² Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999 et *Dicionário Priberam* : <<https://dicionario.priberam.org/>>.

³ Luis Fernando Marcondes, *Dicionário de termos artísticos*, Rio de Janeiro, Éd. Pinaotheke, 1998.

Traduire Anne-Marie Christin en portugais

Quand j'ai commencé à traduire en portugais (du Brésil) le texte d'Anne-Marie Christin « L'image et la lettre » (du livre *Poétique du blanc*), le mot *écran* s'est tout de suite présenté comme une difficulté⁴. En portugais, le mot qui traduit *écran* est *tela* – dans le sens, par exemple, d'*écran/tela* de la salle de cinéma ou *écran/tela* de la télévision ou de l'ordinateur. Toutefois, *tela* traduit aussi en portugais le mot français de *toile*, dans le sens de *toile/tela* de peinture, pouvant avoir aussi, parmi d'autres, le sens de « toile métallique ». (On doit noter que le problème ne se poserait pas pour une traduction en portugais tel qu'il est employé au Portugal, où l'on utilise, dans le sens d'*écran*, une adaptation du mot français, *ecrã*). En employant dans la traduction le mot de *tela*, serait-on en train de mettre le lecteur dans la situation d'avoir à décider entre les sens d'*écran* et de *toile* ?

J'ai présenté la question à Anne-Marie Christin – surtout en tenant compte du fait qu'il n'y a pas dans son texte une définition de la notion d'écran, qui en fait se constitue au fil de plusieurs textes ; elle a considéré qu'il fallait adopter le mot de *tela*, dans la supposition que le développement de son texte permettrait au lecteur du texte en portugais de percevoir la bonne acception de *tela*. En tout cas, j'ai cru bon d'ajouter entre parenthèses, dans la traduction, les expressions en français – « função de tela (*fonction d'écran*) », « pensamento da tela [*pensée de l'écran*] ».

Júlio Castañon Guimarães

⁴ La liste des textes d'Anne-Marie Christin traduits en portugais est disponible sur cette page du carnet du CEEI : <<https://ceei.hypotheses.org/traductions-des-textes-danne-marie-christin>>.

En espagnol

En espagnol, le mot *pantalla* traduit la plupart des significations d'*écran*. Terme dont l'origine demeure incertaine, il est probablement dérivé du catalan *pantalla*, croisement entre *pàmpol* (feuille de vigne, panneau, écran) et *ventalla* (ventaille, éventail, panneau, œillère, paravent). Dans ces deux langues, c'est donc un mot associé à la lumière, ou plutôt à son voilement. Il désigne en effet aussi bien un obstacle utilisé pour intercepter des rayons de lumière qu'un objet – en cristal, métal, tissu, papier – placé autour ou à proximité d'un foyer lumineux afin d'en diriger les rayons ou radiations dans la direction souhaitée. Dans ce sens, il est également employé pour nommer la plaque en métal posée devant les cheminées afin de se protéger de la lueur des flammes ou de la chaleur. Il peut aussi faire référence à la personne, chose ou situation qui détourne l'attention pour dissimuler ou cacher quelque chose (*servir de pantalla*). Toutefois, en espagnol, son emploi le plus répandu demeure celui d'une surface de projection – cinématographique en particulier – ou dans laquelle deviennent visibles des images (rayons X, radar, télévision, ordinateur). En République dominicaine, ce mot peut en outre désigner les boucles d'oreille.

Melina Balcázar

En arabe

Si l'on demandait à un arabisant comment on dit « écran » en arabe, dans son sens technique d'écran, grand ou petit, recevant ou émettant des images, il répondrait sans hésiter : *shâsha*. Mais si on lui demandait d'où vient le mot et quand il est apparu, il serait bien embarrassé pour répondre : il n'existe pas de dictionnaire historique et étymologique de l'arabe !

Les dictionnaires arabes sont généralement classés par ordre alphabétique des racines consonantiques : un *â* entre deux consonnes, noté en arabe par la lettre 'alif, signale soit un *w*, soit un *y*. Le dictionnaire arabe-français de Reig (1^{re} édition 1983) ne classe cependant le mot ni à *sh-w-sh*, ni à *sh-y-sh*, mais par ordre alphabétique strict (tout à la fois consonantique et vocalique) : c'est dire que pour lui le mot ne se rattache à aucune famille lexicale ! Le dictionnaire arabe-allemand (1^{re} édition 1952), puis arabe-anglais (1^{re} édition 1961) de Wehr le classe bien sous *sh-w-sh*, mais sans le relier à la famille lexicale dont c'est la racine, celle de *shawâsh* (« confusion, désordre »).

Pourtant, ni chez Wehr, ni chez Reig, le mot n'est entièrement isolé : les deux dictionnaires enregistrent également *shâsh* dans le sens de « muslin/mousseline », sens que l'on retrouve dans l'un des deux grands dictionnaires arabisants du XIX^e siècle, celui, arabe-français, de Kazimirski (1^{re} éd. 1847-1848), mais non dans celui, arabe-anglais, de Lane (1863-1874). Mais alors que Reig ne pose aucun rapport de sens entre *shâsh* et *shâsha*, Wehr en pose un : il paraphrase également *shâsh* et *shâsha* par « white cloth », ajoutant même dans le cas de *shâsha* « *al-shâsha* and *al-shâshâ al-baydâ'* (motion picture) screen ».

Ce qui suggère deux choses : sur le plan morphologique, *shâsh* et *shâsha* sont dans la relation de collectif à singulatif ; sur le plan sémantique, on a d'abord dit, dans le sens technique d'écran, *al-shâsha al-bayda'* (*baydâ'* = « blanc ») avant de dire *al-shâsha* tout court, ce que semble confirmer le lexique de Pellat (1966), qui, pour écran, donne seulement *shâshâ baydâ'*.

On se demande cependant ce que la mousseline (qui est étymologiquement le tissu de Mossoul) vient faire ici. Mais tout s'éclaire, si l'on se souvient qu'un mot comme *shâsh* sera prononcé dans maint dialecte arabe *shêsh*, par un phénomène d'*imâla* (« faire pencher » le â vers le î : ê est le son intermédiaire). La suite et le reste de l'histoire semblent alors faciles à conter. C'est *shâsh*, prononcé *shêsh*, qui a donné le français *chèche*, qui désigne le voile des Touaregs, appelé en tamasheq même *tagelmust*. « Mousseline » n'est donc qu'une approximation, destinée à rappeler la légèreté et la couleur souvent blanche du chèche.

Étymologiquement, *shâsh* transpose en nom commun un nom propre, celui de la ville de Shâsh (Chach) en Asie centrale, l'actuelle Tachkent, désignant par métonymie la coiffe de Chach, coiffe qui, selon les époques et les lieux, a pu varier. La même ville serait à l'origine de *shâshipya* (chéchia), qui désigne actuellement une calotte de feutre, mais autour de laquelle on entourait souvent une bande de tissu formant turban. Le chèche des nomades est tout à la fois voile et turban et on note une variante de *shâsh*, *mishwash*, auquel on a donné la forme d'un nom d'instrument, enregistrée par Kazimirski et Lane dans le sens de « petit turban/a small turban ». Clairement, cette famille lexicale n'appartient pas à l'arabe classique : elle est, par exemple, absente d'un dictionnaire comme *Lisân al-'Arab* d'Ibn Manzûr (m. 1311).

Pour résumer et conclure : on pourrait penser qu'en arabe comme en français, c'est l'idée de voile qui fait le lien entre les sens technique et non technique d'écran. Il n'en est rien : en arabe, c'est clairement la matière, non la fonction, comme le montre le fait que pour traduire « écran » dans ses sens non techniques on emploie des mots signifiant exactement voile : *hājiba* et *hijāb* ou encore *sitār* (par exemple *sitār min al-dukhân* « écran de fumée »).

Pierre Larcher

En langue beti du Cameroun

Le terme écran est français et difficilement traduisible en langue beti. Pourtant les réalités qu'il exprime sont présentes dans cet univers culturel. Deux sens émergent dans sa compréhension. D'abord une surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet, un élément, une enveloppe, une paroi ou une entité servant à dissimuler, à protéger ou à se protéger de quelque chose. En plus de ce sens physique, matériel, écran traduit des réalités immatérielles, spirituelles voire symboliques.

Comme surface de projection, sur laquelle se forme l'image, l'écran est considéré comme objet de projection (*milámbá*), du verbe *álámbá*, guetter, regarder. C'est l'objet par lequel on guette, on regarde une chose pour mieux la voir. L'écran est aussi un appareil sur lequel sont affichés des caractères, des illustrations, les données ou des données, par exemple le téléviseur. En langue éton, il est parfois appelé *ìcráŋ*, déformation du mot écran. Il est perçu selon sa fonction comme un œil (*dís*) prolongeant l'œil humain et projetant sa lumière sur

un écran. L'œil a la possibilité de s'ouvrir ou de se fermer. Un écran peut s'allumer ou s'éteindre. Il est appelé miroir, vitre des images (*iyèd bìvágálá*), transmetteur d'images (*ihàlàn bìvágálá*), miroir, vitre des images (*iyèd bìvágálá*), valise diffuseuse d'images (*iwáli ~ ícàm bìvágálá*). Il y a une idée de réflexion, de diffusion, de transmission.

L'écran est aussi lié à l'obscurité, la nuit, (*díbí, díblá*). Les Beti expriment une suspicion vis-à-vis de la nuit. Une opposition binaire existe entre le jour et la nuit, les forces diurnes et les forces nocturnes⁵. Cette opposition sous-tend deux mondes dans l'ordre clanique : l'ordre et le désordre. Ceux qui appartiennent au monde de la nuit sont possesseurs d'un pouvoir le plus souvent au mal et à la sorcellerie (*evu*). L'obscurité empêche d'accéder à la lumière (*mpia*). L'obscurité est aussi un écran, une barrière, (*bìyè*), quelque chose vous empêchant de voir, d'avancer. D'où l'expression « tu m'empêches de m'épanouir » (*òtá má pèdzèn*) littéralement, « "tu me barres le chemin", tu fais écran à mon étoile m'empêchant d'évoluer, de briller » ou encore « tu bloques mes chances » (*àtá má pèd mbóm*). L'écran peut devenir à un moment très opaque et constituer un mur (*míim, mpim*).

La traduction du mot peut aussi être celle d'un objet de divination par le miroir (*ngám iyén*). La divination est pratiquée chez les Beti dans la recherche des voies et moyens pour la prise en charge d'un malade. On ne peut soigner un patient sans « voir », c'est-à-dire connaître les ressorts de sa maladie. La divi-

⁵ Kisito Essele Essele, *Continuités et innovations sonores des cérémonies funéraires des Eton du Sud-Cameroun*, Thèse de doctorat d'ethnomusicologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Susanne Fűrnis et Michael Housemann, 2016, p. 134.

nation constitue une étape importante dans le processus thérapeutique traditionnel. Elle utilise un miroir comme un écran servant à révéler des choses cachées, à confirmer, à infirmer des faits ou dissiper des doutes.

Dans le sens d'un objet servant à l'examen, le miroir est aussi un écran de lecture et d'enquête sur la vie d'une personne. Dans notre recherche sur le sens de ce mot, nous avons rencontré une femme, première épouse d'un foyer polygame dont l'époux est malade. Selon son témoignage, elle est accusée par la famille du mari et sa co-épouse d'être responsable de la maladie de son époux. Elle a été forcée de se rendre auprès d'un voyant-guérisseur (*mòd mábálá*), littéralement « homme des remèdes » dans le village Yemkout, arrondissement d'Obala, département de la Lékié. Pour s'enquérir de la situation de son malade, le guérisseur a effectué une séance de divination (*ngám*) pour connaître les causes de la maladie du patient et lui donner un traitement. Le malade devait observer attentivement le miroir pendant vingt minutes. Après ce temps, le guérisseur a repris le miroir pour communiquer les résultats au patient et à la famille en citant les paroles du plaignant, son frère aîné défunt dont la veuve est devenue sa deuxième épouse. Dans le cas présent, l'écran se fait l'intermédiaire entre le défunt, le monde des morts et sa famille, le monde des vivants.

Kisito Essele Essele

En japonais

En japonais, le mot « écran » se traduit généralement par *sukurîn* (スクリーン), la transcription du mot anglais « screen ». Comme en anglais, ce nom signifie dans l'usage quotidien la surface sur laquelle on projette un film ou une image :

écran de cinéma, écran à tube cathodique, écran à cristaux liquides, etc. Il faut noter que dans le sens de ces deux derniers, comme d'ailleurs dans le domaine de l'informatique (écran d'ordinateur), le terme « ga-men (画面) » est aussi couramment employé. Dans cette dénomination, nous constatons une confusion entre le support de l'image et l'image représentée car ce mot composé voulant dire la face (« men ») de l'image (« ga ») désigne les deux référents à la fois. Remarquons qu'un écran de projection se nomme « eisha-maku (映写幕) ». L'usage du caractère chinois « 幕 », qui se prononce en japonais soit « maku » soit « baku », fait ici référence au rideau de théâtre car ils se dressent tous les deux devant les spectateurs.

En fait, le mot « écran » étant polysémique en français, il équivaut, dans le sens de la clôture, au mot « maku / baku (幕) » qui indique un tissu qui fait barrière. Le mot « ten-maku (天幕) » désigne la tente et « baku-ei (幕営) » le camp (entouré et protégé par les rideaux de séparation). Le mot « baku-fu (幕府) » qu'on trouve dans l'expression telle que « Kamakura baku-fu (鎌倉幕府) », le Shogunat de Kamakura, signifie à l'origine le centre du camp caché et protégé par des rideaux installés dans le champ de bataille.

Enfin, l'écran est parfois traduit par « tsuitate (ついたて) » toujours dans le sens de la clôture ou par « byôbu (屏風) » pour parler du paravent, un autre thème cher à Anne-Marie Christin.

Torahiko Terada

En chinois

En chinois, « écran » est généralement traduit par un mot composé de deux caractères *Ping-Mu* (屏幕). Cette traduction ne s'appuie pas sur la prononciation de *screen* en anglais ni celle d'*écran* en français, elle est fortement liée au figuralisme et à la signification du caractère chinois.

Dans le sens original, *Ping* (屏) est à la fois un verbe indiquant l'action que le maître ordonne aux suivants pour qu'ils sortent du hall et un nom désignant un bouclier ou une barrière. Dans le sens figuré, *Ping* (屏) signifie d'abord un paravent en chinois *Ping-Feng* (屏风), un meuble servant à se protéger contre les courants d'air ou à dissimuler l'espace intime. Composé des panneaux en bois couverts du tissu ou du papier, le paravent a également pour fonction d'afficher la calligraphie ou la peinture.

Mu (幕) en chinois se réfère au rideau suspendu haut ou à la tente. Il est présent dans le proverbe chinois *Mu-tian Tian-di* (幕天席地) : le ciel est une couverture et la terre, une natte. Aux yeux des Chinois, le ciel est considéré comme un « voile céleste » (Tian- Mu 天幕). Les particules en mouvement formant un paravent naturel sont également désignées par le terme « écran »: celui de fumée, d'eau, de brume, etc. Le mot se réfère également à des rideaux sur le devant de la scène pour marquer le début et la fin de la pièce (les actes). Nous disons que la vie est comme une pièce de théâtre, *Mu* (幕) symbolise donc les scènes de la vie.

Grâce au développement technologique, *Ping-Mu* (屏幕) devient de nos jours l'écran d'affichage, l'écran de visualisation, l'indicateur LCD, le moniteur vidéo,

tout ce qui reproduit l'image. Cependant, *Ping* (屏) et *Mu* (幕) impliquent différentes tailles d'écran. Comme le petit écran, qui désigne la télévision, est traduit par *Ping* (屏); le grand écran, le film, est souvent traduit par *Mu* (幕).

Xiaolu Yan

En coréen

Le mot « écran » peut être traduit en coréen par quatre mots : 1. *hwa-myeon* [화면, 畫面]; 2. *myeon* [면, 面]; 3. *yeongsa-mak* [영사막, 映寫幕]; 4. *mak* [막, 幕]

Ces quatre mots coréens sont venus originellement de l'ancien chinois. Premièrement, *hwa-myeon* désignait la surface (面) sur laquelle on a peint (畫) des figures. Depuis l'invention du cinéma, de la télévision, puis de l'ordinateur, *hwa-myeon* renvoie plus souvent à la surface blanche en tissu, matière plastique ou autre matière sur laquelle on projette des images, ou au dispositif électronique sur lequel sont affichées des données des appareils. Aujourd'hui, les Coréens emploient à la fois *hwa-myeon* et *screen* [스크린] (le mot anglais).

Ensuite, le mot *myeon* contient un sens plus large que *hwa-myeon*. Il signifiait originellement le visage humain et désigne actuellement l'apparence, la surface (qui se traduit également en coréen *pyo-myeon* [표면, 表面]), le plan (espace à deux dimensions – également en coréen, *pyeong-myeon* [평면, 平面]), la page du journal ou du livre. Ainsi, pour traduire le mot « écran » dans un sens large, on peut utiliser le terme *myeon*.

Troisièmement, *yeongsa-mak* indique l'écran cinématographique ou celui de la lanterne magique et du projecteur de diapositives. Ce mot est aujourd'hui souvent remplacé par *screen* [스크린].

Le dernier mot, *mak* peut avoir un sens plus large : *mak* signifiait originellement un tissu recouvrant qui bloque la lumière, il désigne actuellement un tissu suspendu et cachant un espace tel que le rideau (surtout le rideau de théâtre) et se retrouve dans la composition de plusieurs mots courants comme *Heonsu-mak* [현수막, 懸垂幕, la banderole], *Ja-mak* [자막, 字幕, le sous-titre de cinéma], *Cheon-mak* [천막, 天幕, la tente], *Jang-mak* [장막, 帳幕, le voile], *Yeon-mak* [연막, 煙幕, le rideau de fumée ou l'écran de fumée].

Yoon-Jung Do et Jiyoung Shim

Note des éditeurs

Avec l'accord des ayants-droit, de l'INA et du Collège iconique, nous republions ce texte d'Anne-Marie Christin tiré de « L'Écriture et l'image », Les Cahiers du Collège Iconique : Communications et débats, 1997, VII, p. 1-11.

Le texte ne comportait pas d'iconographie dans la publication des Cahiers du Collège iconique (ina éditions) malgré la référence à un cahier d'illustrations qui avait été distribué à l'auditoire de la séance. Afin de permettre au lecteur de comprendre son développement final, nous avons choisi dans cette nouvelle publication d'associer six images relevant de la même problématique et, pour certaines d'entre elles, utilisées par Anne-Marie Christin dans d'autres travaux. Les deux dernières images n'ont pu être identifiées. Un extrait de la discussion qui a suivi la séance est aussi reproduit à la fin de l'article.

Cet ensemble offre le double intérêt de constituer un fondement symbolique pour le lancement de la revue Écriture et Image et d'éclairer la notion d'écran abordée dans ce numéro.

L'Écriture et l'Image

Anne-Marie Christin

Anne-Marie Christin : On vient de vous distribuer un petit dossier avec des documents. Il me permettra, après l'exposé, de vous signaler quelques aspects remarquables de l'influence de l'image sur l'écriture dans les civilisations de l'idéogramme comme dans celles de l'alphabet.

La thèse que je voudrais défendre ici¹ peut se résumer par une formule que j'emprunte à Paul Klee en la détournant de son objet initial, mais à peine à la vérité parce qu'il s'agit effectivement du même support : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». En disant cela, Klee a libéré officiellement et formellement la peinture occidentale de la tradition mimétique qui en entravait, sinon la création, du moins la compréhension depuis des siècles. Je considère qu'il en va exactement de même avec l'écriture, c'est-à-dire que la définition pertinente qui convient à ce système de communication, c'est qu'elle ne reproduit pas la parole, elle la rend visible. Autrement dit, je crois que la communication écrite ne doit pas être définie, comme elle l'est encore habituellement, à partir de ses seules

¹ Voir A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995.

relations avec la langue, mais aussi – et même de façon prioritaire – dans sa relation de filiation avec l'image.

Il me semble en effet fondamental de souligner que le premier système d'écriture qui a été créé, le système idéographique, est apparu à peu près simultanément, il y a 4 000 ou 5 000 ans, en Mésopotamie, en Égypte et en Chine, et que ce système idéographique, dont la particularité est de fonctionner sur des bases identiques dans ces trois cultures, est issu de la combinaison de deux modes de communication essentiellement différents mais qui coexistent en permanence dans toutes les sociétés orales, car ils y ont des fonctions également vitales et complémentaires ! : d'une part, le langage, qui a pour fonction de structurer le groupe, de régir ses échanges internes et de transmettre d'une génération à l'autre la tradition légendaire, mythique de ses origines ; d'autre part, l'image. En l'occurrence, j'entends par image ses réalisations concrètes mais aussi celle qui demeure virtuelle, subjective, comme elle l'est dans nos rêves. L'image qui apparaît sur les fresques préhistoriques n'est pas connue de toutes les sociétés, mais la divination onirique est une expérience commune à toutes les sociétés orales. La fonction de communication propre à l'image est de donner accès au monde invisible.

Qu'on l'entende dans le sens moderne qui est celui de Klee, puisque « rendre visible » signifie pour lui que, avant l'image, ce que propose cette image était invisible ; ou qu'on l'entende plus encore, évidemment, comme une communication avec le monde de l'ailleurs, le monde de l'autre, que je définis à cet égard non pas comme *alter*, notre double, celui qui nous ressemble, mais comme *alius*, le monde totalement étranger. Parce que, précisément, la langue du groupe n'y a pas cours. Le monde des dieux qui ne parle pas la langue des hommes – seuls le feront les dieux Grecs – ne pourra donc communiquer avec les hommes – et les hommes ne pourront communiquer avec ce monde inconnu et déterminant pour eux – que par la vision.

André Leroi-Gourhan, dans *Le Geste et la Parole*, a montré que les premières peintures effectuées par l'homme préhistorique étaient des « mythographies », c'est-à-dire non pas des représentations réalistes, mais des symboles ou des signes. Mais, dans ce même texte, il a posé également en principe que l'écriture était née d'une rupture qui se serait brusquement opérée avec cette expression primitive, ce que sanctionne, dans sa démonstration, l'apparition de la *trace*, la trace étant l'analogie graphique, selon lui, de la parole, de son économie linéaire. Or, il s'avère que l'originalité du système d'écriture idéographique se conçoit beaucoup mieux – et non seulement beaucoup mieux, mais aussi de façon pleinement suffisante et adéquate – à partir de la mythographie telle que l'a définie

Leroi-Gourhan, c'est-à-dire une combinaison de signes et de symboles graphiques apparus sur les parois préhistoriques, plus que lorsqu'on fait intervenir dans la genèse de l'écriture des considérations phonétiques ou phonologiques inspirées par l'évolution ultérieure de ce système initial vers l'alphabet. Ce qui a déterminé la priorité accordée à la langue et à la phonologie dans l'origine ou la genèse de l'écriture, c'est le fait que ces hypothèses émanent de théoriciens appartenant à une civilisation de l'alphabet, ou bien, comme on peut le constater dans certaines théories chinoises actuelles, qui tiennent à se conformer à un modèle d'analyse théorique leur semblant avoir la garantie de la scientificité occidentale.

Le raisonnement doit être un peu différent selon que l'on fait référence à l'Égypte pharaonique, à la Mésopotamie ou à la Chine.

Le cas de l'Égypte est particulier. Comme on le sait, l'invention de l'écriture s'y inscrit dans la suite directe de celle de l'image, la figure y devenant un signe à partir d'un phénomène très aisé à repérer : son calibrage. La figure est dissociée de sa référence extérieure par le fait qu'elle possède la même dimension que les autres. Cette identité de calibrage entraîne aussi la mise en valeur de l'association des images, les unes par rapport aux autres et, par la suite, leur combinaison en texte.

En Chine et en Mésopotamie, c'est l'invention des pratiques divinatoires sur les foies d'animaux en Mésopotamie ou sur des carapaces de tortues en Chine qui, dans les deux cas, et de façon tout à fait similaire si l'on se réfère aux analyses de Jean-Marie Durand et de Léon Vandermeersch, constitue une étape intermédiaire entre l'invention de l'image et celle de l'écriture. Ces pratiques divinatoires consistent en effet dans l'observation de systèmes « pseudo-graphémiques », c'est-à-dire non pas de signes linguistiques, mais de signes dont on attend de pouvoir les comprendre comme s'il s'agissait d'un langage, celui des dieux. Cette pratique, dans les deux civilisations, se trouve étroitement déterminée par le fait que les supports qui ont été élus ne sont pas seulement des supports à forte valeur symbolique, mais, et pour la Mésopotamie la découverte est tout à fait récente – voir le numéro consacré à l'astrologie en Mésopotamie des *Dossiers de l'archéologie* de mars 1994 –, ce sont des reflets du ciel.

L'étape intermédiaire de la divination est essentielle puisque cet exercice de réflexion sur des pseudo-graphèmes va conduire certaines sociétés à envisager de transposer ce système en milieu strictement humain et de faire en sorte de l'adapter au système de leur langue, en rendant interne au groupe ce mode de communication qui, en principe, était destiné à l'extérieur.

Selon Leroi-Gourhan, l'émergence du « symbolisme graphique² », dont il dit qu'il est fondé sur les couples fonctionnels face-lecture et main-graphie, par opposition à ceux qui sont à l'origine du titre de son livre, c'est-à-dire face-langage et main-outil, et où la vision prédomine, n'existe absolument pas dans le monde animal. Autant on peut trouver des signes avant-coureurs du langage et de l'outil dans certaines sociétés animales, autant le graphisme est purement humain. Cette thèse de Leroi-Gourhan, et le parallélisme des procédures divinatoires que l'on observe entre la Chine et la Mésopotamie, m'ont incitée à faire intervenir, en amont du symbolisme mis en valeur par Leroi-Gourhan, une réflexion ayant pour objet le support de ce graphisme. C'est ce que je propose de définir comme la « pensée de l'écran ». La formule vaut ce qu'elle vaut, mon intention étant non pas de donner au mot « écran » le sens de ce qui cache, mais d'une surface, d'une frontière qui indique un contact en même temps qu'elle établit une séparation. Ce que j'appelle la « pensée de l'écran », c'est la décision d'isoler dans le monde, d'abstraire du monde, certaines surfaces significatives ayant sans doute une valeur symbolique, comme peut l'avoir le ciel étoilé, mais servant aussi d'introduction à une communication possible.

Cet acte intellectuel pourrait paraître simplement gratuit ou superficiel dans la mesure où on lui doit l'apparition des images, et je pense que c'est le point de vue de Leroi-Gourhan lui-même, qui n'accorde pas l'importance qu'il devrait à l'agencement des signes sur leurs supports, lequel est, pour lui, surtout d'ordre esthétique. C'est une erreur, comme le prouve en particulier l'invention de l'agriculture, et ce n'est pas un exemple mineur. En effet, l'agriculture a été inventée après l'image, aux environs de 9 000 ans avant J.-C. Invention utile s'il en est, mais qui est fondée sur les mêmes principes créatifs que l'image, c'est-à-dire sur l'analyse d'une surface donnée, l'élaboration d'hypothèses relatives à ses pouvoirs potentiels, l'exploitation systématique et raisonnée de ces pouvoirs en vue d'en produire de nouveaux et de modifier à long terme les structures de l'environnement humain. J'ai trouvé chez Jacques Cauvin confirmation du fait que l'utilité immédiate n'est pas plus à l'origine de l'agriculture que de l'écriture ou de l'image. Dans *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*³, Jacques Cauvin montre que, à l'époque concernée, être cueilleur-chasseur était parfaitement suffisant pour assurer sa survie. L'importance du support et le rôle fondateur de la « pensée de l'écran » sont donc confirmés par des inventions ultérieures et plus immédiatement essentielles à la vie de l'homme que celle de l'image. C'est, en effet, en prenant en compte dans l'image non seulement ses figures abstraites, symboliques ou figuratives, comme on constate qu'elles le

² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1964, t. I, *Technique et langage*, p. 262.

³ Éditions du CNRS, 1994.

sont conjointement dans les peintures pariétales, mais aussi et en premier lieu son support, cet écran, que l'on peut comprendre ce qui fait l'originalité fondamentale du premier signe d'écriture : l'idéogramme. Cette originalité est inexplicable à partir d'un modèle linguistique, et on la retrouve identique, quoique exploitée de façon différente historiquement et culturellement, dans les trois civilisations qui ont inventé l'écriture. Le signe que l'on appelle idéogramme a en effet pour spécificité insolite que, un certain signifiant étant posé – par exemple dessiner un taon –, ce n'est pas à son seul signifié, pour reprendre la terminologie saussurienne, que renvoie ce signifiant, mais potentiellement à plusieurs. Et ce qui est certain, c'est que cet éclatement de la référence ne se fait pas au nom d'une ambiguïté quelconque du signe, mais au contraire parce que la définition même de ce signe est de pouvoir assumer dans un message écrit trois fonctions, et seulement trois. Chaque signe peut les avoir, mais tous ne l'ont pas, de là certaines variations entre les systèmes. Cette variabilité fonctionnelle se justifie de façon tout à fait rationnelle. En comparant le signe avec ses voisins, en l'associant à eux, en l'associant également au support, à la forme de ce support, à la fonction sémantique de ce support, le lecteur saura quelle est la fonction du signe qui doit être choisie dans ce contexte. Cela, par parenthèses, nous prouve qu'il existe également, dans ces écritures « compliquées » que sont les écritures idéographiques, un principe d'économie tout aussi évident que dans l'alphabet. L'économie de l'alphabet tient au fait assez pragmatique et naïf qu'il comporte un petit nombre de signes. Mais l'économie rationnelle de l'écriture idéographique possède une efficacité et une qualité qu'il ignore et qui est de pouvoir servir de guide à une lecture intelligente, – l'intelligence consistant à évaluer, à choisir, à construire sa phrase en la lisant.

Les trois fonctions qui définissent l'idéogramme sont donc parfaitement distinctes et repérables dans ces trois systèmes d'écriture, le terme d'idéogramme étant malheureusement très mauvais pour en rendre compte parce qu'il donne l'illusion que l'écriture renvoie à des idées, ce qui n'est pas le cas. Ces systèmes d'écriture renvoient, sinon à des mots, du moins à une formulation verbale, et absolument pas à des idées. Aussi, la première fonction de l'idéogramme est-elle celle du « logogramme ». C'est d'ailleurs le terme que la plupart des spécialistes de ces civilisations préfèrent à celui d'idéogramme, bien qu'il ne convienne qu'à la première de ses fonctions.

Le logogramme correspond au cas où le dessin d'un taon renvoie au mot « taon » ou à ses dérivés verbaux. On en retrouve l'équivalent dans les écritures sémitiques où, la racine verbale étant écrite à travers trois consonnes, par exemple KTB, pour envoyer à la racine de l'écriture, on pourra actualiser verbalement non seulement « écriture », mais « écrit », « il a écrit », « écrivain », et cela à partir de la figure que constituent les trois lettres.

Le « phonogramme », c'est le même dessin, mais renvoyant à des homophones, c'est-à-dire ici au « temps », aussi bien le temps qu'il fait que le temps qui passe, l'un ou l'autre pouvant être lus à travers le même dessin d'insecte. C'est cette particularité de lecture qui est à l'origine de la difficulté extrême qu'ont eue les Occidentaux à déchiffrer les hiéroglyphes.

Troisième valeur : le « déterminatif ». C'est le terme utilisé en égyptologie et pour le cunéiforme. En chinois, on parle de « clé », mais il s'agit de la même fonction. Ici, le dessin renvoie au signifié du mot correspondant, et à lui seul ; il constitue ce que l'on pourrait appeler un indice « verbo-visuel », puisqu'il permet la lecture, non pas de ce signe-là, qui reste muet, mais de celui qui l'avoi sine. Si l'on prend l'exemple de l'abeille, et en supposant que le logogramme de l'« abeille » ait pour homophone un mot comme « potager », pour permettre de comprendre qu'il faut lire « abeille » et non pas « potager » on mettra la clé ou le déterminatif du taon à côté du signe « abeille ». Cette fonction de déterminatif de l'idéogramme est à l'origine du vocabulaire écrit le plus important en chinois. En effet, on parle surtout en chinois d'« idéophonogrammes », qui sont des caractères complexes comportant un phonogramme et une clé. Les Chinois n'ont fait que rassembler en un seul signe deux fonctions de l'idéogramme. Le déterminatif prouve à quel point la visualisation est essentielle à l'écriture. Mais le fait, me semble-t-il, que l'idéogramme doive se définir avant tout par sa variabilité fonctionnelle le montre plus encore, parce que cette variabilité nous indique différentes choses, en particulier que l'écriture est fondée sur la lecture qu'elle doit susciter, beaucoup plus que sur le graphisme auquel on doit son inscription, et plus encore, évidemment, que sur sa fidélité supposée à l'oral. Cet oral ne pourrait d'ailleurs être qu'imaginé puisque le locuteur est absent, et qu'il ne nous manque pas seulement sa parole mais tout l'investissement personnel – gestuel, vocal, visuel – dont il l'aurait accompagné. À la différence de ce qui se passe dans la communication verbale, ce n'est pas le locuteur qui prime dans l'écriture, c'est l'allocutaire qui se trouve ici investi du pouvoir absolu de compréhension. Ce que l'on attend du locuteur / scripteur, c'est qu'il construise un message tel que le lecteur puisse le comprendre et le restituer, certainement de façon infidèle quant à sa transposition littérale, mais de la façon la plus sûre possible quant au contenu du message verbal que l'on veut transmettre. Le modèle de ce genre de « rédaction » est le télégramme. Cette écriture en télégramme, on la trouve d'ailleurs évoquée à la fois par les sumérologues pour définir les premières formes d'écriture sumérienne – c'est le cas de Jean-Marie Durand dans *Écritures, Écritures II*, ou même déjà dans *L'Espace et la Lettre* – et par les sinologues qui y voient le principe même de la langue écrite chinoise. La variabilité fonctionnelle de l'idéogramme nous indique encore autre chose, qui, cette fois, concerne l'image : elle nous indique que le support d'une image ne doit pas être envisagé

dans sa relation aux figures, comme le fond qui permet de faire apparaître ces figures, mais comme l'intervalle qui sépare les figures l'une de l'autre. Ce qui fait le « signe », en écriture, n'est pas l'identification de ce signe comme une unité isolée, mais son appartenance à un système. Or, dans l'image, autant une figure isolée éblouit et fait oublier son contexte, autant deux figures l'une à côté de l'autre créent une interrogation sur le ou les liens de sens qui les unissent l'une à l'autre, comme on le voit dans la peinture de De Chirico par exemple. Le mystère naît de l'association des figures et du fait que cette association nous conduit à leur découvrir une valeur énigmatique.

Enfin, pour en revenir à l'écriture, si l'on tient compte de l'effort d'abstraction spécifique à la « pensée de l'écran » et de l'intention symbolique qui est à l'origine du graphisme humain, il est tout à fait logique de supposer – et tel est aussi le point de vue des spécialistes qui se fondent sur une analyse linguistique – que le passage du logogramme au phonogramme ne nécessite pas l'intervention soudaine et quasi magique d'une référence que l'on ferait au langage, lequel viendrait comme sanctifier l'image en lui apportant la possibilité d'échapper à ses contraintes réalistes, mais, comme le dit Jean-Marie Durand, à un « élargissement mécanique » du système initial. C'est-à-dire que, dès qu'il y a logogramme, le phonogramme est possible. Pourquoi ? Je laisse de côté les arguments des spécialistes concernant chaque civilisation et chaque cas linguistique particulier. Je crois, pour ma part, qu'il suffit de penser cet écran en termes de communication pour être amené à le concevoir. Pour le devin, les dieux ont parlé en délivrant leurs signes. Ils ont parlé à leur manière, dans une langue non orale, mais ils ont parlé. Il est donc évident que, même si leurs messages demeurent nécessairement muets pour les hommes, les hommes, eux, peuvent essayer de les analyser à partir de leur propre expérience, en supposant que ces signes fonctionnent comme ceux de leur langage propre, par exemple en se trouvant en butte, eux aussi, à des homophonies. Le transfert phonétique d'un mot à un autre constitue déjà, au stade d'une analyse des signes qui ne saurait être purement visuelle, un des pièges les plus naturels et les plus prévisibles. On peut ajouter à cela le fait que les prophètes mésopotamiens invoquent fréquemment l'origine visionnaire ou onirique des messages que leur envoie la divinité. L'expérience de la communication avec l'invisible par le rêve implique une équivalence mot-image et rend, par suite, très naturel le passage du logogramme au phonogramme.

Des civilisations de l'idéogramme à la nôtre, la différence est considérable. Il importe d'abord de souligner que la culture occidentale moderne est héritière de son écriture : nous appartenons à un monde qui n'a jamais éprouvé le besoin de penser l'écriture comme telle, qui n'a jamais éprouvé le besoin d'en créer une, à la différence des Japonais, par exemple, qui, certes, ont repris un système pré-existant, le système chinois, mais qui l'ont métamorphosé en l'adaptant à leur

langue et en inventant un système qui lui correspondait mieux – celui des syllabaires *kana* –, et qu'ils ont d'ailleurs fini par combiner au système idéographique chinois. La Grèce est également une civilisation qui a inventé son écriture, tout en ayant emprunté et transformé un système antérieur, elle aussi pour un motif linguistique. Mais il se trouve que, ce faisant, les Grecs ont inventé une écriture « monstrueuse » puisqu'elle ne rend visible que le niveau phonétique de la langue, alors que la caractéristique la plus originale de l'écriture idéographique c'est qu'elle reste imprégnée d'image tout en étant pleinement un système d'écriture. En fait, l'alphabet grec a rompu cette trame de connivence étroite entre communication verbale et visuelle qui lui préexistait, la distinction consonne/voyelle qu'il inaugure étant totalement différente de l'écriture sémitique, où KTB sont trois consonnes mais qui font sens. Autre originalité de l'alphabet grec : ce n'est pas une écriture qui adhère à la langue, comme le syllabaire japonais, mais qui découpe de façon abstraite la langue en termes binaires : consonne/voyelle/consonne/voyelle... Nous avons donc un codage graphique à notre disposition, lequel, en outre, nous a semblé utile parce que, à travers le latin, il a permis à notre culture de reproduire fidèlement une parole sacrée qui, elle-même, était celle du Verbe divin et de l'Évangile.

On comprend, dans ces conditions, qu'il ait été impossible à notre civilisation d'envisager l'hypothèse selon laquelle pourrait exister, parallèlement à la pensée verbale ou verbalisante, une pensée visuelle, et une pensée visuelle qui se serait avérée suffisamment autonome et créatrice pour avoir pu produire à elle seule un système de signes comparable à celui de la langue. La preuve en est que même Leroi-Gourhan s'y refuse. Son argument est le suivant : l'écriture alphabétique est apparue la dernière en Méditerranée, donc c'est la meilleure. Et il ajoute, lui qui était sinologue à l'origine : évidemment, en Chine, l'évolution est différente, mais cela n'est pas significatif. Cette simplification est d'autant plus regrettable que, si les Grecs ont inventé ce système d'écriture rationnel, ils l'ont fait en géomètres. Leur démarche ne visait pas l'objectif concret de restituer une parole, une langue, un oral, mais de faire une analyse théorique et systématique de l'écriture.

Comment se fait-il que la civilisation occidentale n'ait pas compris le principe de cette démarche ? Un tel aveuglement s'explique sans doute par son lococentrisme⁴, dont les aspects sont multiples et bien connus, et je viens de rappeler les plus élémentaires, mais aussi par la manière dont elle a conçu la perception visuelle et, à partir d'elle, l'image. De fait, il est assez fascinant de constater que, contre l'opinion de leurs peintres qui, tous, quelle que soit leur culture et depuis la préhistoire, partent d'une même surface première, les théoriciens occidentaux

⁴ Le terme de "lococentrisme" renvoie ici à une conception du discours et du langage qui donne une place centrale à la position spatio-temporelle concrète du locuteur. (Note des éditeurs)

qui se sont intéressés au phénomène de la perception visuelle, à l'exception de Wittgenstein, sont restés fidèles à une conception euclidienne de la perception, d'une étroitesse et d'un radicalisme étonnants. Selon cette conception, en effet, seuls doivent être pris en compte, dans la vision, l'identification des objets que cette vision autorise et, dans l'image, le degré de « vérité » que peut y atteindre la restitution analogique de l'objet. Dans la pensée occidentale, voir n'est pas évaluer un espace et encore moins en dégager certaines surfaces significatives, comme l'est le ciel étoilé, c'est atteindre par un rayon visuel, qui reste surtout bien droit, un objet qui sera aussi la vérité de cet objet.

Pour conclure, je voudrais résumer les principales implications théoriques liées à la thèse que je viens de développer sur l'origine iconique de l'écriture et l'importance de l'écran pour la définir et la concevoir. La première consiste à dénier à l'alphabet le droit de se poser en parangon de toutes les écritures. Certes, il est le dernier système apparu, et il permet de représenter visuellement un énoncé oral, quoique privé de son énonciation. Mais cette construction s'est faite, certainement à l'insu des Grecs qui ne visaient pas du tout cet effet-là, au détriment de l'équilibre qui justifiait à l'origine l'invention de ce mode de communication, la mixité qu'il autorisait entre médias verbaux et médias visuels envisagés l'un et l'autre dans leur pleine complexité. Ma thèse implique aussi que l'on admette l'existence de deux modes de communication parallèles et radicalement différents l'un de l'autre : la communication verbale et la communication visuelle. Cette différence n'exclut pas de possibles combinaisons : l'écriture en est une. On en trouve d'autres dans les cultures orales, par exemple le fait que l'identification d'un individu se fasse non seulement à travers une parole, à travers son nom, mais également de façon visuelle, par le biais des scarifications et des marques peintes qui font de son visage un masque. Certains mythes de civilisations de culture orale illustrent de façon remarquable cette dualité. Geneviève Calame-Griaule⁵ a signalé que le mythe de l'origine du monde chez les Dogons consiste à dire que Dieu a créé les êtres et les objets en les dessinant, mais que ceux-ci n'ont pu devenir vivants que lorsque l'homme les a nommés.

Par ailleurs, l'idéogramme tel que je l'ai défini conduit à se demander si on ne pourrait pas chercher un modèle de signe et de sémiotique ailleurs que dans le langage, c'est-à-dire dans la communication visuelle envisagée en tant que telle, dans la mesure où cette communication visuelle fait intervenir trois données fondamentalement étrangères à la communication linguistique. La première consiste dans la présence immédiate et concrète du support visuel – ce qui rend inopérant la fonction médiante et référentielle propre au « signifiant » linguistique, de même que la nécessité de penser le « signifié » comme un *manque* par rapport à

⁵ *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon*, Gallimard, 1965, p. 514-515.

lui. La deuxième de ces données est la simultanéité active qui anime les éléments de l'image, même s'ils sont hétérogènes, comme le sont des formes figuratives et symboliques les unes par rapport aux autres et comme l'est toute « figure » par rapport à son « fond ». Cette donnée s'oppose en effet à la conception unitaire et homogène du signe, que l'on constate même chez Peirce ou chez Shapiro qui, l'un et l'autre, dénie par exemple aux diverses incarnations typographiques de la lettre la moindre valeur de sens. De même, cette simultanéité active rend caduque la nécessité de faire de la narration la clé de toute articulation sémiotique. Le terme de « mythographie » utilisé par Leroi-Gourhan est d'ailleurs révélateur de la préférence qu'il accorde malgré tout à la parole, dans la mesure où parler de mythe est renvoyer à des histoires, à des légendes, à l'histoire du groupe, c'est-à-dire à une conception de la pensée humaine qui me paraît être profondément liée à la communication linguistique. Il n'y a pas de mythe ni d'épopée en Chine. Et l'image telle que la définit Paul Klee – « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » – ignore par principe sa propre genèse.

La troisième donnée est celle de la réceptivité du sujet, voué au rôle d'allocutaire dont on attend qu'il parle selon le modèle occidental de l'« échange » linguistique, mais qui est éveillé à lui-même par ce qu'il voit. Dans *My Creative Method*, Francis Ponge dit que le visible, précisément parce qu'il n'est pas de l'ordre des idées dont on parle avec facilité, est ce qui le ferait exister même dans le silence. Et il oppose cette conscience de soi comme sujet, expérience que l'on trouve fréquemment développée dans le monde chinois, « cette diversité du monde qui le construit », à l'angoisse dans laquelle le met la contemplation d'un galet. Un objet isolé est un défi, et c'est le défi qui poussera le poète à *agir* en créant un texte.

Tout cela ne peut se démontrer et se confirmer qu'en comparant des civilisations où il est clair que chacune des deux options possibles a été nettement privilégiée. Le monde de la Mésopotamie et celui de l'Égypte sont des civilisations où l'oral est prioritaire, tout comme l'Occident moderne. Ce n'est pas le cas de la civilisation chinoise ancienne, essentiellement fondée sur une pensée visuelle, comme le prouve son écriture mais aussi sa philosophie et son humanisme, puisque le sujet y est conçu comme réceptif, même lorsqu'il crée. En Chine, la calligraphie est décrite comme une réceptivité qui descend du ciel jusque sur le papier à travers la main, le pinceau et le corps entier. Ce que recherche cette culture dans le spectacle du monde n'est pas sa décomposition en objets, c'est la continuité de l'apparence, cette pensée de l'écran, qui est à l'origine de sa conception de l'architecture fondée sur la géomancie ou de sa médecine qui, à l'opposé de notre conception chirurgicale, déterminée par le regard qui fouille, qui traverse, etc., conduit à l'acupuncture. On retrouve cette sensibilité particulière dans le fait que les énonciations, en Chine comme au Japon, sont, pour reprendre une définition qu'en a donnée le linguiste Alexis Rygaloff, non pas égocentriques, tournées vers

le « je », mais lococentriques, c'est-à-dire déterminées par la situation du sujet par rapport à celui à qui il parle ou à son environnement. Le sujet parlant lui-même *se dit en situation* et ne se dit pas pour s'imposer à quelqu'un d'autre au nom de son « je ».

Toutefois, de même que les combinaisons entre communication verbale et iconique sont toujours possibles et peuvent être effectives, puisque l'écriture est là pour le prouver, il est tout aussi évident que la pensée de l'écran n'est pas inaccessible à l'Occident. Elle a bien sûr été repérée par tous les peintres, mais aussi par certains écrivains, et en premier lieu par Mallarmé. Ce qui est également très significatif, c'est que les commentateurs littéraires ont systématiquement négligé l'analyse de la proposition typographique du *Coup de dés*, que Mallarmé commente en disant que le blanc y est premier et que les jeux de caractères, qui sont pourtant très remarquables – jeu du romain et de l'italique, changement de corps, etc. –, tout ce spectacle typographique qui saute aux yeux est en fait second pour lui, le blanc seul devant créer un nouvel espace de sens.

Il est encore plus certain, je crois, que de nouvelles combinaisons médiatiques vont se réaliser à l'avenir, puisque le *support-image* s'impose à nous comme jamais à travers les techniques du multimédia. Mais, pour qu'elles puissent conduire à des usages aussi fondamentaux que l'a été, et l'est encore, celui de l'écriture, ces combinaisons nécessitent au préalable – à mon sens – que l'on renonce à considérer l'alphabet comme le modèle unique de toute visualisation linguistique, et qu'on lui substitue une analyse sérieuse, scientifique et aussi objective que possible des systèmes idéographiques. Eux seuls peuvent nous guider dans la recherche de nouveaux moyens d'expression combinant écriture et image.

Quelques mots enfin à propos du dossier qui vous a été remis pour vous dire pourquoi j'ai choisi ces planches. La première planche de la première série consacrée à la Mésopotamie (fig. 1) permet de voir que l'idéogramme est déjà conventionnel, même quand il est à l'état de pictogramme. Un autre phénomène important noté dans ce tableau a contribué à détacher le signe pictographique de la réalité, pour une raison encore ignorée à l'heure actuelle ; en effet, les signes ont connu une rotation qui les a complètement dénaturés. Enfin, le support n'étant plus la pierre mais l'argile, le dessin a perdu sa linéarité pour se décomposer en éléments cunéiformes. L'exemple qui suit (fig. 2) nous montre comment, l'espace disponible étant déterminant, on n'hésite pas à imprimer un sceau sur l'enveloppe d'une tablette, alors que pour obtenir le document probant il faudra casser l'enveloppe et donc casser le sceau. Pour ce qui est de l'Égypte, vous avez ici un exemple concernant l'idéogramme *Sma tawy*, qui a été commenté par Pascal Vernus dans *Écritures II* (fig. 3). La première partie du mot combine trachée artère et poumons, signifiant « unir », et vous la retrouvez formant le socle

sur lequel se trouve le pharaon, donc devenue image. Le deuxième élément de l'idéogramme, *tawp*, ce sont les plantes de Basse et de Haute Égypte qui symbolisent les « deux terres ». Et vous voyez ici deux dieux qui nouent ces deux plantes autour de la trachée et des poumons, surmontés par le roi agenouillé. Cet exemple est assez représentatif de la proximité constante de l'image et de l'écrit dans le monde hiéroglyphique, d'autant que l'on reconnaît au-dessus de Seth et à côté d'Horus les mêmes signes de plantes avec leur fonction d'idéogramme. L'exemple chinois qui suit (fig. 4), montre un autre aspect de cette genèse visuelle de l'écriture, le seul travail de reprise graphique du même signe faisant que, en modifiant « homme » on signifie « grand », et en modifiant « grand » on signifie « ciel ». La partie gauche du document (fig. 5 a et b) montre, par quelques exemples, comment l'écriture a permis à la peinture chinoise de reconquérir le paysage d'une façon qui a été définie comme « lettrée », le trait de la calligraphie étant réutilisé pour suggérer un élément de paysage, des arbres, des feuilles. Je vous laisse découvrir les derniers exemples qui nous sont beaucoup plus familiers (figures non identifiées).

Paris, 8 janvier 1997









































| | | | | |
|-----------|---|---|---|---|
| OISEAU |  |  |  |  |
| POISSON |  |  |  |  |
| ÂNE |  |  |  |  |
| BŒUF |  |  |  |  |
| SOLEIL |  |  |  |  |
| GRAIN |  |  |  |  |
| VERGER |  |  |  |  |
| CHARRUE |  |  |  |  |
| BOOMERANG |  |  |  |  |
| PIED |  |  |  |  |

Fig. 1 : Origine figurée de dix signes cunéiformes.

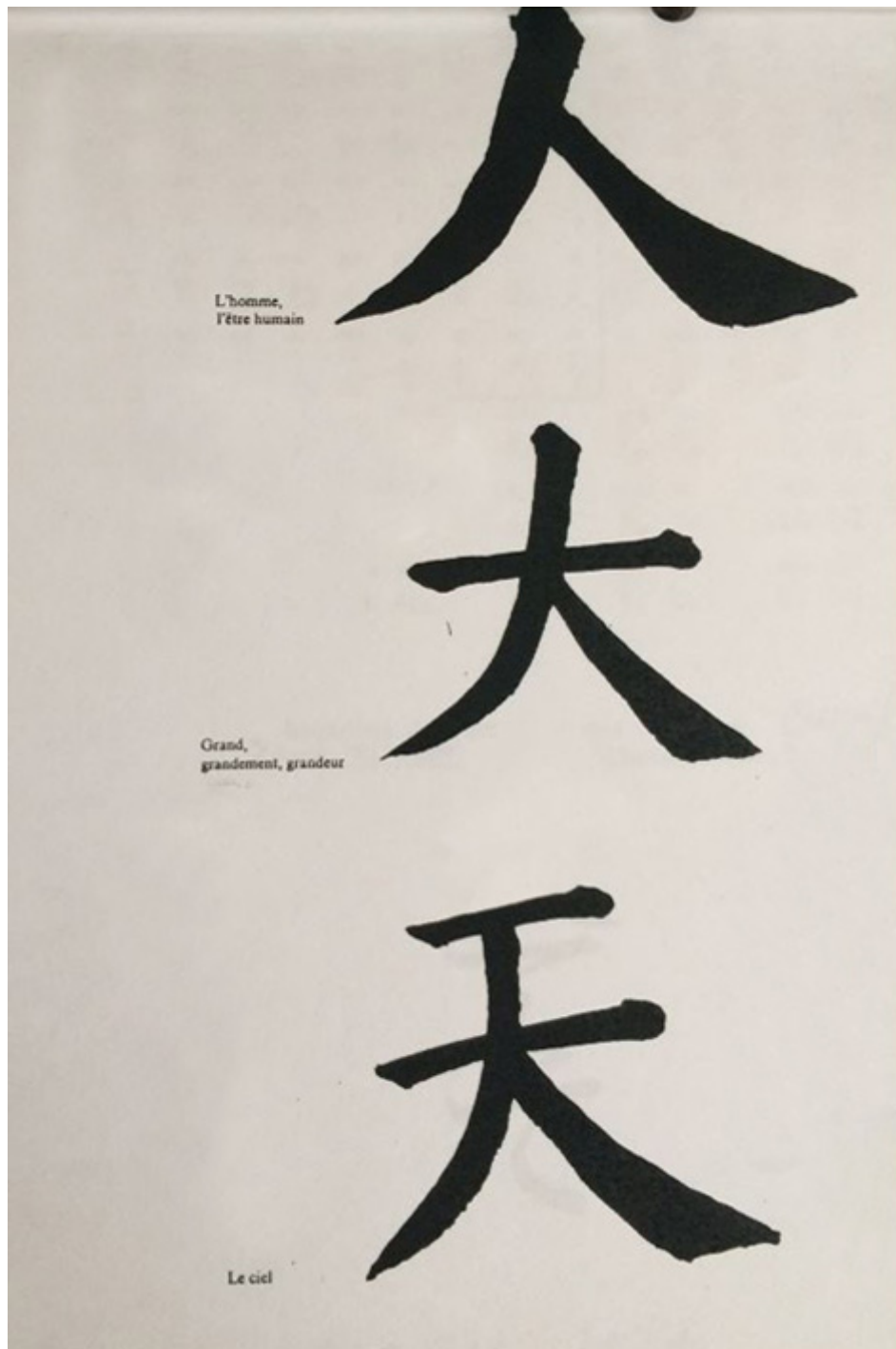
Photographie de l'Institut Oriental, n°27875, d'après A. Roebel (source Luc Bachelot, « Aventure et mésaventure de l'écriture », dans Raffaella Pierobon-Benoit (a cura di), *Avventure della scrittura*, Naples, Cahiers du Centre Jean Bérard, 24 (2018), p.15-37, Fig. 1, p. 18).



Fig. 2 : Lettre paléo-assyrienne en deux pages enfermées dans leur enveloppe en partie brisée. Deux sceaux-cylindres, appartenant aux deux expéditeurs, ont été déroulés sur l'enveloppe. Kültepe, 19^{ème} siècle av. J.-C. Photo C. Michel, Musée d'Ankara. © Mission archéologique de Kültepe.



Fig. 3 : Grande salle hypostyle du temple de Karnac I/1, [OIP 106, pl. 96]. (Source Pascal Vernus « Des relations entre textes et représentations dans l’Égypte Pharaonique », planche III, dans *Écritures II, Le Sycomore*, 1985).





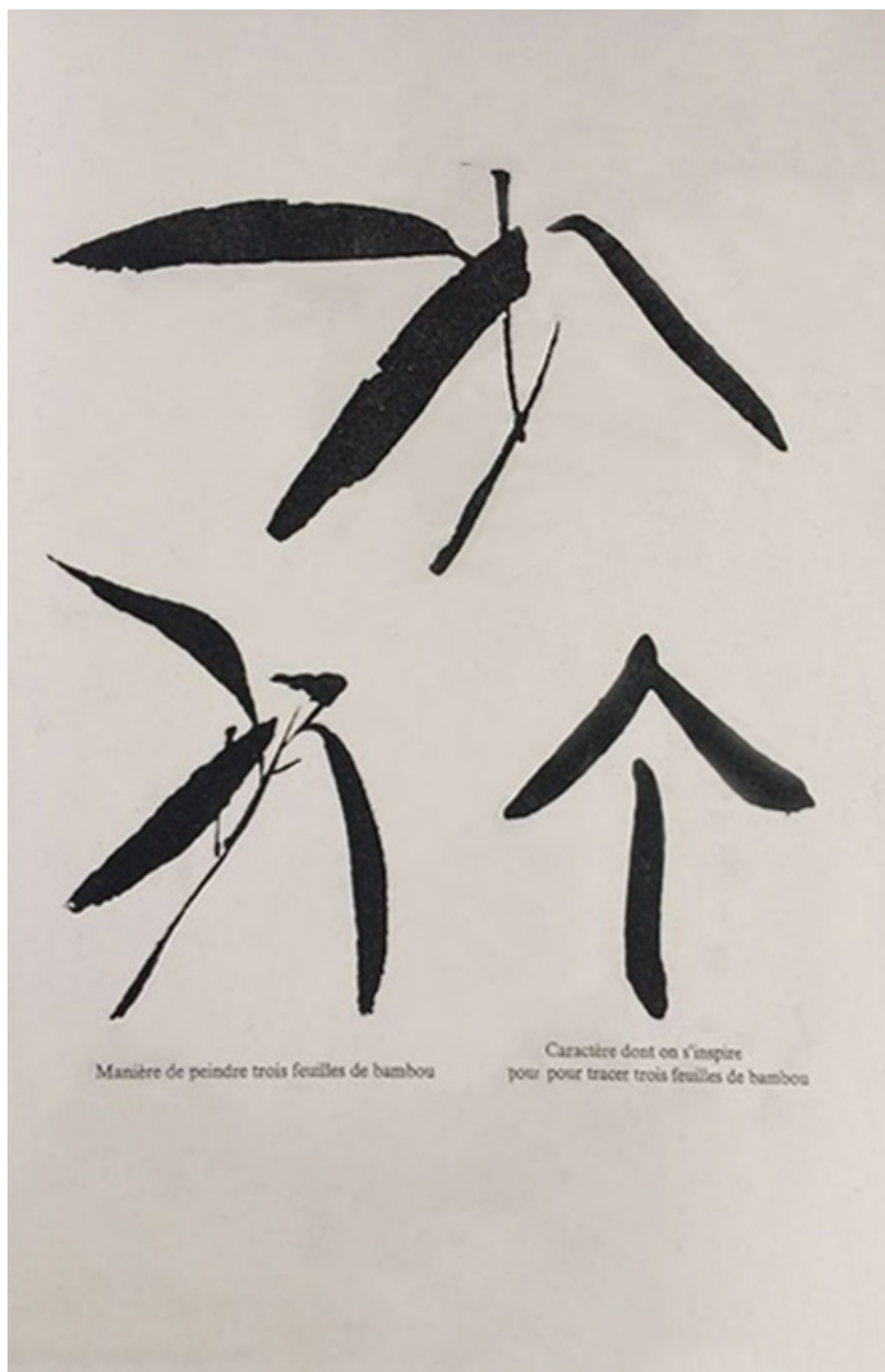


Fig. 4 et 5a et 5b : Caractères chinois calligraphiés extraits de Pierre Jaquillard et Ung No Lee, Calligraphie : peinture chinoise et art abstrait, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1973, 140 p. (source : page de cours d'Anne-Marie Christin transmise par Karine Bouchy).

De la discussion qui suit cette conférence, nous retenons la fin (p. 26-27)

À un interlocuteur, Serge Tisseron, qui rappelle le lien entre la pensée de l'écran et l'inscription, notamment dans le rêve et l'élaboration psychique, Anne-Marie Christin répond :

Je ne suis pas convaincue... Je ne vois pas pourquoi il faudrait qu'il y ait une inscription sur cet écran qui est déjà très étonnant en tant que tel. C'est une réappropriation, l'inscription, mais d'une donnée qui a son autonomie. L'inscription est de l'ordre du geste, de la parole, du langage. Après tout, le geste est une prolongation de la parole. Mais si on prend l'exemple de la calligraphie ou de la peinture chinoise, on voit très bien qu'il y a là, non seulement réappropriation de l'écran, mais transmutation du geste humain par une pensée réceptive qui fait que, certes, le calligraphe inscrit, mais en fait il témoigne plus qu'il n'inscrit : il témoigne d'un équilibre du monde qui est lié à sa philosophie. Pour moi, l'inscription est encore vraiment trop marquée de présupposés philosophiques d'origine linguistique pour que je n'essaie pas le plus possible d'en faire l'économie ; et je ne suis pas sûre que l'écran ne se suffise pas tout seul comme concept, comme disent les philosophes.

La discussion se poursuit en insistant sur deux approches de l'écran, l'une qui s'intéresse à l'écriture et l'autre qui interroge le fait qu'une trace, quelle qu'elle soit, est une appropriation du support. Anne-Marie Christin précise alors sa pensée :

Un autre écran me paraît tout à fait représentatif de ce qui m'intéresse et de ce que je veux dire. Au Japon, les temples sacrés, dans lesquels se trouve par exemple le miroir d'Amaterasu, sont des lieux inaccessibles, interdits, mais interdits simplement par un rideau blanc, qui est la marque même du passage vers l'au-delà et qui se donne à voir comme passage, c'est un rideau qui bat au vent, il n'y a pas de clôture. Je trouve là l'analogie visuelle la plus forte par rapport à ce que je voudrais dire.

La discussion s'achève sur la reconnaissance de la non-concordance entre ces deux écrans.

Quel écran pour quelle revue ?

Violaine Anger s'entretient avec Marie Ferré

V. A.

Comment concevoir l'identité visuelle de la revue ?

M. F.

Une revue est identifiée par son visuel et sa maquette. D'un regard, le lecteur comprend de quelle revue il s'agit avant même de lire un seul mot. L'identité visuelle est l'empreinte de la revue dans la mémoire.

Écriture et Image est une revue scientifique qui se situe dans la continuité du travail d'Anne-Marie Christin et de Philippe Clerc. Elle est portée et éditée avec les seuls moyens de la recherche. Il a fallu en tenir compte dans sa conception et dans sa réalisation. C'est ainsi que j'ai proposé d'utiliser un logiciel commun de traitement de texte, Word, diffusable en pdf, une solution réaliste, efficace et structurante.

Pour son premier numéro sur le thème de l'écran, j'ai pensé, pour la couverture, à l'image du « ciel étoilé » d'Anne-Marie Christin que j'ai interprétée comme permettant de réfléchir aux écritures, de les annoncer, de les voir, de les cacher, de les imaginer. Cela m'a évoqué les écrans qui fonctionnaient avec un tube cathodique. Avant que l'image n'apparaisse et se

précise, on y voyait des signes mouchetés animés, accompagnés d'un grésillement. Ces signes en mouvement rappellent également le travail de Philippe Clerc. Dans ses revues, tout se renouvelle, se transforme, s'anime. C'est ce qui m'a inspirée. À chaque numéro de la revue, un « ciel étoilé » actualisé écrira l'image du thème et les éléments du sommaire (fig. 1).



Fig. 1 : projet de maquette pour la couverture de la revue Écriture et Image.

Dans la maquette de la revue, le changement de rubrique est signalé par un changement d'orientation des pages. Une des contraintes était de pouvoir faire une impression bureautique de la revue numérique en pdf. Le format A4 s'est imposé. La dynamique est produite par l'alternance portrait/paysage à chaque rubrique. Le lecteur y participe. Dès qu'il aperçoit le changement de format portrait ou paysage qui signale une nouvelle rubrique, il fait pivoter le support papier (fig. 2). La police de caractères a été choisie pour son tracé. Pour les titrages, on aurait pu utiliser le Bodoni, typographie originelle du Centre d'étude de l'Écriture et de l'Image. En lui associant par exemple un Helvetica pour le confort de la lecture des textes. On a opté pour une police plus récente qui renouvelle l'alliance de l'écriture et de l'image. Le Faune, créé par Alice Savoie en 2018 pour le CNAP, est très visuel, lisible, agréable et mis à disposition gratuitement par le CNAP (Centre national d'arts appliqués). Nous l'avions déjà choisi en 2019 pour l'ouvrage *Écritures V* de Karine Bouchy et Hélène Campagnolle (PSN).

Finalement, le projet me semble former une identité visuelle cohérente avec les travaux du CEEI.



Fig. 2 : *Changement d'orientation des pages pour chaque rubrique de la revue Écriture et Image.*

V. A.

Quelles sont les contraintes générées par l'ambition d'avoir une revue consultable aussi bien sur papier que sur écran ?

M. F.

Les chercheurs ont rarement les moyens humains et techniques pour réaliser et diffuser de façon pérenne sur internet. Les plateformes qui sont mises à leur disposition ont déjà leur propre identité visuelle et sont bridées pour en faciliter l'utilisation. La revue du CEEI se devait de trouver une solution autonome qui assure sa propre identité visuelle, qui permette aux chercheurs d'écrire directement dans la mise en page, et qui soit consultable aussi bien sur écran que sur papier. Une réponse simple s'est imposée, recourir au traitement de texte et diffuser en numérique sous le format pdf imprimable. Je me suis appuyée sur ces contraintes pour construire la maquette. Le format en paysage de l'écran d'ordinateur est tout à fait transposable sur le papier. La lecture linéaire de haut en bas sur une colonne également. En revanche la lecture en plusieurs colonnes est difficile sur écran. J'ai donc été amenée à choisir une colonne unique. Certes, l'édito est composé sur deux colonnes en paysage mais je l'ai calibré pour qu'il apparaisse pleinement, même sur un petit écran. Les éléments que j'ai placés de façon très visible en bandeau servent au repérage du texte imprimé dans sa rubrique et à la navigation sur le fichier numérique du numéro complet. Le titre courant du pied de page lui fait naturellement écho. L'œil distingue tout de suite trois zones familières (fig. 3).

ARTICLES] ENTRETIENS] CABINET DE CURIOSITÉS] COMPTES RENDUS]


Titre 1

Auteur

Normal Normal Normal *Normal* Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal Normal

Citation Citation

Normal Normal



Légende

Normal Normal

¹ Fijgkhjhjo ◦

« L'Écran », *Écriture et Image*, Cahiers du CEEI n° 1 1

Fig. 3 : Bandeaux du menu et du titre courant de la maquette Écriture et Image.

Le confort de la lecture sur écran et sur papier est assuré par le corps du caractère, les blancs, les marges, le nombre de mots, la longueur de la ligne. Il faut trouver le bon équilibre valable pour les deux versions. Le blanc est souvent considéré comme un fond alors que c'est le rapport entre le blanc et le noir qui donne à voir.

L'impression bureautique participe des contraintes. L'écran d'un ordinateur est de fait à « fond perdu », c'est-à-dire sans marges, tandis que l'imprimante laisse des marges autour de la surface imprimable. Cette différence est intéressante. Elle marque la trace de l'outil qui a permis le transfert de l'écriture. Il faut en tenir compte dans la mise en page.

J'ai privilégié le noir et blanc, très graphique, adapté aux domaines traités par la revue et bien rendu par une imprimante bureautique de base.

V. A.

L'écran d'ordinateur, au format fixé par la machine, est-il une prison ?

M. F.

La matérialité d'une publication papier peut s'avérer un problème pour le confort de la lecture si le support est épais, pesant ou de grande dimension. L'écran se fait oublier bien davantage au bénéfice du contenu. Les liseuses, souvent critiquées, sont légères, maniables et leur luminosité étudiée. Quand le support se fait oublier, le contenu prime. L'écriture, tant textuelle que visuelle, doit permettre l'immersion dans les univers proposés quel que soit le support. La variété des dimensions n'est pas le privilège du numérique. Avec le papier, Philippe Clerc nous emmène toujours dans plusieurs dimensions

avec ses jeux de transparence, de transformation, de déplacement du regard, de mouvements. On le sait, les contraintes sont des sources de créativité et non pas une « prison ».

La conception de la maquette doit anticiper les supports sur lesquels la publication va être consultée : tablette, ordinateur portable, impression bureautique, impression professionnelle. Par exemple, les couleurs rendues à l'écran ou par l'impression bureautique ne sont pas contrôlées. Elles dépendent des paramètres de réception de l'écran et de l'imprimante. Personne ne verra exactement la même chose. Seul un imprimeur contrôle ce qu'il donne à voir sur ses tirages, notamment pour la reproduction des œuvres d'art. Le noir et blanc, au rendu plus facile à stabiliser, est parfois une solution graphique adaptée, comme pour la revue *Écriture et Image*.

V. A.

Artistes et chercheurs, pensée verbale déployée dans le temps et image : comment les concilier ?

M. F.

Les artistes ne travaillent pas sous le regard des chercheurs. Le chercheur qui étudie une œuvre artistique propose ses propres analyses qui n'engagent que lui. En revanche, le graphiste qui communique visuellement le travail du chercheur lui soumet ses propositions. Une tension peut naître avec les chercheurs qui ne concèdent au graphiste que l'usage d'outils techniques. Ils méconnaissent alors la dimension conceptuelle du travail graphique, le réduisant à une affaire de goûts personnels.

Comme graphiste, je travaille souvent avec des chercheurs plus habitués à l'écriture textuelle. Ils ont plus de mal à considérer une composition visuelle comme écriture construite, pensée. Dans les articles scientifiques, l'image est souvent illustrative. Les éléments graphiques ne sont pas élaborés de façon autonome. Ils ne sont pas dissociables. Le sens d'un texte peut disparaître en changeant quelques mots. Il en va de même avec l'écriture visuelle.

Cependant le graphiste peut modifier certains éléments sans trahir la conception globale, tout comme un chercheur peut changer certains mots.

C'est sur ces bases que j'ai bâti le projet de charte graphique de la revue *Écriture et Image*. Il est envisagé de réaliser un site internet. Il faudra alors décliner le visuel de façon à ce que la revue reste bien identifiée.

Propos recueillis en janvier 2020

Substance de l'image / Expérience du matériau

Karine Bouchy et Anne-Christine Royère s'entretiennent avec Christian Lebrat

Cinéaste et vidéaste, Christian Lebrat a réalisé depuis 1976 plus d'une vingtaine de films, vidéos, performances et installations. *Entre les images : notes et réflexions sur mes films et le cinéma* (Paris Expérimental, 1997) constitue un document de premier ordre sur son travail cinématographique entre les années 1976 et 1985. Ses films se caractérisent par une recherche sur la lumière, le rythme et une certaine forme d'abstraction qui, sans être un but en soi, marque l'aboutissement d'une démarche s'exprimant aussi dans des films plus « narratifs », voire « conceptuels ». Plus récemment, il est revenu à la performance en intégrant dans ses travaux la peinture directe sur pellicule ou sur écran ; il explore également les capacités formelles du *medium* vidéo.

Parallèlement, il débute la photographie en 1978 et développe plusieurs travaux : « Rubans photographiques », « Rideaux » et « Autoportraits », qu'il expose régulièrement depuis 1982.

Soucieux de faire connaître un cinéma qu'il qualifie volontiers de « radical » (Christian Lebrat, *Cinéma radical*, Paris Expérimental, 2008), il a créé et dirige les éditions Paris Expérimental, consacrées essentiellement au cinéma expérimental et d'avant-garde.

Ses œuvres appartiennent à plusieurs collections publiques : Musée national d'art moderne (Centre Pompidou), Fonds national d'art contemporain (FNAC), FRAC Champagne-Ardenne, BnF, Centre des livres d'artistes (Cdla)...

À l'occasion d'une séance du séminaire du CEEI *L'écriture : traversées visuelles et sonores*¹ consacrée à la notion d'« écran », Christian Lebrat, cinéaste expérimental, a été invité à présenter son travail. Cet entretien rend compte de sujets abordés durant la séance, comme le rapport au support et au cadre dans les films expérimentaux *Trama* et *Holon*, et présente aussi d'autres travaux de l'artiste en photographie, édition, installation ou performance. Il est structuré selon trois thématiques qui animent les recherches de Christian Lebrat : la manière dont les caractéristiques concrètes d'un matériau ou d'une technique guident la recherche expérimentale ; le fait de transposer un geste, une forme ou un protocole de création d'un *medium* à un autre ; l'expérience de la projection comme performance qui immerge le créateur et le spectateur dans un même espace de vibration.

¹ Séminaire organisé en 2017/2018 par Violaine Anger et Marie Olivier, avec l'aide d'Anne-Christine Royère et de Gaëlle Théval, université Paris-Diderot.
<<https://ceei.hypotheses.org/activites/lecriture-traversees-visuelles-et-sonores>>.

Si le travail de Christian Lebrat fait appel à un grand nombre de techniques (photographie, film, vidéo, livres d'artistes, folioscopes...), c'est en plasticien qu'il pense l'image. Travailler la substance de l'image, intuitivement et artisanalement c'est, pour lui, faire l'expérience de ses *media*. Comment l'exploration des dispositifs techniques et de leur support matériel conduit-elle à repenser le format de l'image, son cadre et, via la projection, son débordement de l'écran² ?

Explorations du *medium* : caractéristiques, contraintes, limites

K. B. et A.-Ch. R.

Dans un entretien avec Natalia Smolianskaïa, vous déclarez que votre « travail se fait essentiellement dans la confrontation avec le matériau et ses potentialités³ ». Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par cette formule qui nous semble emblématique de votre travail ?

Ch. L.

Dans cet entretien avec Natalia Smolianskaïa, je voulais dire par là que rien ne se fait seulement à partir d'une idée, d'un concept. C'est-à-dire qu'une idée ne vaut rien tant qu'elle ne se heurte pas aux matériaux de l'œuvre et souvent le projet – film, photographie, etc. – se trouve modifié par cette confrontation

² Nous remercions Christian Lebrat de nous avoir permis de reproduire des images de son travail dans cet article.

³ Smolianskaïa, Natalia, « Apprendre patiemment à subvertir le matériau. Entretien avec Christian Lebrat », *Rue Descartes*, 2014, n° 80, p. 83. Repris dans *Les Cahiers de Tinbad*, n° 1, hiver 2016.

directe avec le matériau et parfois c'est le matériau lui-même qui impose ses solutions. Par exemple, si vous voulez travailler avec la couleur, il est évident que les résultats obtenus seront très différents selon que vous travaillez avec le film argentique ou la vidéo numérique ou encore la photographie argentique ou numérique. Les contraintes ne sont pas les mêmes. Si ce n'est pas le cas alors ça n'a aucun intérêt, ça veut dire que l'idée, le concept se suffit à lui-même et n'a pas besoin de se confronter à un média. C'est juste une idée !

K. B. et A.-Ch. R.

Votre travail repose sur un certain nombre de contraintes (systèmes ou schémas prédéfinis, comme dans *Holon* ou *Trama*). Le fait de vous donner ces contraintes est-il une manière de provoquer ces confrontations avec le matériau ?

Ch. L.

Prenons *Trama* (fig. 1) et *Holon* (fig. 2) puisque vous les citez. Nous avons là deux approches très différentes de la couleur en cinéma. Comme son nom l'indique, *Trama* est constitué de trames. Chaque trame divise l'écran en six parties correspondant aux six couleurs du spectre lumineux. L'ordre des couleurs dans la trame peut varier. Ensuite ces trames sont déplacées – image après image – latéralement. Dans l'image qui suit la précédente, la trame a été déplacée latéralement soit d'une bande, soit de deux, soit de trois. Selon l'ordre des couleurs dans la trame, et selon le déplacement latéral de la trame à chaque image (une, deux ou trois bandes), l'effet peut être très différent.



Fig. 1 : Trama, 1978-1980. 16 mm, couleur, son, 12 min. Musique : tambours ingoma du Burundi. Tableau de pellicule (détail) © Christian Lebrat.

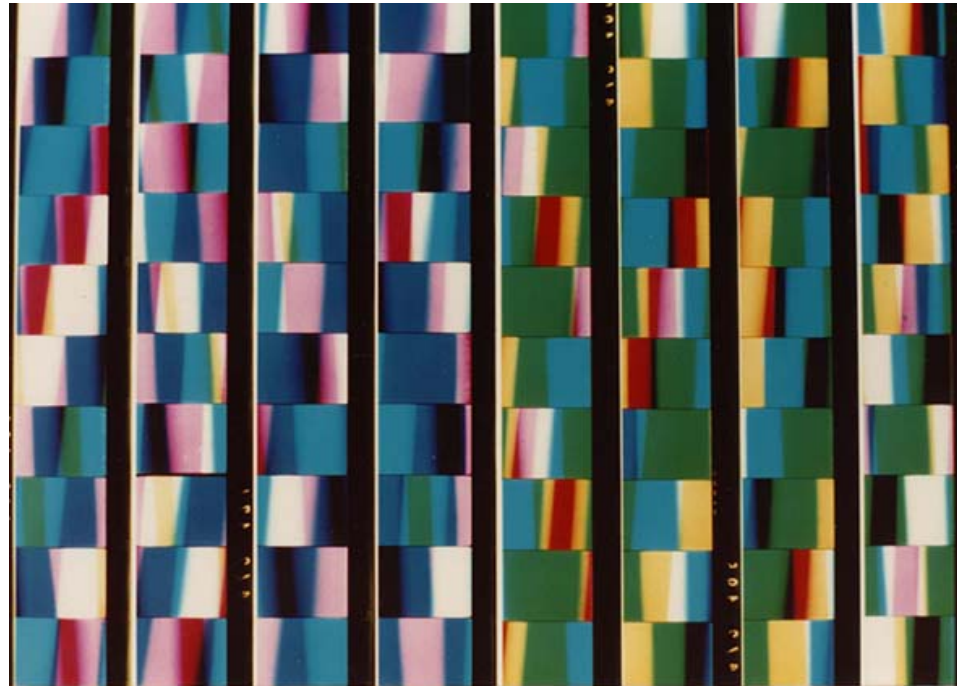


Fig. 2 : Holon, 1981-1982. 16 mm, couleur, silencieux, 14 min. Tableau de pellicule (détail) © Christian Lebrat.

Attention, tout ceci peut paraître très technique, mais en fait c'était surtout le résultat du travail. Je n'ai pas choisi de diviser l'écran en six parties verticales selon un concept prédéfini. C'est l'outil même qui m'a offert cette possibilité, et je l'ai saisie. En effet, avec la caméra Pathé-Webo qu'on m'avait donnée, se trouvait un porte-filtre. Le porte-filtre placé devant l'objectif permettait

d'agrandir l'image et c'est ainsi que m'est venue l'idée d'installer des trames de couleur dans ce porte-filtre.

Aussi tout ceci est fait avec des bouts de ficelle, sans aucun budget ! Les six couleurs étaient découpées dans du celluloïd acheté au coin de la rue chez le papetier. D'ailleurs, comme c'est fait « à la main », et nous y reviendrons peut-être, le positionnement des bandes verticales varie légèrement. Il y a comme un tremblement de l'image qui vient s'ajouter aux clignotements très puissants. Et ça ne me gêne pas, au contraire ! Cela fait partie de l'œuvre, c'est fait à la main et par un être humain ! Ce n'est pas l'application d'un programme. Donc *Trama*, fait à la main, image par image.

Holon aussi est fait à la main, mais couche par couche, ce qui change tout. Pourquoi ? D'abord, la bobine de film est filmée en continu, puis la même portion de pellicule est refilmée plusieurs fois. Comme vous le savez peut-être la pellicule argentique couleur est constituée de trois couches de gélatine superposées, chaque couche filtrant dans une des trois couleurs du spectre (jaune, magenta, cyan). Et bien j'ai acheté chez Kodak des filtres correspondant exactement à ces trois couches et j'ai filmé la même pellicule trois fois, correspondant à chaque couche. La combinaison des trois couches offre le spectre le plus large, l'éventail le plus large possible de nuances colorées.

Il n'y a plus juxtaposition des couleurs, mais fusion des couleurs. En plus, ce n'est pas une trame que j'utilise mais une bande perforée qui est déroulée manuellement dans le porte-filtre devant l'objectif – on peut entrevoir cette bande et le dispositif utilisé dans le film *Autoportrait au dispositif*, qui l'utilise pour la première fois.

Holon c'est donc le flux coloré, alors que *Trama* c'est le rythme syncopé. Et forcément l'expérience des deux films est très différente.

K. B. et A.-Ch. R.

Vous nous avez expliqué⁴ qu'à l'époque où vous réalisez *Trama* et *Holon*, vos sources d'inspiration ne se situaient pas tellement du côté du cinéma expérimental, mais plutôt de la musique, en particulier du *free jazz*.

Ch. L.

Le *free jazz* c'est pour l'improvisation. Dans cette forme musicale, tout est possible, les instruments de musique sont poussés à leurs limites.

Holon est improvisé dans l'instant, ce n'est pas le cas de *Trama*. J'explique. *Holon* est filmé à trois mains en fait, les miennes qui manipulaient les rubans perforés devant l'obturateur et une autre main, celle de ma femme Giovanna, qui manipulait l'obturateur en faisant varier la quantité de lumière qui pénètre dans l'objectif. Et tout cela est fait en simultané : au top départ, chacun de nous démarrait et nous accordions nos deux vibrations, comme deux musiciens qui jouent ensemble !

K. B. et A.-Ch. R.

Diriez-vous que votre rapport à l'abstraction (entendue comme absence de figuration et absence d'intrigue) est lié à votre intérêt pour l'exploration des forces de l'image (forces plastiques, rythmiques, dynamiques, cinétiques) ?

⁴ Lors d'une séance du séminaire du CEEI *L'écriture : traversées visuelles et sonores*, en février 2018, Christian Lebrat a projeté *Trama* et présenté son travail.

Comme si les *forces* étaient plus facilement perceptibles quand elles s'extraitent des *formes*.

Ch. L.

Vous parlez de *forces* là où je parle de vibrations. Mais *forces*, puissances de l'image, c'est très juste. Une des contraintes fortes que je m'étais donnée avec ces deux films, le défi que je m'étais lancé, c'était de ne travailler qu'avec de la couleur, pas de figuration, donc pas de figures, pas d'histoire, rien que de la couleur. Je voulais plonger au cœur du support cinéma, son « noyau dur » comme dirait Peter Kubelka. Pour aller voir ce qui se passe à ce niveau-là, il faut enlever tout le superflu, faire en sorte que forme et couleur ne forment plus qu'une seule chose.

K. B. et A.-Ch. R.

Votre usage artistique des potentialités médiatiques des techniques/outils que vous utilisez (cinéma, photographie, vidéo) vous conduit à opposer le *medium* mou qu'est la vidéo au cinéma, *medium* avec lequel il faut lutter. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre expérimentation de ces *media* ?

Ch. L.

J'oppose en effet la vidéo au cinéma. Je ne sais pas si la vidéo est « molle », mais en tout cas elle est lisse comme de l'eau, c'est liquide, c'est du plasma, alors que le cinéma est rugueux comme de la pierre ponce, c'est du dur. On pourrait dire que le cinéaste sculpte des images, des photogrammes, alors que le vidéaste travaille avec des fréquences. Cela fait tout de même une sacrée différence ! Au cinéma vous avez des images concrètes, la pellicule

argentique vous pouvez la prendre dans la main. D'ailleurs, il faut qu'on sente que ça a été fait à *la main*, sinon ce n'est pas du cinéma, c'est faible. Epstein, Von Stroheim, Vertov, par exemple, on comprend tout de suite que ça a été fait à la main.

La vidéo c'est autre chose, la main importe peu ; mais il y a d'autres potentialités. Par exemple, la plupart de mes films sont muets, alors que mes vidéos sont sonores et le son en vidéo est très important. Le son direct ou travaillé. En vidéo on peut de nos jours manipuler l'élément de départ presque à l'infini avec les logiciels à disposition. Ma première vidéo numérique *V1 (Tourbillons)* réalisée en 2007⁵, joue de l'effet de plasma et du son direct en même temps.

K. B. et A.-Ch. R.

Dans votre vidéo *V6 (Les Oiseaux)*, en 2012 (fig. 3), vous avez recours à une contrainte que vous avez également utilisée pour vos films, notamment *Trama* : celle de la division du cadre en bandes verticales. Est-ce une « transposition » de cette contrainte d'un *medium* à l'autre ? Ou la circulation d'une problématique qui revient, cette fois en vidéo, dans *V6 (Les Oiseaux)* ? Les effets sont-ils divergents ?

Ch. L.

V6 (Les Oiseaux) reprend la problématique des bandes verticales, mais d'une autre manière. Ici, les oiseaux, les mouvements, les couleurs, les textures glissent d'une bande à l'autre et l'installation avec douze bandes verticales

⁵ <<https://lightcone.org/fr/film-4509-v1-tourbillons>>.

construit une sorte d'immense chaos – même si c'est très construit au montage. Cette histoire du cadre divisé en bandes verticales c'est, comme vous le dites, la circulation d'une problématique. Ces bandes verticales, on les retrouve aussi dans un livre d'artiste, *Énoncé 1201*⁶.



Fig. 3 : V6 (Les Oiseaux), 2012. Installation vidéo, 2 boucles en continu, 2 écrans, 2 sons © Christian Lebrat.

K. B. et A.-Ch. R.

Autrement dit, de *Trama* et *Holon* à *V6 (Les Oiseaux)* puis au livre *Énoncé 1201*, si les matériaux diffèrent – parfois la couleur et la forme, parfois les motifs figuratifs et les textures, du film au livre en passant par la

⁶ « 4 feuilles vert-orange-bleu-jaune répétées trois fois avec au milieu une feuille noire qui inverse l'ordre des couleurs ainsi que l'ordre successif des découpes verticales sur le bord droit 0, 3, 8, 12, 15, 19 et 26 cm, dans un livre de 30 pages, y compris cette page de couverture ». Éditions Paris Expérimental, 2012 (7 exemplaires). Voir : <<https://lecdla.wordpress.com/2019/04/11/christian-lebrat-4>>.

vidéo –, le paramètre commun serait donc, plus largement, celui de la composition dans un format fixe (le rectangle), qu'il soit celui du cadre ou de la page ?

Ch. L.

Oui. Pour le livre il s'agit bien de se confronter à la page, pour le film argentique, au photogramme et pour la vidéo, à l'écran. Si le paramètre commun est donc bien un format fixe, un rectangle en effet, il n'en reste pas moins que ce rectangle est activé dès le départ selon trois modalités différentes, qui provoquent des solutions formelles différentes : la page est prise dans le feuilletage, le photogramme dans l'intermittence et l'image vidéo dans le flux.

Transpositions et transmédiation

K. B. et A.-Ch. R.

Le transfert des paramètres ou des protocoles d'une œuvre à une autre s'accompagne parfois d'une transmédiation, c'est-à-dire du passage d'un *medium* à un autre. C'est le cas notamment pour *Holon* qui a donné lieu récemment à un *flipbook* ou folioscope (fig. 4). Pouvez-vous évoquer votre rapport à ce type de « remédiations », qu'on trouve à plusieurs reprises dans vos recherches ? Quel est l'enjeu de cette transposition en folioscope ?



Fig. 4 : Holon (1982-2017), 2018. Folioscope dans un fourreau, 10 x 15 cm. Éditions Paris Expérimental © Christian Lebrat

Ch. L.

Considérons le film, il y a déjà une première transmédiation, c'est celle du film lui-même, de la pellicule argentique, qui défile dans le projecteur et que personne ne voit. Ce que les spectateurs voient c'est sa projection lumineuse. La matérialité du film a toujours été source de fascination pour les cinéastes – pensez à la fameuse photo d'Eisenstein qui regarde un morceau de pellicule

ou aux plans de *L'homme à la caméra* de Vertov qui montrent l'opération de montage, la collure. Pensez aussi à Peter Kubelka qui « accroche » ses films au mur à l'aide de clous ou à Paul Sharits qui suspend la matérialité de ses films sous forme de « frozen frames », tableaux gelés entre deux plaques de plexiglas – chose que j'ai faite aussi pour *Holon*. C'est comme montrer la palette d'un peintre, le choix des couleurs, matières et textures qui lui ont servi à composer l'œuvre. La transposition d'*Holon* s'est imposée d'elle-même, même si elle est venue longtemps après le film. Souvent, les spectateurs, en voyant le film, me disaient qu'ils aimeraient bien « arrêter » les images pour voir « comment c'est fait ». Et bien le folioscope permet précisément de faire cela, de s'arrêter sur les images qui composent le film. De les faire défiler sous vos yeux et dans vos mains, à la vitesse que vous voulez.

K. B. et A.-Ch. R.

En somme, avec les folioscopes, le spectateur a accès à une perception des images qui appartient habituellement à ceux qui en manipulent la matière : cinéaste, projectionniste, monteur, photographe. Cette « transmédiation », en redonnant accès à une version imprimée de l'image (plutôt que projetée), serait donc aussi une translation du geste ? Les *Rubans photographiques*, en révélant au regardeur toute la séquence des prises de vues, en montrant la forme-pellicule qui préexiste au cliché unique, iraient-ils dans le même sens ?

Ch. L.

Oui, si vous voulez, une translation du geste, en faveur du spectateur. Un peu aussi comme quand vous regardez les peintures de Frans Hals, par exemple,

dans lesquelles les coups de pinceau sont très visibles, le geste de l'artiste très prégnant. Combien de fois me suis-je surpris à essayer de l'imiter ou de le reproduire devant la toile. La transmission de l'émotion passe par le geste et en musique, par exemple, écouter John Coltrane ou Jimmy Hendricks, ou encore Scarlatti, vous donne envie de jouer du saxophone, de la guitare électrique ou du clavecin. Mais le geste peut être aussi un geste « artistique », voire conceptuel, celui de Duchamp et sa pissotière, qui a quand même changé totalement la donne.

Quant aux *Rubans photographiques*, même si la translation du geste est visible en montrant toute la séquence de prises de vues, le résultat relève de la même sidération que pour le film, l'enchevêtrement des images ne peut en aucun cas être prévu avant même qu'il soit là sous nos yeux.



Fig. 5 : Volume (Frank O'Gehry, Paris), 1997. Photographie couleur, 25 x 120 cm. Détail © Christian Lebrat.

K. B. et A.-Ch. R.

On pourrait penser que vous utilisez dans vos *Rubans photographiques* (fig. 6) l'appareil photo comme une caméra, lui faisant effectuer toutes sortes de mouvements dont certains sont proprement cinématographiques. Est-ce

là une façon d'éprouver un art à l'aide d'un autre ? Si vous « êtes venu à la photographie par le biais de préoccupations cinématographiques⁷ », s'agit-il en retour d'interroger le film à l'aune de la photographie ?



*Fig. 6 : La Grande Roue (Paris), 1997. Photographie couleur, 25 x 120 cm.
Détail © Christian Lebrat.*

Ch. L.

Ce n'est pas exactement ça. Mon idée n'a jamais été d'utiliser l'appareil photo comme une caméra.

Je vous explique comment je suis venu à la photographie. En fait la photographie ne m'intéressait pas du tout – je veux parler de la photographie comme cliché instantané. Je suis venu à la photographie grâce à une découverte accidentelle alors que j'avais déjà commencé mon travail cinématographique. C'est une erreur technique – en utilisant un vieil appareil à soufflet Kodak emprunté à mes parents – qui m'a mis sur la piste de la

⁷ C. Lebrat, « Comment je suis venu à la photographie... », dans *Le Temps déroulé. Rubans photographiques (1978-2013)*, éditions Paris Expérimental, 2013, n. p.

photographie. Le non-respect de la numérotation des vues dans cet appareil photo a montré au développement un chevauchement des images sur le film. Et c'est là que j'ai compris que je pouvais utiliser le film photo en entier pour composer ce que j'ai appelé des « rubans photographiques », dans lesquels des dizaines de vues assemblées par enchevêtrement forment au final une seule image. Je tiens toujours l'appareil photo à la main et pour composer ces rubans photographiques, il m'arrive de me déplacer dans l'espace ou de déplacer l'appareil photo par rapport à un axe. Ces mouvements peuvent parfois rappeler des travellings ou des panoramiques cinématographiques. Quand je dis que je suis venu à la photographie par le biais de préoccupations cinématographiques, je veux dire par là que c'est la pellicule photographique qui m'a intéressé en tant que bande d'une certaine longueur sur laquelle s'inscrivent plusieurs images.

K. B. et A.-Ch. R.

Concernant vos *Rubans photographiques*, nous aimerions évoquer la série *TTTRRRR...*, consacrée à *La Mort aux trousses* (fig. 7). Elle semble un peu à part dans l'ensemble des *Rubans*, d'abord parce qu'elle reproduit des images de film (et non des paysages ou des architectures comme la plupart des autres *Rubans*) et ensuite parce qu'elle a été tirée et exposée dans des dimensions monumentales. Cette série sur le film d'Hitchcock était-elle, dès le début, pensée dans une dimension *in situ* ?

Ch. L.

Oui, cette série a été dès le début pensée *in situ*. À l'époque, Hervé Rabot qui dirigeait le Festival Photos & Légendes et qui connaissait mon travail m'a

proposé de produire une œuvre spécifiquement pour le festival et d'investir la façade du 104, le cinéma qui se trouve à Pantin. C'était un formidable défi, agrandir un ruban aux dimensions monumentales de 3 mètres de haut sur 21 mètres de large. Le thème du festival était « Le mensonge ». L'autre défi a consisté à me réapproprier et interpréter à ma manière le film d'Hitchcock. Jacky Évrard, qui gérait le cinéma, a loué l'unique copie en distribution en France, en 35 mm sous-titrée, et j'ai réalisé les rubans directement dans la salle de cinéma, appareil photo tenu à la main devant l'écran. J'avais appris certaines séquences par cœur et j'ai capturé les images qui passaient sur l'écran pour les inscrire sur la pellicule photo.



Fig. 7 : TTTRRRR#1 (Série Hitchcock), 2006. Installation sur la façade du Ciné 104, Pantin, 3 x 21 m © Christian Lebrat.

K. B. et A.-Ch. R.

Ce grand format est-il lié à la projection cinématographique ? Pourquoi ressaisir le cinéma par la photographie ?

Ch. L.

Je n'y avais jamais pensé, mais il est vrai que le format monumental de l'image renvoie aussi à l'écran panoramique des salles de projection.

Quant à ressaisir le cinéma par la photographie, dans ce cas précis il y avait quelque chose de l'évidence : exposer sur la façade d'une salle cinématographique quelque chose qui renvoie à l'activité même du cinéma, donc un film. La boucle était bouclée. Mais le ruban qui est exposé sur la façade du 104 n'est pas une simple translation du film, il en est une réinterprétation. L'histoire qui est racontée sur le ruban photographique, par le choix des scènes et des sous-titres n'est pas celle de *La Mort aux trousses*. Il ne s'agit pas seulement de ressaisir le cinéma par la photographie ; la capture et la translation du film sur le support photographique en modifient la substance même.

K. B. et A.-Ch. R.

Une partie de votre travail photographique est consacrée aux rideaux photographiés (fig. 8). Le rideau comme la plaque métallique sont des éléments du décor photographié, au même titre que les feuilles mortes ou les cordes dans la série « Lumière », par exemple. Mais ces objets en même temps se faire surfaces d'inscription ou écrans qui masquent et révèlent tout à la fois. Dans ces conditions, rideau et plaque métallique ne sont-ils pas des

représentations dans l'espace photographié de la pellicule et du processus photographiques, sortes de plaques sensibles à la « Lumière » (série de 1989) étant donné que, comme vous le dites, tout l'atelier est transformé en *camera oscura* ? Leur présence ne vise-t-elle pas à détruire la perspective illusionniste de la nature morte ? De ce point de vue, l'eau y apparaît davantage comme *medium* d'inscription que comme élément naturel. Quelle symbolique attachez-vous au rideau ? Le travaillez-vous comme une pellicule photographique ? Vous pratiquez également des installations avec de vrais rideaux, pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet ?

Ch. L.

Tout ce que vous dites est juste. J'avais peint mon atelier en noir pour le transformer en *camera oscura*. Et il se trouvait que j'avais accumulé dans cette pièce toutes sortes de choses dont un vieux rideau qui se trouvait dans ma chambre d'enfant. Il avait une certaine patine prise avec les années. Je l'ai accroché sur le mur et comme dans l'atelier il y avait un point d'eau, j'ai pris une éponge et j'ai fait une tache d'eau dessus pour voir comment la couleur du tissu se comportait. Ça a donné le premier Rideau, le *Rideau pour Rothko* de 1988 (fig. 9).



*Fig. 8 : Lumière 1, 1988. Photographie couleur, 140 x 93 cm
© Christian Lebrat.*



Fig. 9 : Rideau pour Rothko, 1988. Photographie couleur, 140 x 93 cm © Christian Lebrat.

La peinture de Rothko a joué un rôle important dans mon parcours. D'abord le choc esthétique en 1972, lors de l'exposition présentée à Paris, qui a, en partie, décidé de mon investissement sur la couleur. On retrouve Rothko en 2005, dans un livre d'artiste, *l'Énoncé 0502*⁸.

Le rideau est un symbole en lui-même qui parcourt l'histoire de l'art – il y aurait d'ailleurs une magnifique exposition à faire sur ce thème !

Je n'irais pas jusqu'à dire que j'utilise le rideau comme une pellicule photographique. Les deux ne sont pas interchangeable. Les installations avec de « vrais » rideaux avaient plusieurs objectifs (fig. 10). D'une part, se confronter à la peinture : accrocher les rideaux comme des peintures dans l'exposition de Toronto⁹. D'autre part, réaliser des installations immersives, comme dans l'exposition de Pantin¹⁰. Il y a aussi ce grand rideau rouge et noir qui délimite l'espace dans l'exposition de Moscou¹¹. C'est la *présence* même des rideaux qui m'intéresse, quand le regard bute dessus ou quand le visiteur peut tourner autour. Il y a aussi la suspension, accrochés en masquant les attaches, ou suspendus dans l'espace. Le rideau, c'est la *suspension* du regard, son interrogation.

⁸ « 7 pages blanches hachurées au crayon en bas à droite alternant 7 autres pages blanches hachurées en haut à droite dans un livre blanc de 32 pages, y compris cette page de couverture, avec en page 17 un portrait de Mark Rothko contemplant l'œuvre n° 25, 1951 ». Éditions Paris Expérimental, 2005 (12 exemplaires), 300 x 210 mm. Voir : <http://www.christian-lebrat.net/wp-content/uploads/2018/12/cataloguechristianlebrat2.pdf>.

⁹ « R1R2R3R4 (Who's afraid of...) », Ryerson School of Image Arts Gallery, Toronto, 2009.

¹⁰ « Silence (Rouge-Jaune-Bleu) », Le Pavillon, Pantin, 2011.

¹¹ « Le Rouge et le Noir », Projekt Fabrika, Moscou, 2012.



Fig. 10 : Silence (Rouge-Jaune-Bleu), 2011. Rideaux de coton, tringles, environnement noir, 280 x 750 cm. Installation au Pavillon, Pantin, 29 septembre – 20 octobre 2011 © Christian Lebrat. Photo Vincent Bossard.

K. B. et A.-Ch. R.

Quelque chose sur lequel « le regard bute » ou autour duquel le corps du visiteur est tenté de se déplacer... cela signifie-t-il que votre travail cherche à rendre sensible, de différentes manières, le support (ici le rideau, ailleurs la pellicule, comme lorsqu'elle est rendue visible par le déroulé des *Rubans*), ou à interroger l'histoire de l'art occidental en tant qu'affirmation graduelle du support ?

Ch. L.

Non, pas tout à fait. Le support est plutôt là pour révéler la perception. Mais le support doit se faire oublier, ce qui compte ce n'est pas d'affirmer le support, mais plutôt, à travers le support, affirmer la présence du sujet. Regardez les tableaux de Rothko, le support, la toile a complètement disparu, et c'est là, dans l'oubli du support, que la couleur peut apparaître, peut *vous* apparaître.

Déborder l'écran : projection, exposition

K. B. et A.-Ch. R.

Les essais de projection que vous expérimentez pour *Trama* et ensuite pour *Holon* (deux boucles de film et deux projecteurs) semblent se prolonger dans ce que vous nommez des « performances pour film » ou encore des « films-actions ». Quels liens projection et performance entretiennent-elles ?

Ch. L.

Très tôt, dès mes premiers travaux en film, en 1977, j'ai eu recours à la performance-film. C'était au tout début de mon travail sur la couleur. J'étais insatisfait de mes premiers essais en couleur, trois films, *Organisations I, II* et *III*, qui redistribuaient sur l'écran des bandes verticales de couleurs jaune-rouge-bleu, selon des combinatoires mathématiques précises. Les bandes de couleurs occupaient leur propre espace mais je voulais aller plus loin dans l'autonomie du travail par rapport au format rectangulaire, au cadre, imposé par le cinéma. J'ai pensé alors utiliser deux projecteurs. J'installais des

boucles dans les projecteurs et je manipulais ceux-ci pendant la projection afin d'explorer l'espace de projection.

Puis sont venus d'abord *Trama* puis *Holon*, qui ont permis de redistribuer le potentiel de la couleur, mais cette fois-ci non pas dans l'espace de la salle de projection, mais au sein même de l'image, du photogramme, une sorte de condensation extrême de la couleur qui permet de faire imploser l'écran, pour en faire l'expérience la plus intense.

Puis est venue l'idée de *Double Trama*, à l'occasion d'une invitation du Festival Côté Court à Pantin, qui disposait d'un immense espace, une immense boîte noire. Une double projection, sur un écran, en léger décalage, de deux copies de *Trama*.

K. B. et A.-Ch. R.

Vous dites « être revenu au film via la performance ». Qu'est-ce qui, plus précisément, dans les questions que vous explorez dans vos performances, vous a ramené au matériau film/pellicule ? Nous pensons en particulier à *Ultra* (2006).

Ch. L.

J'ai arrêté le film en 1985 avec *Le Moteur de l'action*, un film sonore, qui était en quelque sorte une antithèse de mes travaux sur la couleur.

Mon retour au film s'est fait une vingtaine d'années plus tard à l'occasion d'une exposition de mes *Torses* photographiques, organisée par The Film Gallery à Paris en 2006. Marie Sochor, de la galerie, m'a appelé pour m'informer qu'un événement serait organisé un samedi dans le quartier du

Marais et que, pour mettre un peu d'animation, ce serait peut-être bien de projeter un film. Alors, plutôt que de projeter un film déjà existant, ce qui ne présentait pas grand intérêt, j'ai conçu une nouvelle performance en me servant de l'espace de la galerie. Ce sont parfois les circonstances qui font l'œuvre. Comme l'endroit n'était pas très grand, j'ai pensé projeter à travers la vitre qui donnait sur la rue, sur les gens qui passaient ou les façades des immeubles d'en face. Il s'agissait de créer un événement avec une durée limitée dans le temps, et comme j'ai toujours regretté de ne pas être peintre¹², j'ai décidé de peindre directement sur la pellicule.

La performance *Ultra* (fig. 11) a donc consisté à peindre directement sur la pellicule avec des feutres. Elle dure environ 45 minutes. La boucle, composée pour moitié de pellicule vierge et de chutes d'*Holon*, se remplit au fur et à mesure de couleurs, qui envahissent l'image et la saturent. Les visiteurs peuvent à la fois m'observer en train de peindre et voir le résultat en projection. À la fin, je défais les boucles qui ont servi à la performance et je les expose en les accrochant à la cimaise de la galerie. En peignant avec des feutres sur le film qui se déroule dans le projecteur, je traçais des lignes qui s'entrecroisent, se superposent et se chevauchent – comme dans certaines des photographies de la série « Torses », exposées alors dans la galerie.

Dans cette performance, comme dans d'autres travaux, par exemple de manière plus minimale dans l'installation-film intitulée *Autoportrait ciselé* (2008), il s'agit toujours de cet aller-retour entre le support et sa projection. Ce qui est sidérant avec le film, c'est que votre cerveau ne peut absolument

¹² Voir le texte « J'ai toujours été attiré par la peinture », dans *Entre les images*, Paris, Paris Expérimental, 1997, p. 49-53.

pas déduire du travail inscrit sur la pellicule ce que cela peut donner en projection, parce que le passage dans le projecteur vient modifier la donne, et c'est ce qui m'intéresse, car je crois que c'est précisément là, dans ce hiatus, que se joue la puissance du cinéma.

K. B. et A.-Ch. R.

Pour *Ultra*, comme l'explique Prosper Hillairet, la projection à travers la vitre de la galerie induisait une place particulière pour les spectateurs : certains, en passant dans le faisceau lumineux devenaient à la fois acteurs et obturateurs, d'autres, dans la rue, étaient des « spectateurs-passeurs¹³ ». Vos performances pour films sont-elles le moyen de réfléchir au rôle du spectateur et aux modalités de réception du film, comme les lettristes ont pu le faire à une époque ? Réservez-vous systématiquement une place particulière aux spectateurs dans vos performances pour film ?

¹³ Site internet de Christian Lebrat. Traduction de Prosper Hillairet, « Ultra cinéma di Christian Lebrat », dans Ch. Lebrat, *Vibrazioni : exposition, performances*, catalogue de l'exposition à l'Ex-Manuffatura Tabacchi, Lucques, octobre 2008.



Fig. 11 : Ultra, 2006. Performance pour boucles 16 mm, peinture, 2 projecteurs, obturateurs manuels et corporels + écrans modifiés, environ 40 min. Détail © Christian Lebrat.

Ch. L.

Chaque performance est unique. J'ai réitéré plusieurs fois *Ultra* dans différents contextes, en modifiant à chaque fois le dispositif en fonction des contraintes mais aussi des potentialités des lieux investis. L'une des dernières présentations d'*Ultra* a eu lieu au festival *Evolution* à Leeds en 2007. Dans le grand studio fermé où se déroulaient les séances, j'ai réalisé une performance qui mobilisait plusieurs écrans dont un écran en forme de miroir, avec un scénario précis de déplacements des éléments dans le lieu.

Au Lucca Film Festival, en Italie en 2008, comme je me suis aperçu que je ne pouvais pas reprendre *Ultra*, j'ai imaginé sur place avec les contraintes spécifiques du lieu – une ancienne manufacture de tabac désaffectée – une performance totalement différente qui a consisté à peindre cette fois-ci non pas sur la pellicule projetée mais sur la toile blanche de l'écran¹⁴.

J'essaie d'intégrer les spectateurs dans le dispositif utilisé, quand cela est possible. Ils peuvent se déplacer et voir l'œuvre sous différents angles et perspectives. Ils peuvent parfois aussi interférer dans le processus de fabrication. Mais disons que le projet consiste à permettre au spectateur de *jouir* au maximum de l'œuvre. Il ne s'agit pas, comme chez les lettristes, d'interroger la place du spectateur ni d'assigner un rôle au spectateur.

¹⁴ *Sagoma* (2008) performance pour film 16 mm, peinture, écran et paire de ciseaux. À propos des performances pour film, voir le texte « De *Melba* à *Double Trama* – performances et installations pour film des années 1970 aux années 2010 » par Ch. Lebrat dans *Cinéma exposé / Exhibited Cinema*, sous la direction de François Bovier & Adeena May, Lausanne, ECAL, 2014, p. 171-190.

Devant mes films ou pendant mes performances, les spectateurs sont libres de *vibrer*, chacun à sa manière.

K. B. et A.-Ch. R.

« Expérimenter, au sens noble du terme », comme vous le dites, c'est « transmettre à travers l'œuvre son expérience du matériau¹⁵ ». Quelle est, dans sa relation au matériau, la place du corps dans votre travail ?

Ch. L.

Il s'agit moins d'explorer ce que fait le *medium* au corps, ce qui serait une manière de penser le *medium* comme unique ou univoque, mais ce que fait l'œuvre, plutôt, grâce au *medium* utilisé et à lui seul ! Tout est une histoire de corps, de pulsion, même les œuvres qui semblent les plus conceptuelles. On n'échappe pas au corps, à *son* corps. Il s'agit d'en repousser les limites – sans l'aide des psychotropes qui, au final, vous avilissent et vous asservissent –, mais en modifiant les dispositifs – surtout en activant *vos* dispositifs.

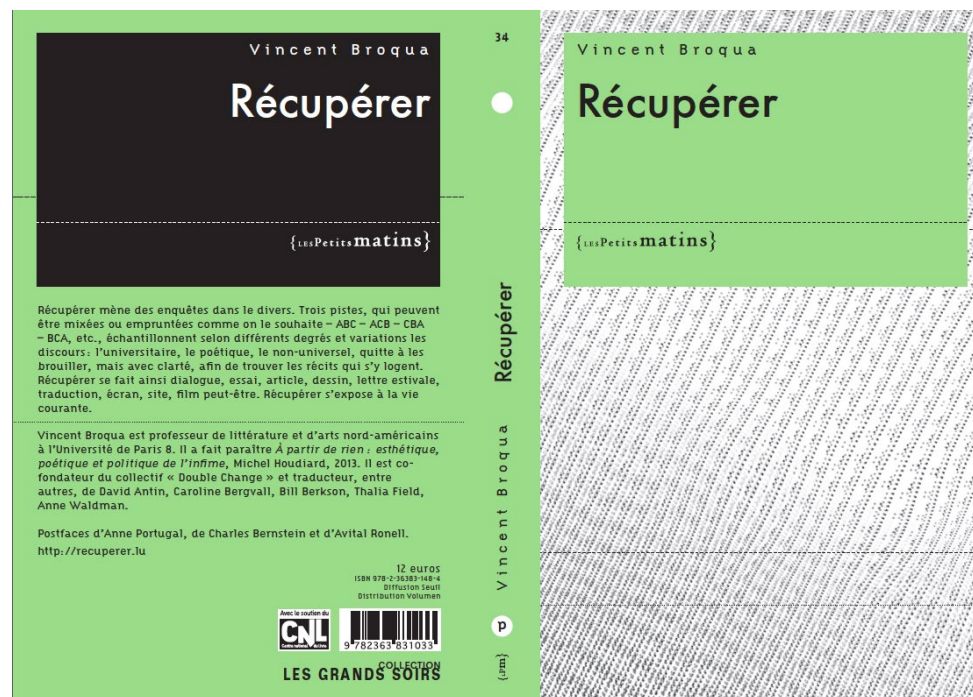
Il s'agit en fait de régler les corps sur une vitesse inédite, jamais vue ni ressentie auparavant, de l'ordre de l'extase, du sublime, hors temps justement, hors matériau, mais grâce au matériau, un choc, un traumatisme révélateur.

Qui provoque aussi l'envie de faire, de passer à l'acte, pour soi et pour les autres, pour faire circuler les énergies, les intensités.

¹⁵ Entretien avec Natalia Smolianskaïa, art. cit., p. 85.

Remarques sur la sémantique des écrans : quelques notes sur les écrans dans *Récupérer*

Vincent Broqua



<http://recuperer.lu>

Récupérer, livre d'écrans

À quoi ressemble un écran lorsqu'il est un mot, une expression, une métaphore, un élément de la langue ? Je veux ici mêler des notes sur la sémantique des écrans, tout autant que quelques remarques sur des œuvres faisant appel à des corrélats de la sémantique des écrans.

Que se passe-t-il si l'écran n'est plus pensé d'abord comme une surface sur laquelle se dépose un matériau, une écriture, un écrit-écran, mais comme un mot, une expression, une métaphore ? Cela ne rejoint-il pas ce qui se joue avec les écrans contemporains, des écrans qui, peut-être, dépassent l'écran¹ ou, pour le dire avec Vivian Sobchack, qui « nous saisissent de manière plus complète que nous ne les saisissons² ».

Je veux parler ici de plusieurs mots : l'écran de verdure, l'écran de fumée, l'écran protecteur, le souvenir-écran et d'autres encore. Je veux parler des écrans qui ont traversé mon livre *Récupérer* et des soubassements théoriques qui l'ont constitué, explicitement ou implicitement, ou par plagiat par anticipation³. J'espère que l'on voudra bien accepter que je parle ici d'un livre de création poétique et visuelle, accompagné d'un site web, qui

¹ Voir Andrew Michael Roberts, « Why Digital Literature Has Always been 'Beyond the Screen' », dans Jürgen Schäffer et Peter Gendolla (dir.), *Beyond the Screen : Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Transcript Verlag, 2010, p. 153-177.

² Vivian Sobchack, « Comprendre les écrans : une médiation *in medias res* » dans Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmaso, Jacopo Bordini (dir.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 30.

³ Sur le plagiat par anticipation, voir Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

cherchait à « écrire le divers », tel que Marcel Mauss le conçoit dans son essai sur « les techniques du corps⁴ ». Si je parle de ce livre, c'est aussi que j'y ai travaillé la question des écrans de façon étendue et qu'un livre de poésie est parfois un livre de recherche, j'y reviendrai, mais aussi un moyen de pénétrer des questions qui semblaient irrésolues pour soi-même. Ainsi, revenir sur ce livre dans le cadre de cet article me permettra de traverser la question des écrans en me posant la question de la sémantique des écrans, de leur lien au dispositif et à la question de la subjectivité.

En 2015, dans mon livre *Récupérer*, je déployais une sémantique des écrans et leurs images afin d'écouter à nouveau ce qui se déployait dans la sémantique et la sémiotique des écrans actuels ; je tentais une analyse des mots autant qu'une analyse des signes. Car à trop parler d'écrans et à trop vouloir les unifier dans une définition essentialiste, il me semblait qu'on finissait peut-être par perdre de vue la richesse sémantique qui se déploie dans la langue, source d'émerveillement tout autant qu'indice ou réalisation de ce que les écrans sont, sans fin.

Il se trouve que c'est *poétiquement* et visuellement que je tentais de mettre ces questions en tension, jouant sur les ressources connues et inconnues de la poésie pour les saisir et les exposer dans leur grande diversité, en me livrant dans une double page à des « explosions d'écrans⁵ » (fig. 1)

⁴ Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2004.

⁵ Vincent Broqua, *Récupérer*, Paris, Les Petits Matins, coll. « Les Grands Soirs », 2015, p. 20-21.

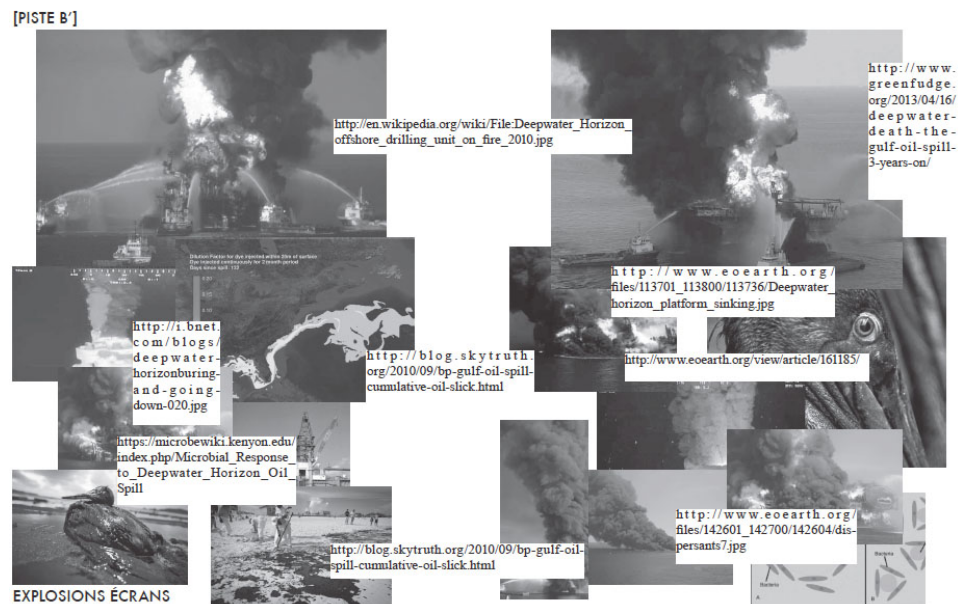


Fig. 1: Vincent Broqua, « Explosions d'écrans » dans Récupérer, p. 20-21.

puis dans la double page suivante à un « étalement d'écrans⁶ » (fig. 2), c'est-à-dire à un déploiement sur la surface de la page de la sémantique des écrans.

⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

prélude à l'étalement

| | | | | | |
|------------------|------------------|--------------|----------|-----------------------|-------------------------|
| noir & blanc | plat | rétroéclairé | total | tactile | souvenir |
| | grand format | de cinéma | | couleur | télé |
| | petit | grand | géant | de cheminée | de tapisserie |
| | coloré | protecteur | | de verdure | des montagnes |
| | | | de fumée | de la parole | |
| des préjugés | démontable | fixe | | perlé | à pouvoir réfléchissant |
| blanc | faire | d'ordinateur | | LCD | à plasma |
| | | cathodique | | de veille | à tube |
| de jeu | super | fond d' | | bêta | de recherche |
| | | ticide | nocif | 12" | 14" |
| | 16" | 20" | 26" | économiseur d' | multiple |
| | pellucide | | | décalé | de contrôle |
| velouté | de contact | actif | | de citations | cinématographique |
| de home-cinéma | vidéo | | | télescopique | mobile |
| haute résolution | basse résolution | | | double | fragmenté |
| montage | de moniteur | | | réduction d' | former un |
| critique | de vie moucheté | | | noir | société |
| de brume | amovible | | | repliable pour salons | de noms |

22

23

Fig. 2 : Vincent Broqua, « Étalement d'écrans » dans Récupérer, p. 22-23.

Ainsi, je tentais de mettre en forme des configurations d'écrans, des vocables d'écrans, et d'en étudier les signes disséminés et, parfois, irrévérencieux : sémiotique / sémantique, et au-delà. Comme Perec s'était livré, par d'autres

méthodes, à une tentative d'épuisement d'un lieu parisien⁷, je me livrais donc à un épuisement des écrans tant linguistiques que matériels ; je pensais ou tentais de penser et de pratiquer dans la langue ce que cela signifiait de vider les écrans tout en remplissant la page du mot « écran » ou de son absence – un paradoxe, mais un paradoxe productif. Je m'y posais par exemple la question suivante, sur un mode partiellement emprunté à Wittgenstein, à Emmanuel Hocquard et à Charles Bernstein (et à d'autres certainement) :

si j'écris une expression comme celle-ci que tout le monde pourra comprendre : « écran de fumée »

si je la lis si je la dis, est-ce que je la pratique est-ce que je vois cet écran de fumée-là, ou s'agit-il toujours d'une expression figurée ?⁸

autrement dit, quels sont les rapports que les écrans, ces dispositifs qui sont éminemment du domaine du visuel, entretiennent au langage, à la fiction que construit le langage verbal et ses emplois, ainsi qu'à la chose même dont le langage verbal parle. Question d'autant plus difficile lorsqu'elle était posée depuis un livre. Si un « écran de projection repliable pour salons⁹ » est exposé dans un livre, via une photo, est-il encore un écran repliable ou ne devient-il plus qu'un mot ? Si je veux dire « souvenir-écran » et que j'oublie de prononcer le mot « écran », qu'est-ce qui est le plus important : le souvenir, l'écran, ou le souvenir-écran¹⁰ ? Un écran est-il un écrin protecteur¹¹ ? Un écran protège-t-il ou menace-t-il ?

⁷ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

Enfin, tout s'inaugurerait dans les questions numériques suivantes :
Quelle est la spécificité d'un écran numérique ? Quelle est, par exemple, la relation de l'écran du télescope Hubble, des images produites par lui, et de la chose « vue » dans l'espace ? Ainsi, pourquoi les reproductions de galaxies, d'étoiles, de supernovas que la Nasa diffuse via Hubble sont-elles parfois comme les coquelicots de Monet, comme un virus HIV, ou pareilles à des représentations des XVII^e et XVIII^e siècles de l'Etna ou du Vésuve, c'est-à-dire en quoi ces images, qui ne sont pourtant que des chiffres, sont-elles médiées par l'histoire des représentations visuelles¹² ?

Une question entraînant une autre, dans le divers, l'une des origines du livre se trouvait là : en quoi ces écrans numériques nous entourent-ils et sont-ils doués d'une ubiquité que nous souhaitons et repoussons en même temps ? En quoi ces écrans qui nous font inventer de nouveaux gestes et dont nous oublions souvent jusqu'à la présence – dont nous oublions de questionner la nature et ce qu'ils nous font – oblitérent-ils les autres écrans et la conception même de ce que les écrans, dans leur diversité sémantique, sont et font ? Quel est le futur du livre de poésie dans un monde d'écrans numériques et machiniques ?

Agamben, l'obstacle et l'écran

Dans un sens, Agamben se posait les mêmes questions que moi, ou l'inverse. Dans *Le Feu et le récit*, le philosophe italien consacre en effet une section

¹² *Ibid.*, p. 35-37.

entière de son ouvrage au livre et à l'écran. Longue traversée de l'histoire de l'écriture, son chapitre « du livre à l'écran » énonce quelques questions qui, si elles ont été déjà posées et résolues par d'autres, ont le mérite d'être clairement articulées par un des penseurs les plus importants du dispositif : plus que des surfaces de réception ou des cadres, les écrans mécaniques actuels font, dans leur complexité technologique, sociale et politique, partie d'un dispositif, au sens où Agamben l'entend à la suite de Foucault¹³.

Il me semble en effet qu'il faudrait non pas seulement considérer les écrans dans leur définition essentielle au regard de l'écriture et de l'histoire de l'art (même s'il faut également faire cela afin d'éviter l'illusion selon laquelle les écrans mécaniques sont d'un genre radicalement nouveau sans relation à rien de ce qui précède), mais qu'il faudrait écrire sur le lien intime entre ces écrans mécaniques et le dispositif dont ils forment une part importante.

Dans *Le Feu et le récit*, la première question d'Agamben concerne ce qui arrive « dans l'ordinateur, à cette page blanche, à cette pure matière¹⁴ ? ». Il trace l'origine du terme « écran » [« *schermo* », dans l'italien de Dante] et montre combien Dante utilise le sens opacifiant du mot :

Ce terme, qui dérive de l'ancien allemand *skirmjan*, qui signifie « protéger, réparer, défendre », apparaît tôt en italien et en un lieu éminent. Dans le cinquième chapitre de la *Vita nuova*, Dante raconte qu'il a décidé de cacher son amour pour Béatrice, en faisant « écran à la

¹³ Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », *Po&sie*, 2006/1 (n° 115), p. 25-33. Document en ligne: <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2006-1-page-25.htm>> (consulté le 6 juin 2020). Les références de page de l'ouvrage sont indiquées entre parenthèses après chaque extrait cité.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

vérité » avec une autre « gentille dame ». [...] Dante utilise plusieurs fois le terme « écran » dans le sens de protection et d'obstacle matériel (121).

Ainsi, Agamben en vient à se poser une deuxième question : « Comment donc un mot qui signifie “obstacle, abri” a-t-il pu acquérir la signification de “surface sur laquelle apparaissent des images¹⁵ ?”. Il arrive donc à l'intuition selon laquelle « avec ces instruments [digitaux] [...] la page-support matériel de l'écriture s'est séparée de la page-texte¹⁶ ».

Il ajoute : « dans les instruments digitaux, le texte, la page-écriture, codifiée dans un code numérique illisible pour les yeux humains, s'est complètement émancipé de la page support et se limite à transiter comme un spectre sur l'écran¹⁷ ». Pour lui :

L'écran, l'« obstacle » matériel, reste invisible et non vu dans ce qu'il donne à voir. L'ordinateur est donc construit de telle manière que les lecteurs ne puissent jamais voir l'écran comme tel, dans sa matérialité, parce que l'écran, à peine allumé, se remplit de caractères, de symboles et d'images. Qui utilise un ordinateur, un iPad ou un Kindle fixe pendant des heures son regard sur un écran qu'il ne voit jamais comme tel. (122)

Il conclut donc que

Le dispositif digital n'est pas immatériel, mais se fonde sur une oblitération de sa matérialité ; l'écran « fait écran » à lui-même, cache la page-support – la matière – dans la page-écriture, dont on peut dire qu'elle est véritablement immatérielle ou plutôt, spectrale, si le spectre

¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

est quelque chose qui a perdu son corps, mais qui en conserve d'une certaine manière la forme¹⁸.

Ainsi, selon Agamben, « tout comme les livres de Manganelli et de Mallarmé n'étaient peut-être rien d'autre qu'un essai de restituer le livre à la pure matérialité de la page blanche, de la même manière, qui utilise un ordinateur devrait se montrer capable de neutraliser la fiction de l'immatérialité, qui naît de ce que l'écran, l' "obstacle" matériel, le sans forme dont toutes les formes ne sont que la trace, lui reste obstinément invisible¹⁹ ».

Écrans-herméneutiques

On pourrait trouver qu'Agamben en cette matière a été depuis longtemps dépassé par des penseurs et des praticiens des médias, il n'en reste pas moins qu'il tente de penser les valeurs duelles de l'écran et de sa transformation fondamentale depuis l'advenue et la massification des ordinateurs ainsi que des pratiques numériques. Pour ainsi dire, c'est aussi ce que je tentais de faire dans mon livre *Récupérer*, dont la date de parution française est aussi celle du *Feu et du récit*. Il ne s'agit pas de se lamenter sur l'éventuelle perte du livre, au contraire. Je me plaçais résolument dans une esthétique qu'avec Alessandro Ludovico on appellera celle du *post-digital print*²⁰. Dans ce livre désormais bien connu, Alessandro Ludovico montre

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 123-124.

²⁰ Voir Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print : The Mutation of Publishing Since 1894*, Rotterdam, Onomatopée, 2012.

combien le livre et l'imprimé, que l'on pensait défaits par le numérique et voués à la destruction, n'ont pas disparu. Non seulement le livre résiste, mais il s'est affirmé au contact du numérique, changeant ses paramètres et ses moyens de production. Si, pour Ludovico, le « papier est chair. L'écran est métal » (117-118, ma traduction), il montre ainsi la spécificité du papier par rapport à l'écran – et il faut bien, ici, entendre la différence entre ces deux mots si l'on veut pouvoir, un jour, parler des écrans numériques. La force de sa proposition vient de ce qu'il connaît à la fois les processus d'imprimerie et les dispositifs technologiques et que depuis cette position, il tente de les penser. Ainsi, même si certains feront du papier un écran – et ils n'auraient pas tort non plus, dans un sens métaphorique, la page est un formidable écran de projection – Alessandro Ludovico propose une première différence quant aux caractéristiques de la page imprimée et de l'écran. La première de ces caractéristiques tient à la façon dont l'imprimé utilise l'espace :

L'espace pris par l'imprimé, que ce soit des dossiers de documents, des piles de pages imprimées sur une table, ou une bibliothèque dont les étagères sont remplies de livres, est réel et physique. Ceci est totalement différent d'une chose qui existe seulement sur un écran, puisque cela crée une relation directe à notre espace physique, à cette perception sensorielle développée depuis (au moins) des milliers d'années²¹.

On l'entend, il s'agit d'une différence physique gagée sur le temps long des pratiques sensorielles, non loin de ce que Marcel Mauss appelait « les techniques du corps », que toute une société ou une zone culturelle a en partage.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

Ludovico poursuit sa réflexion en mettant en avant la simulation de l'espace que l'écran suppose : « quand tout est réduit à un écran de visualisation [*display screen*], une sorte de “simulation” de l'espace devient nécessaire, puisque tout doit désormais tenir dans ces quelques pouces²² », et Ludovico d'affirmer que rien n'a encore été trouvé pour un confort de lecture à l'écran auquel l'œil et la perception aient pu s'habituer.

Donc, dans cette esthétique des livres du *post-digital print* qui tiennent pleinement compte d'internet et de ce que ce médium produit *pour* le livre, j'ai voulu analyser ce qu'on n'entendait plus des écrans, ce qu'on ne voyait plus, ce qui faisait obstacle dans l'omniprésence des écrans, dans notre vie même « par les écrans²³ ». En quelque sorte, je rejoignais certains des aspects de la réflexion de Bernard Stiegler lorsqu'il pense que la dissémination de ce qu'il appelle « le devenir écran²⁴ » de toute chose est à la fois une calamité et une chance. Si je ne souhaite pas me prononcer sur le côté apocalyptique de la pensée de Stiegler, si ce n'est pour amorcer une critique des écrans tels qu'ils sont les formes d'apparition d'un capitalisme désormais omniprésent et qui ne vit que par l'économie de l'attention (dans *Pour une écologie de l'attention*, Yves Citton fait un parcours passionnant de la notion d'économie de l'attention, qu'il oppose à une nécessaire écologie de l'attention, notamment dans des formes infra-attentionnelles²⁵), j'avais souhaité penser l'écran comme ce que Stiegler appelle un « appareil

²² *Idem.*

²³ Bernard Stiegler, « L'écran d'écriture », dans M. Carbone, A. Caterina Dalmaso, J. Bodini (dir.), *Vivre par(mi) les écrans*, op. cit., p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

herméneutique²⁶ », un mot-appareil-herméneutique, qui permet de chercher, dans notre contemporain, tout ce qui s'oblitère et s'opacifie, pour pénétrer dans cette opacité première et révéler, ou dire, ou faire faire l'expérience par la page, par les mots – et par un site internet, qui accompagnait le livre²⁷ – de la façon dont l'écran est une clef : non pas une clef parce qu'il est omniprésent et le moyen de notre aliénation, mais parce qu'il permet de penser notre expérience contemporaine, ce en quoi cette expérience diffère de la lecture d'un livre, ou même du visionnage d'un film au cinéma.

Cinéma, avec Sugimoto et Warhol

Au cinéma, l'écran reçoit la lumière projetée, il en est le réceptacle tout autant que ce qui semble se dérober à son statut d'obstacle, puisque le plus souvent on ne voit plus l'écran mais l'image qui est projetée sur lui. Avec les écrans d'ordinateur, ou même les écrans de téléphones portables, la lumière est générée *par* l'écran, ou par le dispositif technologique dans lequel l'écran

²⁶ B. Stiegler, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ Ce site recuperer.lu était un site miroir du livre : ses créateurs avaient transféré l'entièreté du livre au site, tout en le sur-écrivant au préalable d'hyperliens (j'avais laissé les concepteurs totalement libres de leur choix). Le site consistait en un moteur de recherche qui puisait dans le livre. À chaque fois qu'un mot était tapé dans la fenêtre du moteur de recherche, si ce mot ou ce chiffre se trouvait dans le livre, le moteur de recherche faisait apparaître la ou les phrases dans lesquelles le mot se trouvait dans le livre ; souvent la phrase faisait apparaître des liens qui, si on les activait, envoyaient le lecteur dans un au-delà hypertextuel du livre ou vers des images ou des vidéos qui n'étaient pas imprimées dans le livre, mais qui avaient présidé à sa composition. Ainsi, le site rebattait les cartes du livre, il proposait des écrans bien différents de ceux du livre et pourtant il n'était que le livre.

est pris. Comme l'explique Ludovico, la lumière est une condition et une caractéristique importante de l'écran :

Dans la plupart des médias électroniques, l'écran est rétroéclairé. Marshall McLuhan émet l'hypothèse [...] que cette caractéristique particulière induit une révérence quasi-mystique chez le spectateur [...]. Mais aussi, l'écran rétroéclairé projette sa lumière directement sur la rétine, stimulant fortement le sens de la vue. Le papier, au contraire, reçoit la lumière indirectement selon l'éclairage naturel de l'environnement, et il est ainsi bien moins pénible pour la vue²⁸.

Le cinéma n'est pas l'objet dont traite Ludovico, mais on pourrait aisément faire un commentaire similaire sur la différence entre les écrans de cinéma et les écrans d'ordinateur. Il faut ajouter une autre différence, qui a toute son importance : l'écran d'ordinateur ou de téléphone portable est aussi souvent réfléchissant, il a cette légère qualité miroirique qui induit une spectralité au carré. La spectralité est ici entendue dans le sens de ce qui rend spectral le sujet à lui-même et aux autres, c'est-à-dire présent et absent à la fois, vivant dans l'inquiétante étrangeté d'« un maintenant disjoint et désajusté²⁹ ». La spectralité de ce qui est rétroéclairé (la diffusion de cette lumière bleue sur le visage, qui produit des fantômes modernes), mais aussi et surtout la spectralité des images de soi qui se reflètent à l'écran et qu'on ne perçoit souvent qu'indistinctement à la faveur d'un mouvement ou d'une luminosité plus faible de l'écran. On est donc simultanément éclairé par l'écran et en même temps reflété par lui : situation assez inédite, en effet.

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁹ J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, p. 21.

Cette capacité qui induit la spectralité au carré, ou ce qu'on pourrait appeler la spectralité miroirique n'est jamais présente dans une salle de cinéma. Pour qu'elle se produise au cinéma, il faut qu'il y ait un effet de miroir dans le film lui-même afin que la réflexivité narcissique se déploie. Ainsi, dans *Empire*, Andy Warhol a fait filmer l'Empire State Building par Jonas Mekas depuis l'intérieur d'un gratte-ciel du Rockefeller Center. La caméra a été posée, elle a filmé le gratte-ciel iconique de New York et de l'impérialisme capitaliste. Le résultat est un film long de plus de six heures où seule la figure du bâtiment inamovible est vue – et cependant, quelque chose, de temps à autres, perturbe la platitude et l'étirement de la durée. Au moment du filmage, Warhol parfois se déplaçait, son corps se reflétait furtivement et de façon presque invisible sur la vitre entre la caméra et l'Empire State Building : devenu apparition furtive, son corps est ainsi spectralisé dans le film. Pris dans le dispositif filmique, qui est une « science du fantôme³⁰ », il fait en outre apparaître une figure spectrale au cœur d'un film à l'étirement impossible : le fantôme qui se reflète sur l'écran de la vitre puis, au carré, sur l'écran de projection est aussi le signe fugitif d'une humanité qui pourrait

³⁰ J. Derrida / B. Stiegler, *Échographies de la télévision*, Paris, Galilée / INA, 1996, p. 129. Derrida glose alors : « Dans la série des mots à peu près équivalents qui désignent justement la hantise, *spectre*, à la différence de *revenant*, dit quelque chose du spectacle. Le spectre, c'est d'abord du visible. Mais c'est du visible invisible, la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os. Il se refuse à l'intuition à laquelle il se donne, il n'est pas *tangible*. *Fantôme* garde la même référence au *phainesthai*, à l'apparaître pour la vue, à la brillance du jour, à la phénoménalité. Et ce qui se passe avec la spectralité, avec la fantomalité – point nécessairement avec la revenance –, c'est que devient alors quasiment visible ce qui n'est pas visible que pour autant qu'on ne le voit pas en chair et en os. C'est une visibilité de nuit. Dès qu'il y a technologie de l'image, la visibilité porte la nuit. Elle incarne dans un corps de nuit, elle irradie une lumière de nuit », p. 129-130.

s'arrêter pour laisser place au déroulement machinique. Elle est un signe que la présence de l'homme est évanescence, voire en disparition quoique toujours présente.

Lorsque le film est projeté dans un musée, il semble pendant un moment que la vitre normalement transparente soit révélée par l'apparition spectrale du corps de Warhol, et qu'ainsi l'écran soit figuré comme un miroir à l'intérieur du film, comme une interruption accidentelle ou une perturbation du filmage de l'Empire State Building, qui pourtant participe intégralement du film.

Une opération inverse de monstration du processus d'absorption de l'écran et de sa transparence illusoire est bien révélée dans les œuvres du plasticien Hiroshi Sugimoto. En effet, Sugimoto a réalisé toute une série de photographies d'écrans de cinéma. La méthode est toujours la même : il place son appareil photographique face à l'écran de la salle de cinéma, en la présence ou non de spectateurs, et laisse l'obturateur ouvert pendant toute la durée du film. À chaque fois, le résultat est le même : sur la photographie, l'écran devient blanc et lumineux. On dirait qu'il n'y a aucun film, que l'écran est rendu à sa blancheur première alors que celle-ci est la somme de toutes les images et de la luminosité du film. Devant ces photographies, le spectateur n'a pas la même l'impression que Wittgenstein note quant au cinéma (« il est souvent possible de voir les événements du film comme s'ils se situaient derrière l'écran et que celui-ci fût transparent comme un panneau de verre)³¹ ». Ici, l'écran est bel et bien figuré dans toute son opacité, sa capacité à absorber et à montrer. L'objet créé par Sugimoto à partir de ces

³¹ Cité dans A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 7.

écrans est en quelque sorte un souvenir-écran. Sous ce blanc, qui n'est pas l'absence d'image mais l'image faite absence, se situe le film, comme s'il avait été refoulé et qu'on se situait devant l'écran blanc d'un souvenir lumineux.

Subjectivité

Je me suis livré à un exercice réflexif et peut-être narcissique pour traverser cette question de l'écran. Il se trouve qu'avant d'écrire cet article, j'avais, sous une forme non discursive et qui utilisait le mode poétique, recherché la question des écrans. Je dis recherché car l'écriture poétique peut constituer une recherche, elle peut aider à révéler pour soi-même ce qu'on ne savait pas auparavant. J'ai voulu ici traverser le livre à nouveau pour en clarifier les soubassements.

Un article sur sa propre écriture n'est pas de la même teneur qu'un article universitaire, même si les liens entre les deux sont évidents et que la critique littéraire ait tout à gagner à passer par des modes et des modalités diverses, y compris la critique poétique³².

³² Sur les modes de critiques poétiques voir V. Broqua et Jean-Jacques Poucel, « Formes Critiques Contemporaines », *Formes poétiques contemporaines*, n° 9, soit l'édition d'une cinquantaine de textes sur ou de formes critiques diverses. Sur ces questions, voir également le travail du poète américain et théoricien de la poésie Charles Bernstein, notamment dans *My Way* et particulièrement cette citation : « Quelle est la différence entre la poésie et la prose, entre un poème et un essai ? Est-il possible qu'un poème puisse prolonger l'argument d'un essai ou que cet essai soit le prolongement de la prosodie d'un poème ? », *My Way : Speeches and Poems*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. XI.

Mais si je me suis permis de prendre mon propre livre pour objet principal de cet article, c'est aussi j'ai tenté de montrer ici, comme dans ce livre hybride, que les écrans, en plus d'être une surface ou un objet, sont une expérience de la subjectivité, une formation de subjectivité, et, plus récemment, une interrogation fondamentale de ce que peut être la subjectivité dans le tout-écran. C'est en cela que les écrans ont un rapport crucial non plus tant à l'écrit mais à l'écriture, en ce que l'écriture, la mienne en tous les cas, n'est pas l'expression de mes sentiments personnels débordants, mais un questionnement de la subjectivité (la mienne et celle des autres), et de son instabilité profonde, de sa déstabilisation dans et par les écrans. L'expérience n'est donc pas tant personnelle et narcissique, même si les écrans, en vertu de leur pouvoir miroirique, supposent inévitablement la relation au narcissisme constitutif de la subjectivité, mais une expérience de la fragmentation, de la désobjectivation et de la resobjectivation qui peut, parfois, être une expérience esthétique, ou peut être médiée par une expérience esthétique. Je crois que c'est là ce qui m'intéresse dans les écrans : plutôt que de parvenir à une définition transcendante des écrans et de notre rapport à ceux-ci, il me semble que les écrans, en tant qu'ils sont *pris dans une expérience* et qu'ils en forment le nécessaire corrélat, sont de formidables questionnements sur la subjectivité, sur la formation du sujet, et sur ce qui nous constitue dans nos recherches esthétiques, poétiques, universitaires.

L'histoire visuelle et l'écran

Jan Baetens s'entretient avec Adrien Genoudet

J. B.

Vous allez publier, le 10 novembre 2020 un livre issu de votre thèse intitulé « L'Effervescence des images. Albert Kahn et la disparition du monde » (Impressions nouvelles, novembre 2020, préface de P. Boucheron) (fig. 1). Mais vous êtes aussi l'auteur d'un essai très remarqué, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle* (éd. Le Manuscrit, coll. « Graphein », 2015). Peut-

on dire que le fil rouge de ces divers travaux est l'engagement en faveur d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire ? Et comment est-ce que vous définiriez cette nouvelle approche, qui bouscule sans doute bien des idées toutes faites ?



Fig. 1 : couverture de L'Effervescence des images. Albert Kahn et la disparition du monde. Impressions nouvelles, novembre 2020.

A. G.

Je ne sais pas si on peut parler d'une « nouvelle manière d'écrire l'histoire ». Je me méfie peut-être un peu de cette question de la nouveauté... Disons qu'il me semble fondamental, aujourd'hui, de comprendre et de prendre en compte la mutualité des formes d'écritures et de pratique de l'histoire. En partant de ce constat, on ne peut pas dire, avant toute chose, que cela est neuf car tout processus historiographique, par essence, s'inscrit dans une longue généalogie, elle-même issue d'une arborescence ouverte. L'important, selon moi, est de repérer et d'identifier ces nouvelles formes d'écritures qui sont, de plus en plus, intermédiaires et interdisciplinaires. Il faut, pour cela, élargir le spectre de nos curiosités, assimiler ces formes d'écritures tout en intégrant, de plus en plus, la question de la pratique. J'y reviendrai un peu plus loin.

On pourrait dire, pour tenter de bien répondre à votre première question, que ce qui peut paraître « neuf » est cette *attention portée*, cette volonté de prendre en compte, en considération, les différentes manières de faire. Pour cela, il faut bien entendu déchirer, en quelque sorte, le « voile universitaire » qui a tendance à exclure, à tracer des champs pour mieux catégoriser. Nous comprenons, de plus en plus, que l'écriture de l'histoire est vive, vivace, qu'elle ne s'arrête pas aux seuls échelons et galons universitaires, elle jaillit là où on interroge le présent, là où on décide de densifier notre présence, de comprendre sa sédimentation, ses textures. Dès lors, lorsqu'on part de cette idée de vivacité de l'écriture de l'histoire, lorsque l'on suit l'ondée du « bruit du temps » comme l'écrivait Mandelstam, on saisit toute l'amplitude de l'*en*

cours de l'histoire, de tout ce qui compose son épaisseur : l'écrit, le jeu, l'image, le bougé, l'expérience, la trace, le simulacre, la performance, etc.

Cela, peut-être, relève de l'engagement oui – en ce sens que l'engagement est lié au fait de « mettre en gage », et que cela nécessite, dès lors, de faire attention au travail. Comprendre et prendre en considération la vivacité de l'écriture de l'histoire, s'intéresser à tout ce qui la rend florale, épanouie, cela nous oblige encore plus, cela nous pousse à mettre en gage notre travail, nos expériences et expérimentations et à revendiquer notre méthode : dire, en somme, qu'il est désormais possible d'étreindre le spectre élargi de l'histoire tout en éprouvant des méthodologies. Mais la méthode, bien entendu, ne s'arrête pas au seul carcan scientifique de l'université et de ladite « discipline historique », elle peut et doit s'intégrer dans une approche plurielle et, surtout, intermédiaire : je rêve de pouvoir transformer chaque appréhension du passé en une matière sécable à l'infini : faire un livre, un film, un travail photographique ou scénique, une performance, un travail graphique, etc. Il me semble que c'est justement en diversifiant les méthodes et les expérimentations que l'on peut s'éloigner et mettre à distance l'illusion de la pleine scientificité historique. C'est elle qui, en fin de compte, peut *faire écran* et nous empêcher de dévoiler, si cela est possible, le temps qui nous précède.

Je vous donne rapidement un exemple. Je m'intéressais, dernièrement, après avoir acheté, en brocante (l'importance de « chiner », comme l'écrit Philippe Artières dans ses *Rêves d'histoire*, comme le premier geste de ce long chemin pluriel, intermédiaire, prendre en main un objet qui surgit du passé, posé là sur une table, un jour ensoleillé...) un exemplaire de *L'Assiette au*

beurre de 1906 qui titre sur la catastrophe minière de Courrières qui, après une explosion, a fait près de 1100 morts le 10 mars 1906 (fig. 2). Des mineurs sont restés des jours entiers, ensevelis, certains ont même réussi, en creusant dans le noir, à ressortir de terre plusieurs jours après. Il existe quelques images, plusieurs témoignages, etc. Tout, dans cet événement tragique, pour moi, dépasse le seul travail, courbé, attendu, de l'historien. Il faudrait écrire les heures dans le noir, tenter de s'en approcher par des mots, en tordant la langue, en creusant les sens ; il faudrait filmer les restes et les terrils, capter les regards de ceux qui vivent encore à Courrières, leur parler, filmer leurs visages, cadrer les lieux, gratter la terre en faisant des images ; il faudrait chercher à entendre le silence de ces heures passées sous terre, composer des sons, tendre l'oreille ; il faudrait chercher les images, les montrer, les prendre en mains, les discuter, les retravailler, se les approprier ; il faudrait dessiner, tracer, couvrir de traits cette histoire ; il faudrait être pluriel pour épaissir au mieux, voilà l'engagement selon moi...

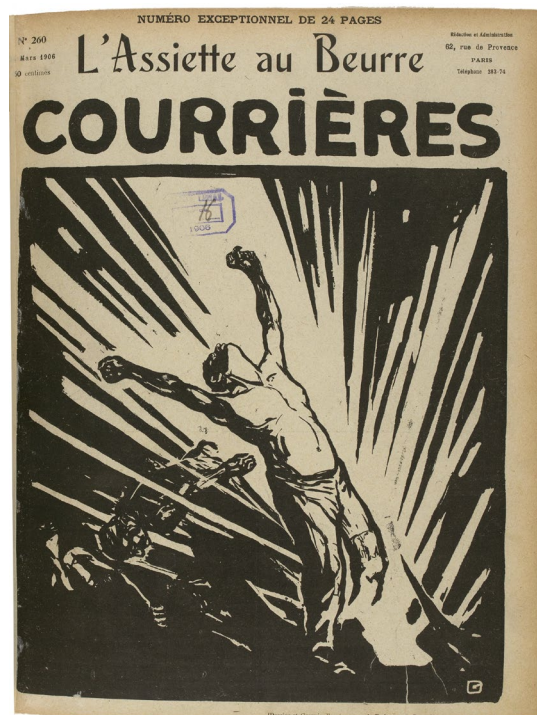


Fig. 2 : Couverture de L'Assiette au beurre, 1906, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337.

J. B.

Dans cette nouvelle manière de faire l'histoire, la notion d'« écran » paraît très présente, à la fois comme objet matériel (il suffit de penser aux *Archives* de Kahn) et comme concept. S'agissant de ce dernier point, est-ce que vous pourriez-nous expliquer comment l'histoire (comme discipline scientifique) connaît et utilise le concept d'écran et quel sens on lui donne ?

A. G.

Je pense qu'il est nécessaire de secouer (comme on secoue l'arbre pour ne faire tomber que les fruits mûrs) la notion de « discipline scientifique ». En s'accrochant aux branches de la scientificité, on en oublie, parfois, les racines expérimentales de l'histoire – la part de terrain, d'enquête, de repentirs, de fausses pistes, d'inquiétude. Se confronter au passé – à tout ce qui nous précède, à tout ce qui est, par définition, proprement invisible – nous pousse à essayer de *passer outre* par la tentative, l'essai, l'expérimentation. Ce que je veux dire c'est qu'il me semble que l'histoire, « en tant que discipline », souffre trop souvent de son passé scientifique, positiviste, issu d'une longue phase de professionnalisation amorcée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Adossée à la preuve, aux notes de bas de pages et aux grades universitaires (que l'on m'explique, un jour, l'intérêt, en France, du maintien de l'agrégation d'histoire...), l'histoire devenue discipline a, de fait, composé une gradation du savoir tout en excluant l'expérimentation et la création, considérées comme s'opposant à une démarche scientifique... Et c'est toujours le cas aujourd'hui, même si, justement, peu à peu, la forêt connaît de nouvelles clairières.

Je promets, désormais, d'arrêter de filer cette métaphore écologique...

Contourner, donc, la notion de « discipline scientifique » car l'histoire dont on parle est bien plus *indisciplinée* que cela. Je pense qu'il est bon, en un sens, de donner (ou redonner ?) à la pratique de l'écriture de l'histoire sa dimension fauve – sa part indomptée. Ceux qui croient encore trop fermement à la part exclusivement scientifique de l'histoire finissent par devenir au pire des redresseurs de tort (« j'ai *prouvé* que vous avez tort »), ou

au mieux des universitaires qui s'encanaillent en sortant, le temps d'un soupir, du format de l'article universitaire...

La notion d'« écran » en histoire n'a pas, à ma connaissance, de définition encadrée, délimitée, structurée ; et je ne sais pas, d'ailleurs, si on peut poser la question en ces termes. Je peux donc essayer de répondre par la bande, justement – sans contourner ni détourner votre question.

Pour moi, la notion d'écran fait une pleine apparition dans le champ de la discipline historique (donc nous parlons bien de sa prise en compte par des professionnels de l'histoire), lorsqu'elle s'ouvre peu à peu aux études de l'image et aux études cinématographiques – or, on a mis du temps à intégrer les images dans l'écriture de l'histoire. Avec l'attention donnée aux images – disons, dans la deuxième moitié du XX^e siècle puis de façon plus intensive à partir des années 1990 – c'est l'objet écran qui devient, par là même, un objet d'histoire. En s'intéressant à l'écran en tant qu'objet, les historiennes et les historiens sensibles à l'histoire sociale et culturelle vont s'intéresser aux « lieux de projection » et, par capillarité, à tous les phénomènes qui touchent la question du dispositif écranique. Ainsi, on va s'intéresser au cinéma, à la propagande cinématographique, aux techniques de projection, aux différentes présences des écrans dans les espaces privés et publics, etc.

Mais la question du « placement des écrans » va multiplier les axes d'analyse et faire naître de vrais problèmes historiques et nourrir, dans le même temps, l'écriture de l'histoire en général. L'histoire des techniques va s'en emparer et on va exhumer et tenter de comprendre des dispositifs anciens dans lesquels la projection et l'écran étaient centraux (*camera obscura*, lanternes magiques, photographies stéréoscopiques ou en couleur, etc.). L'histoire de

l'éducation et de l'enseignement va s'interroger sur la place des écrans dans les systèmes pédagogiques. Jean Brunhes, par exemple, fondateur de la géographie humaine – directeur scientifique des Archives de la Planète d'Albert Kahn – va intégrer au sein de l'amphithéâtre du Collège de France où il enseigne à partir de 1912, un écran pour projeter des autochromes et illustrer ses cours. Je pense également aux écrans qui essaient un peu partout à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle dans les facultés de médecine ou encore dans les casernes militaires comme supports éducatifs. Par ailleurs, les écrans et leurs dispositifs sont de plus en plus mobiles et itinérants à cette période : on projette dans les villages reculés des films ou des images fixes dans le but de divertir, de former ou de diffuser des messages de propagande. On constate au fil des travaux d'historiens à quel point l'écran est un objet politique : il est un support pour faire la guerre, pour coloniser ou encore pour convaincre – très vite, bien entendu, l'écran devient le lieu privilégié de la publicité.

Dès lors, les « lieux de l'écran » deviennent de réels terrains d'analyse pour les historiennes et les historiens. Christian Delage, historien et cinéaste, a bien démontré, par exemple, dans son ouvrage *La Vérité par l'image*, le moment décisif qu'incarnent, à ce sujet, les procès de Nuremberg en 1945. Il explique, à partir d'un travail d'archives écrites et visuelles, le travail de l'architecte américain Dan Kiley qui a réorganisé la salle du tribunal dans le but de disposer un écran en plein milieu (fig. 3).



Fig. 3 : Anonyme, Salle du Tribunal militaire international, 1945, coll. NARA.

Dispositif indiciaire (la preuve par l'image projetée) et mise en scène se confondent dans cet événement historique sans précédent : les accusés nazis vont être, pour la première fois, confrontés à un écran sur lequel seront projetés des films tournés par l'armée américaine lors de la libération des camps d'extermination et de concentration. Les témoignages, nombreux, pointent l'impact d'un tel dispositif – « l'image dans le prétoire » selon les termes de Delage – et les intentions, claires, des procureurs : l'écran devient le lieu de projection de crimes qui deviennent, par leur présence visuelle, irréfutables. Une rampe de néons avait d'ailleurs été installée au-dessus des accusés pour que l'assistance puisse voir, lors de la projection, les réactions des nazis incriminés... Voici donc un exemple parmi d'autres, qui trouvent d'ailleurs de nombreux échos : l'écran est vite devenu, dans le cadre de procès importants ou médiatiques, un élément central de la mise en scène judiciaire (je pense par exemple au procès Adolf Eichmann en 1961 ou celui des policiers coupables de la mort de Rodney King dans les années 1990). Autant de sujets, donc, qui peuvent intéresser l'écriture de l'histoire...

Mais la question des « lieux de l'écran », dans l'histoire, a aussi ouvert de nouveaux questionnements liés aux pratiques ancestrales qui traversent les périodes et les zones géographiques tout en renouant avec une pensée et une pratique anthropologiques – je pense, entre autres, aux théâtres d'ombre et de marionnettes qui demandaient une sorte d'écran, aux travaux d'Athanase Kircher ou de Robert Hooke à la fin du XVII^e siècle qui cherchaient à *contourner* la réalité du monde en le dessinant directement sur un écran (fig. 4), je pense également au physionotrace et à son procédé de reproduction du profil par projection de l'ombre sur un écran (qui préfigure toute les pratiques liées à la photo d'identité), ou encore, plus surprenant et stimulant encore, aux propositions du préhistorien Jean Clottes sur le fait que les parois des grottes rupestres étaient des écrans sur lesquelles les hommes projetaient, par jeux d'ombres et de flammes, leurs récits, leurs mythes et leurs histoires...

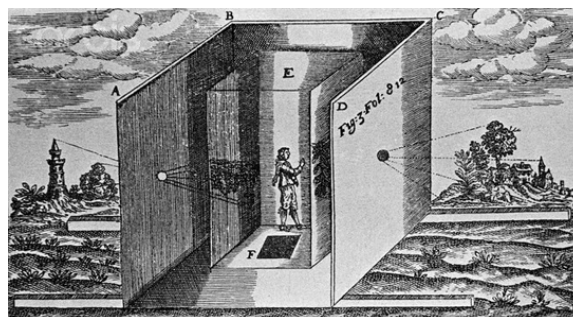


Fig. 4 : Athanase Kircher, *Ars Lucis et Umbrae*, 1671, Gand, Bibliothèque de l'Université, Math. 27.

J. B.

En quoi l'intérêt pour l'écran s'impose-t-il comme un objet multidisciplinaire (voire, plus radicalement, interdisciplinaire) ?

A. G.

À travers le survol rapide que je viens d'esquisser, on voit à quel point la question de l'écran engage, presque automatiquement, d'autres disciplines (histoire des arts, des images, des techniques, cinéma, dessin, anthropologie, sociologie, philosophie, études juridiques, théâtre, etc.). Je pense également que l'écran, pris en tant qu'objet ou en tant que notion, ouvre de très nombreuses pistes de réflexions.

J'aimerais évoquer rapidement une idée qui habite une partie de mon travail depuis un certain temps et qui s'attache directement à cette notion d'écran tout en étant liée à une nécessaire approche interdisciplinaire.

Si je me suis intéressé, au départ, dans mes recherches, au cinéma et aux rapports entre les régimes visuels et l'écriture de l'histoire, c'est bien parce que la question de l'invisibilité du passé – de ce que j'appelle le « noir antérieur » – est un enjeu central de l'écriture de l'histoire. Avant nous, *on n'y voit rien*, voilà le problème : et les historiennes et historiens cherchent inlassablement à colmater ce vide visuel en faisant apparaître le passé par l'écriture. Nous écrivons sur ce qui nous précède en nous appuyant sur des archives écrites et sur un bouquet restreint d'images héritées. Quand on y pense, il y a un véritable déséquilibre entre la masse archivistique écrite et les quelques bribes visuelles – qui sont autant de fenêtres entrouvertes – dont nous disposons. Écrire l'histoire, ou écrire *de* l'histoire, c'est déjà prendre en

compte et en considération (on y revient) ce manque de visibilité. Les historiens sont aveugles – nous le sommes tous. « Ouvrir les yeux sur l'histoire, note Georges Didi-Huberman, c'est commencer par *temporaliser* les images qui nous en restent ». Cette intuition a été, dès le début, une sorte de lanterne pour moi.

Or, « temporaliser les images qui nous en restent¹ », cela implique de les regarder, de se mettre face aux images, de comprendre qu'elles ne sont pas seulement des signaux visuels qui nous donnent à voir le passé mais bien des objets qui s'inscrivent dans des phénomènes d'effervescences. Les images apparaissent à un moment donné, puis elles essaient, circulent, se dispersent, se diluent, se métamorphosent – et influencent notre vision des temps où nous n'étions pas encore. C'est pour cela que j'ai souhaité, dans le cadre de ma thèse, créer et expérimenter le concept d'effervescence des images, pour mieux comprendre, justement, en quoi les images qui nous restent sont trop souvent de simples écrans sur lesquels nous projetons nos idées contemporaines.

Pour comprendre cette question, il est intéressant de revenir aux pensées qui se développent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, au moment où la photographie connaît son apogée et que le cinéma apparaît puis se diffuse massivement. Il n'est pas difficile de dire qu'il s'est passé, à ce moment-là du temps historique, un bouleversement anthropologique majeur. En projetant une image en mouvement sur un écran, elle-même considérée comme une résurgence d'une réalité matérielle captée (donc une image du passé, une

¹ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'Histoire*, 2, Paris, Les éditions de Minuit, 2010, p. 27.

image-souvenir, Henri Bergson n'est jamais loin), nombreuses sont les personnes qui vont voir dans l'invention du cinématographe un moyen de percer le noir antérieur, de dépasser, une bonne fois pour toute, l'invisibilité vertigineuse du passé. C'est désormais bien connu mais, Boleslaw Matuszewski, photographe polonais installé à Paris, écrit plusieurs textes, à la fin du XIX^e siècle, dont un sur le cinématographe intitulé « Une nouvelle source de l'Histoire » (1896), dans lequel il écrit ceci :

Donc l'épreuve cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser et marcher les morts et les absents, ce simple ruban de celluloïd impressionné constitue, non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité !

Dans ce passage emphatique, Matuszewski décrit le dispositif cinématographique (le « drap blanc » étant, bien entendu, l'écran de projection) comme étant un moyen révolutionnaire pour mettre à distance l'invisibilité du passé. L'écran et la projection des images deviennent, à proprement parler, des moyens qui vont se substituer, selon lui, à l'écriture de l'histoire par des professionnels : le « génie » dont il est question dans ce passage, c'est l'historien. Or, pour lui, le « drap blanc » suffira à faire renaître le passé devant les regards : grâce à l'image projetée, nous n'aurons plus qu'à visionner l'histoire captée, nous n'aurons plus besoin de l'écrire – voilà, en substance, une partie de son discours et de sa croyance.

Un projet, colossal et unique, comme celui des Archives de la Planète d'Albert Kahn, réalisé entre 1908 et 1931, est en ce sens passionnant. Kahn a souhaité constituer une immense base de données visuelles, de films et de photographies couleurs (plus de 72 000 autochromes et 120 heures de films, documentant le monde entier) pour offrir, aux générations futures, une « image » d'un monde passé (fig. 5).



Fig. 5 : Auguste Léon, Jean Brunhes donne des indications de pose à un homme photographié, Cetinje, 23 octobre 1913, Autochrome, Musée Départemental Albert Kahn, inv. A2931.

En intitulant son projet « Les Archives de la Planète », Kahn a voulu créer des images *pour demain* : autrement dit, il a voulu offrir, sur un écran (les autochromes, procédé photographique sur plaques de verre, sont destinées à la projection) une image arrêtée d'un futur-passé. Ces images, qui nous sont en quelque sorte destinées constituent en effet, aujourd'hui, une vision kaléidoscopique d'un monde à jamais disparu. Or, bien entendu, voir ces images sur un écran, contrairement à ce que pouvait le penser Kahn ou Matuszewski, ne *suffit pas* à faire renaître le passé, ni à donner à voir l'histoire. La pensée résurrectionniste, que l'on trouve également chez Kracauer, qui veut que l'image projetée permette de faire renaître l'histoire sur un écran, est un effet de croyance circonstancié et localisé dans le temps.

Ce qui m'intéresse, justement, c'est tenter de comprendre, en partant de ces croyances et d'un projet visuel comme celui d'Albert Kahn, en quoi ces images qui nous restent, qui nous parviennent, que l'on voit, qui sont projetées au présent, *font écran* et en quoi, au fil des effervescences, elles condensent des discours qui participent de l'écriture politique de l'histoire.

On l'aura compris, il me semble que l'on ne peut pas penser la question de l'écran en histoire sans s'intéresser à la notion de projection. On touche ici une dimension importante : on *projette* un certain passé en *regardant des images*, et c'est bien parce que les images sont accompagnées, systématiquement, d'une dimension discursive (ce que l'on fait dire aux images – une image ne dit rien, elle est ventriloque, c'est nous qui la faisons parler), qu'elles sont des surfaces écraniques, c'est un à-plat sur lequel nous projetons tout ce qui nous manque. Ainsi, parce que nous n'avons pas beaucoup d'images des temps qui nous précèdent, nous nous les

remémorons, nous nous les transmettons, et elles participent d'une construction visuelle importante (toutes les images mémorisées parce que diffuses, vues, offertes aux regards) qui, peu à peu, forme un étrange paravent entre nous et le passé, entre notre présent et l'histoire. Souvenons-nous de l'étymologie du mot « écran » et des mots qui s'y accolent automatiquement : l'écran est attaché à ce qui cache, ce qui s'intercale, s'interpose, ce qui dissimule, il est lié à la notion de clôture, à la grille, au paravent. C'est aussi, plus largement, ce qui protège (l'écran de la cheminée). Les expressions, aussi, comme toujours, nous guident : on parle bien d'un « écran de fumée ». Oui, pour moi, la question est là pour l'historien : en quoi toutes ces images que nous héritons *s'intercalent* entre nous et le passé, en quoi elles font paravent, en quoi elles enclosent des discours et produisent des effets de protection ? Comment penser cet écart entre le sentiment d'y voir quelque chose (les images colmatent le noir antérieur) et l'évident *caché* de l'image héritée ? Est-ce que, même avec les images héritées, nous ne restons pas aveugles pour autant ? Il y a, parmi d'autres, cette citation de Lucrèce dans son *De Natura Rerum*, qui pourrait résumer une partie de cette réflexion, lorsqu'il dit que « les choses se reconnaissent en ceci qu'elles produisent toujours une image susceptible de faire écran à leur propre nature² ».

Il y a, à ce sujet, une intuition freudienne qui me plaît bien. Dans un article paru en 1899, Freud déploie son concept de « souvenirs-écrans » et les compare, d'une certaine manière, au roman national. Il écrit :

² Patrick Boucheron, *Un été avec Machiavel*, « Histoire d'un livre dangereux », Paris, Equateurs, 2019, p. 23.

C'est ainsi que les « souvenirs d'enfance » acquièrent, d'une manière générale, la signification de « souvenirs-écrans » et trouvent, en même temps, une remarquable analogie avec les souvenirs d'enfance des peuples, tels qu'ils sont figurés dans les mythes et les légendes.

Selon lui, les souvenirs-écrans sont ces souvenirs, ces images qui nous restent, et que nous avons, au fil du temps et des usages, quelque peu déformées et qui ont remplacé la réalité vécue, la vérité de l'événement. Or, ces souvenirs-écrans font partie intégrante de l'individu, de ses récits personnels, de l'image qu'il s'est faite de tel ou tel événement passé. Ils constituent, en somme, ce que Daniel Milo nomme des « identités temporelles³ ». Oui, on peut retranscrire cette intuition en histoire et tenter de repérer et comprendre ces sortes de « souvenirs-écrans » collectifs qui sont des sortes de récits visuels qui construisent, collectivement, nos identités temporelles. C'est un terrain immense mais à mon avis essentiel : déterminer, par exemple, en quoi la « Belle Époque » n'est qu'un mirage, un « souvenir-écran » collectif qui obstrue la réalité passée. Oui, je l'ai déjà dit ou écrit : le passé est une image. Je pourrais ajouter avec vous : le passé est un écran. À nous de savoir si nous voulons rester assis dans la salle, devant l'écran, comme le suggérait Matuszewski – croire, en somme, que l'image nous *rapproche* du passé (ce que cherchent à faire de nombreuses productions télévisuelles comme la série *Apocalypse* par exemple en coloriant les images pour les rendre plus actuelles), ou si nous voulons comprendre que c'est au cœur de cette *mise à distance*, propre aux images, que nous prendrons conscience de notre aveuglement et donc de notre pleine contemporanéité.

³ Daniel S. Milo, *Trahir le temps. Histoire(s)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 130.

J. B.

L'écran n'est pas seulement un objet d'analyse, il est aussi un outil de travail, à la fois au moment de l'analyse (j'imagine que le fait d'analyser des objets à l'écran en modifie la compréhension) et au moment de la dissémination des résultats (car on ne communique ni la même chose ni de la même façon en s'appuyant sur des écrans) ?

A. G.

Lorsque j'étais étudiant en master, un souvenir, à ce sujet, m'a beaucoup marqué. Je commençais un travail sur la perception du temps aux XIV^e et XV^e siècles en France et j'avais, comme tout étudiant qui débute dans la recherche, établi une sorte de corpus d'archives. Outre le « Calendrier des bergers » (1490), je voulais à tout prix lire le manuscrit d'un texte oublié et anonyme, intitulé « La complainte de l'âme damnée ». Lorsque je me suis présenté à la Bibliothèque nationale de France, là où le manuscrit est conservé – je ne cache pas que, ce jour-là, je ressentais une certaine excitation à l'idée de manipuler, de prendre en mains, pour la première fois, un manuscrit de la fin du XV^e siècle, imaginer sentir le papier, parcourir l'écriture, etc. – on m'a demandé de suivre une documentaliste. Nous avons passé plusieurs portes, traversé plusieurs couloirs – l'excitation augmentait, le sentiment de commencer, véritablement, à « faire de la recherche » – et nous sommes arrivés dans une salle où quatre ordinateurs étaient allumés, sagement, silencieusement. J'ai cru que je devais enregistrer une nouvelle fois ma demande ou autre chose, que je devais peut-être attendre ici avant d'entrer dans une salle de consultation, mais la personne qui m'accompagnait m'a expliqué que, pour les étudiants en master, et pour faciliter l'accès aux

sources, j'étais invité à consulter la numérisation du manuscrit sur Gallica – qui n'était encore qu'à ses balbutiements. Autrement dit : je devais lire sur un écran une source du XV^e siècle. Une grande partie de mon rapport aux archives, lors de ce master recherche en histoire médiévale, a été caractérisée par cet aspect décevant. Oui, j'étais déçu, attristé, je me sentais un peu relégué, mis de côté. L'écran, une nouvelle fois, comme un obstacle, une limitation, un empêchement. Je me retrouvais face au problème, classique, de la dématérialisation des archives. Alors, est-ce que cela a eu un impact sur ma compréhension de l'archive ? En soi, je peux dire que cela n'a rien changé à ma compréhension du texte – si ce n'est que je l'ai adapté en français moderne et que j'ai pu imprimer le texte, que j'ai pu écrire dessus, que j'ai pu zoomer ou dézoomer dans certaines zones pour mieux déchiffrer des mots ou des lettres – par contre, je suis persuadé que mon rapport sensible à l'archive, à la matérialité du texte, n'a pas été la même. Peut-être que cela ne touche pas toutes les historiennes ou tous les historiens, mais ce cheminement sensible, cette rencontre archéologique avec la matérialité des choses me semble fondamentale, essentielle, native. La mise à distance de l'écran me paraît être un problème sensible et peut-être même esthétique.

Nous le savons – c'est désormais une évidence – l'écran est un facilitateur, dans le domaine de la recherche. Nous pouvons consulter des archives numérisées qui sont conservées à l'autre bout du monde, nous pouvons visionner des images (tableaux, films, photographies, dessins), des lieux, des maquettes, des plans, des cartes, etc. qui demanderaient des déplacements, des autorisations, des coûts... Mais je pense que l'on ne comprend rien au projet d'Albert Kahn, par exemple, si on reste les yeux rivés sur un écran (toutes les images des Archives de la Planète ont été numérisées) : ce n'est

que lorsque l'on prend en main la fragilité d'une autochrome, de cette fine plaque de verre, que l'on peut saisir l'étonnante ténacité des opérateurs qui se sont retrouvés, au début du XX^e siècle, à devoir prendre ces images dans des conditions extrêmes. Ce n'est que lorsque l'on saisit cette image matérielle que l'on mesure la chance, inestimable, de pouvoir encore regarder cette image : elle a traversé les malles, les intempéries, les voyages en bateaux, les projections, les cahots des mauvaises routes, les changements de boîtes, les déménagements... elle a traversé le temps, jusqu'à nous. L'écran offre une forme d'évidence, un leurre qui nous conforte : l'image est là, devant mes yeux, comme toutes les autres, comme toutes celles que je peux contempler sur mon ordinateur, mon portable, etc., elle est là et parce qu'elle est là, numérique, numérisée, elle me paraît sauve. Or, elle n'est qu'une somme numérique, inscrite sur un disque dur qui peut griller à son tour... Et je ne vous parle pas des films ! Être face à un film des Archives de la Planète sur un écran d'ordinateur (on les consulte comme cela au musée Albert Kahn) empêche toute proximité avec le projet cinématographique kahnien. Passer la porte des archives de Bois d'Arcy, voir les colonnes où s'entassent les boîtes de films, contempler la matérialité fragile de la pellicule (qui ne sont plus, pour la plupart, les négatifs originaux), comprendre à quel point la présence de ces films relève du miracle – j'ai retracé, dans ma thèse, toutes les étapes qui caractérisent la « vie » matérielle des films des Archives de la Planète – c'est donner une pleine densité, une pleine justesse, à un tel travail de recherche.

On l'aura compris, je ne dirai pas ici que l'écran est l'avenir de la recherche – en histoire, en histoire visuelle, en sciences sociales... C'est évidemment un outil, un outil de plus, parmi d'autres, mais il ne nous affranchit pas du

rapport matériel, sensible, aux choses, aux éléments étudiés. L'écran permet, en fonction des archives, une meilleure *disponibilité* – voire une disponibilité tout court (archives de l'INA) – et aussi, dans certains cas, une meilleure *lisibilité* (ce qui, de fait, en augmente la compréhension).

Mais je reste convaincu d'une chose : certaines personnes arrivent à écrire des romans qui se passent, par exemple, en Asie, sans avoir jamais voyagé – ils se contentent de parcourir les lieux qui les intéressent en se baladant sur *Google Earth* – et je crois qu'à choisir, je préférerais toujours celui qui a pu sentir la « pluie des mangues » sur sa propre peau... c'est la même chose dans le domaine de la recherche.

J. B.

Vous venez de le dire, la culture numérique pousse l'historien à réfléchir autrement sur la notion d'écran. Comment est-ce que ce changement numérique se vit autour de vous, parmi les professionnels de l'histoire ? S'agit-il d'une révolution, et si oui, est-ce qu'elle encourage également à repenser des formes d'écran plus anciennes ?

A. G.

Je ne sais pas s'il y a eu une « révolution numérique » à proprement parler – ce qui est clair c'est que dans de nombreux domaines qui touchent à celui de la recherche, le « numérique » a largement été vu comme le mot magique, comme ce qui, du jour au lendemain, va tout changer. J'ai plutôt l'impression que, comme je le disais précédemment, le numérique est venu s'ajouter à nos pratiques – que ce soit dans la pratique même de la recherche et dans le travail de communication, de restitution –, depuis quelques décennies, on

combine, on ajoute des possibles, on fait de la recherche *augmentée*. Les grands changements (et il ne faut surtout pas les nier ou les minimiser), apparaissent dans les domaines de la modélisation ou dans le traitement des données. Par exemple, lors de mon master, j'ai réalisé des protocoles de lemmatisation (de « La complainte de l'âme damnée », entre autres), à partir de très nombreux textes, pour repérer les effets de répétition, les termes récurrents, leurs placements dans les phrases, etc. Bien évidemment, sans l'apport du numérique, un tel travail aurait été quasiment impossible, ou bien trop fastidieux. Aujourd'hui, en plus de ces protocoles, on peut modéliser des espaces disparus, entrecroiser des sources pour reconstituer numériquement des bâtiments, des villes, des terrains de fouille, des couches géologiques, etc. Les expérimentations se multiplient et les possibles s'ouvrent – mais, il ne faut pas l'oublier, coûtent très cher... En ce sens, le numérique a changé beaucoup de choses – mais, une fois encore, il vient à l'appui du reste ; l'écran dans lequel nous nous projetons, en voyant ces images de reconstitution, reste un outil entre le passé et nous, il ne nous rapproche pas de lui, il produit une nouvelle mise à distance.

Cependant, j'ajouterai tout de même une nuance, qui va dans le sens de ce que je disais plus haut au sujet des « marques de scientificité » qui encadrent la recherche académique. Dans un article que j'avais trouvé très intéressant, intitulé « La mécanique des suaires », à propos du suaire de Turin, Pierre-Olivier Dittmar démontrait à quel point les processus indiciars liés à la preuve et à la démonstration s'inscrivent aussi dans des régimes de croyance et que, à force de faire des graphiques, des courbes, des tableurs, des modélisations, des expériences scientifiques, etc., la science s'auto-convainc, qu'elle devient une sorte d'ornement de l'objet étudié. Les tentatives et les

expérimentations liées au numérique, en fonction des objets observés, peuvent parfois faire penser à ce « rôle ornemental » pour l'objet analysé dont parle Dittmar⁴ – et nous avons là, une fois encore, un bel exemple de constitution du savoir en cours, qu'il est nécessaire de questionner, d'interroger, et par seulement d'accepter comme un pur gage de vérité...

J. B.

Une partie de votre travail d'historien est consacrée au site « Entre-Temps ». Pourriez-vous nous en préciser les grands principes, puis aussi les avancées et les écueils ? Et de manière plus spécifique : comment est-ce que la notion d'écran joue un rôle dans « Entre-Temps », à la fois comme objet de recherche et comme partie intégrante du site, qui réfléchit bien entendu à ses propres dimensions écraniques ?

⁴ Pierre-Olivier Dittmar, « La mécanique des suaires », dans Daniel Dubuisson et Sophie Raux (éds), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les Presses du Réel, 2015, p. 66.



Fig. 6 : Capture d'écran de la revue *Entre-Temps*, < <https://entre-temps.net> >.

A. G.

En 2016, nous avons commencé, avec Patrick Boucheron, à vouloir rassembler des historiennes, des historiens, des écrivains, des artistes, des institutions culturelles, autour de la notion d'« histoire actuelle ». Très vite, nous avons voulu en faire un espace numérique et une revue. Après deux ans de travail, nous avons inauguré la revue *Entre-Temps* en octobre 2018 aux Rendez-vous de l'histoire de Blois. Nous publions des contenus de tous types – textes longs et courts, billets, articles, vidéos, films, images, sons – afin de

rassembler et de donner à voir les nouvelles formes d'écriture de l'histoire. Ce qui nous intéresse, c'est tout ce qui déborde la seule discipline historique, c'est tout ce qui vient inquiéter notre pratique et nos usages du passé, c'est tout ce qui déjoue les formes conventionnelles. Ainsi, on va s'intéresser aux travaux littéraires, dramaturgiques, cinématographiques, graphiques, à la performance, etc. Dans le même temps, nous publions des entretiens, qui permettent de donner à lire des interrogations d'artistes ou de chercheurs liées à leurs travaux en cours. Nous partageons également, sous forme de courts formats, des contenus qui existent déjà sur internet – nous voulons être un relais pour des enseignants, des étudiants mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent à ces questions. Nous avons dit, un jour, que nous aimerions être un « service public de l'histoire », un lieu où se donne, à lire et à voir, un « en cours » de l'histoire.

Nous sommes heureux de voir que nous avons beaucoup de lectrices et de lecteurs, que nous sommes suivis, et que de nouvelles propositions arrivent régulièrement. Bien entendu, de nombreux écueils apparaissent au fil des semaines : nous sommes une revue gratuite et nous n'avons pas vraiment, mis à part l'hébergement du Collège de France, un réel modèle économique sur lequel nous pouvons nous reposer. Nous sommes une petite équipe (un comité éditorial d'une dizaine de personnes) et nous participons toutes et tous de manière bénévole. Cette question, je ne vous apprends rien, traverse les aventures numériques. Nous aimerions surtout, au fil du temps, impliquer davantage les professeurs du secondaire et multiplier les chroniques hebdomadaires pour intensifier notre rythme de publication. J'ajoute également – et ça rejoint la question précédente – que nous avons proposé à un très grand nombre de personnes de participer à notre revue. Or, bien

souvent, on constate que les revues conventionnelles et académiques, en format papier, attirent plus de monde que ce format, plus libre, plus ouvert, offert par le numérique...

Dès le départ – en voulant créer une revue exclusivement numérique – la place de l'écran était centrale : nous avons beaucoup travaillé, avec les équipes de développement et les graphistes, à créer une interface qui soit pensée comme un lieu où la mise en visibilité devait être prépondérante. C'est pourquoi j'ai beaucoup insisté sur le fait que les lectrices et lecteurs devaient pouvoir « entrer » dans les images : je voulais vraiment qu'*Entre-Temps* soit un lieu où nous pourrions accueillir de réels travaux visuels. C'est ce que nous avons fait avec David Vandermeulen, avec Antoine Cardi, et ce que nous allons intensifier tout au long de l'année prochaine. De plus, l'écran devait être au cœur de la navigation : nous avons donc créé une interface fluide, avec quelques rubriques, et un principe de lecture au fil du texte ou au fil des images. On voit donc à quel point, dans le projet d'*Entre-Temps*, l'écran est considéré comme une véritable interface, c'est ce qui va faire le lien – le liant – entre les nouvelles écritures de l'histoire actuelle et un public divers qui se retrouve, à proprement parler, dans la position de celui qui manipule les contenus – celui qui « prend en main ». J'aimerais beaucoup densifier cette dimension-là dans les années à venir...

J. B.

Comme historien, vous pratiquez également ce qui s'appelle maintenant la « recherche-crédation », c'est-à-dire, et toutes mes excuses pour la simplification, cette démarche qui consiste à pratiquer la création artistique comme recherche scientifique et vice versa, et ce faisant à décroisonner les

domaines traditionnellement séparés de l'art et de la science. Comment est-ce que vous êtes arrivé à rapprocher recherche et création dans votre travail artistique, et qui sont vos modèles ? Est-ce que votre travail créateur intègre de façon explicite la notion d'écran, et si oui comment ? Est-ce que la notion d'écran vous aide par exemple à dépasser le clivage entre recherche scientifique « pure » et travail créateur ?

A. G.

Je crois que j'arrive à un moment où je constate que je me suis engagé dans un travail de recherche dans le seul but de nourrir un travail artistique. Je ne me le formulais pas ainsi, bien entendu, au début. J'ai toujours travaillé, en parallèle de mes études en histoire, sur des écrits littéraires ou des essais filmiques. Aujourd'hui, après avoir soutenu ma thèse, je me rends compte que je veux investir mon temps à écrire et à filmer – ce sont pour moi les formes les plus adéquates pour répondre aux questions que mon rapport à l'histoire me pose. Je suis en pleine réflexion à ce sujet, rien n'est vraiment défini, précis, mais je comprends que c'est en empruntant ce chemin que je serai sans doute plus juste. Dès lors, il ne s'agit pas d'un « cri d'artiste » comme s'en excusait Lucien Febvre, en 1941, lorsqu'il évoquait la nécessité de faire une histoire sensible, mais bien de s'émanciper, pleinement, des enjeux méthodologiques universitaires pour trouver des voies d'expressions autres et plus expérimentales. C'est cela, l'émancipation – selon son étymologie, *emancipare* – c'est se déplacer dans une *zone franche*, affranchie des contraintes. Vous me direz, je n'invente rien ici, il s'agit de n'importe quelle position d'artiste. Mais, justement, lorsque l'on a pratiqué les deux (méthodologie de la recherche universitaire et tâtonnements artistiques), on

comprend qu'il y a une prise de parti nécessaire et un travail de *fusion* à opérer. Ainsi, les deux domaines fusionnent, se répondent et se confondent et marquent, pour moi désormais, toute appréhension d'un objet. Il ne s'agit pas, en effet, de militer pour une position double de l'« artiste comme chercheur », mais plutôt d'avancer, avec Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, que c'est le propre des sciences humaines et sociales que d'être des « sciences du dédoublement » et qu'elles offrent, dès lors, une position spéculative et expérimentale qui les lient aux pratiques artistiques. Il n'y a donc pas de contradiction ni d'opposition : faire de la recherche, dans ce domaine, nécessite de penser que nous pouvons nous situer, pleinement, dans une « zone franche » où peuvent naître de nouvelles approches méthodologiques et politiques.

En ce qui concerne mes travaux, oui, la place de l'écran est très importante. Je n'insiste pas sur le fait que réaliser des films nécessite de penser la place de l'écran en tant que lieu de projection et de partage – l'expérience de la salle comme mise en commun est pour moi au cœur du processus de création cinématographique. En 2014, j'ai réalisé un premier long métrage, intitulé *Parler de la mort n'a jamais fait mourir*, dans lequel je revenais dans la maison de mes grands-parents suite au décès de mon grand-père. Outre l'idée de suivre mes tantes en train de se partager les meubles et les affaires, j'ai choisi d'utiliser les murs de la maison comme des écrans sur lesquels j'ai projeté – et filmé en même temps – des souvenirs de mon enfance tournés par mes parents (fig. 7, 8, 9, 10).



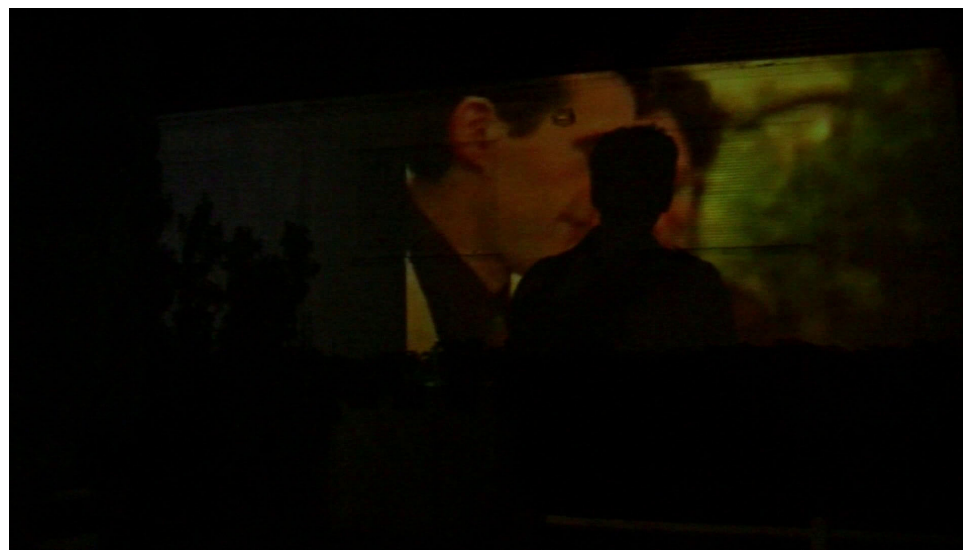


Fig. 7, 8, 9, 10 : Adrien Genoudet, Parler de la mort n'a jamais fait mourir, 2014, photogrammes.

En 2016, après trois années passées entre la France et le Cambodge, suite à la rencontre avec l'artiste franco-khmer Séra, je présentai mon deuxième long métrage documentaire, *Quinzaine Claire*, produit par Adonis Liranza et Davy Chou. Entre 2013 et 2015, je me suis rendu au Cambodge pour suivre et filmer le projet de premier mémorial civil dédié aux victimes des Khmers Rouges, réalisé et sculpté par Séra. Au-delà de l'histoire cahoteuse de ce projet, j'ai choisi, dans un premier temps, de partager les images des Archives de la Planète filmées par Léon Busy, en 1921, au Cambodge. Dans le cadre de ciné-clubs à Phnom Penh et de projections publiques, en plein air, à Kampong Cham, l'idée était de *présenter* ces images et de les donner à voir à un public khmer contemporain (fig. 11, 12, 13). Ce « retour » des images kahnienne, dans le pays où elles ont été prises, a permis, au-delà du fait d'amorcer une démarche liée au partage, de comprendre comment elles activaient une nouvelle grille d'interprétation et comment, du fait de leur présence sur des écrans itinérants, elles venaient travailler la perception collective de l'histoire contemporaine du Cambodge. En effet, en tant qu'« images d'archives » retrouvées et redonnées à voir, j'ai pu constater à quel point il serait essentiel de faire circuler les Archives de la Planète, dans chaque pays où les images ont été captées, car elles viennent activer des champs d'interprétations nouveaux tout en mettant en perspective la relation temporelle que l'on entretient avec elles. Les images de Léon Busy, par exemple, ont tout de suite été mises en concordance, par les spectatrices et les spectateurs khmers, avec celles filmées par les Khmers Rouges. Ainsi, une correspondance inédite se faisait jour et démontrait combien l'actualisation des films kahnienne amène un processus d'« effervescence active » – concept que j'ai pu travailler par la suite dans mes recherches.

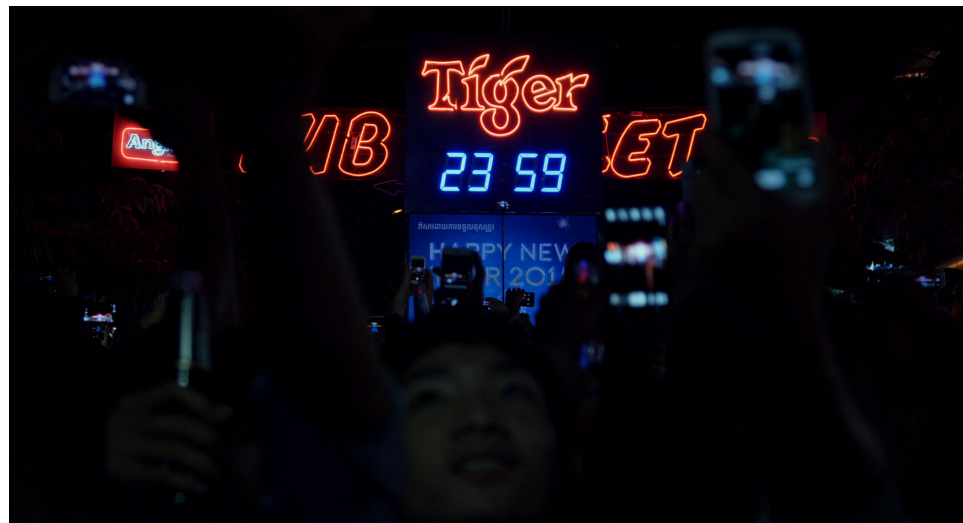




Fig. 11, 12, 13 : Adrien Genoudet, Quinzaine Claire, 2016, photogrammes.

De la même manière, j'ai évoqué la figure d'Albert Kahn et la séquence des Grands Boulevards dans mon premier roman, intitulé *L'Étreinte*, publié en 2017 (Inculte / Actes Sud) pour tenter de répondre à la sidération ressentie après les attentats du 13 novembre 2015 et la « coïncidence » temporelle entre Salah Abdeslam et la place Albert Kahn. Ce texte a fait l'objet de quatre performances jouées sur scène, aux côtés de l'écrivain Philippe De Jonckheere, au Théâtre National de Bretagne (TNB) en décembre 2017 et au Centre Georges Pompidou en février 2017 ainsi qu'à Autun en juin 2018 et à Louvain-la-Neuve en mai 2019 (fig. 14, 15, 16 et 17). Lors de ces performances, la séquence kahnienne des Grands Boulevards était projetée en fond de scène et accompagnée de la lecture d'extraits du roman.



Fig. 14, 15 : Adrien Genoudet et Philippe de Jonckheere, représentation de L'Étreinte, Centre Georges Pompidou, 2018.

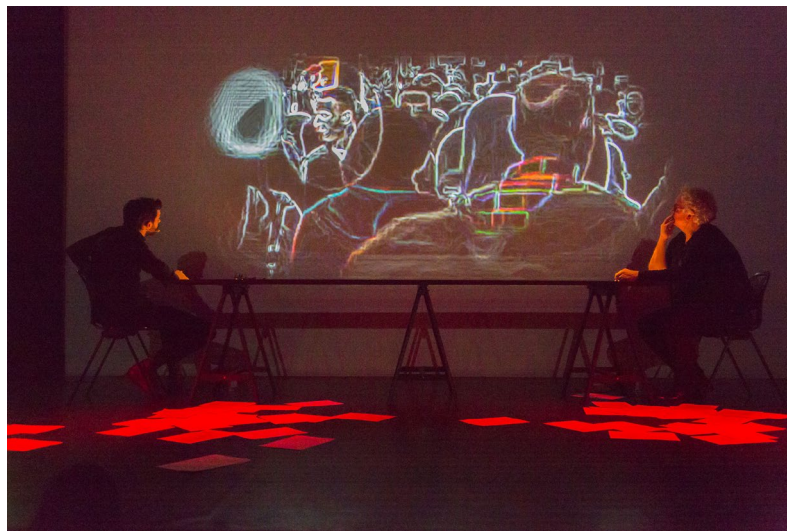


Fig. 16 et 17 : Adrien Genoudet et Philippe de Jonckheere, représentation de « L'Étreinte », Théâtre National de Bretagne, 2017, © Adèle de Jonckheere.

L'idée première était, comme dans les autres cas, de *présenter* la séquence kahnienne pour mieux la déplacer, par un discours autre, et pour mieux lui permettre, à travers un autre processus d'effervescence active, sur scène et par le texte, d'ouvrir un moyen d'élargir l'appréhension d'un événement contemporain comme les attentats de Paris. C'est le même ordre d'idées qui prédominait lors de la réalisation d'une installation de films, au Centre Pompidou, dans le cadre du festival Hors-Pistes en 2018. Réalisée avec le concours de Patrick Boucheron, cette installation, de 4 écrans disposés dans une salle, a été entièrement conçue à partir du fonds film du musée Albert Kahn. Intitulée « Gardez les yeux ouverts », en écho aux consignes kahniennes aux boursiers, elle a été exposée pendant tout le mois de février 2018 et a fait l'objet de plusieurs performances *in situ*, dont une lecture du texte de Kahn, *Des Droits et des Devoirs des gouvernements*, comme pour réactiver, avec les images, la pensée kahnienne (fig. 18, 19 et 20). Cette installation avait pour but, au-delà de la volonté, une fois encore, de partager les images kahniennes, de faire entrer, à proprement parler, des spectateurs contemporains dans toute la dimension actuelle et politique du projet d'Albert Kahn – il était nécessaire, pour les visiteurs, d'entrer dans la pièce tapissée de projections. Ainsi, je voulais mettre en questionnement le fait que s'arrêter à l'acte de voir des images empêche le spectateur de « composer son propre poème » comme l'écrit Jacques Rancière et de mettre à distance les nombreuses évidences : les multiples clichés, les innombrables idées reçues et préjugés qui, de plus en plus, définissent notre perception du monde et se manifestent bien souvent par un manque d'outils pour regarder notre univers visuel. Il s'agissait dès lors de réactiver le projet kahmien tout en le réactualisant et tout en faisant de l'installation un réel espace

d'interpellation politique par le biais des écrans. Selon moi, « garder les yeux ouverts », aujourd'hui, c'est éclaircir tout en regardant ; c'est tenter de ne pas se laisser éblouir, c'est discuter, en commun, d'un possible moyen de « réarmer les yeux » pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman. Je pars de cela, et je souhaite, le plus possible, continuer *avec* cela.



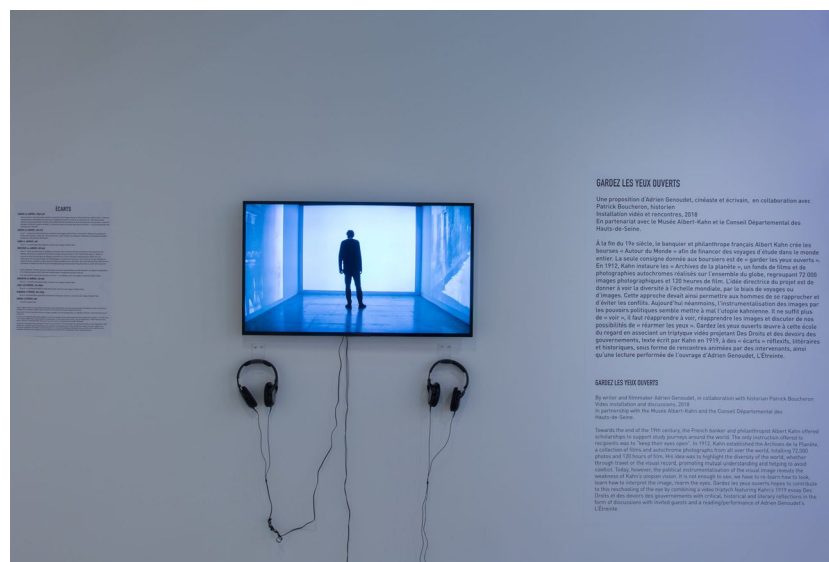


Fig. 18, 19, 20 : Adrien Genoudet, « Gardez les yeux ouverts », Installation et performances, Centre Georges Pompidou, Festival Hors Pistes, 2018.

À propos de *L'Écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable* de Stéphanie Katz, Paris, L'Harmattan, 2004¹.

Par Luc Bachelot

La réflexion actuelle sur l'image, suite d'un renouveau de la pensée esthétique qui a débuté au début du XX^e siècle mais qui a atteint son plein essor à partir des années 50-60, doit beaucoup à l'émergence des nouvelles technologies : la photographie d'abord, le cinéma et la vidéo ensuite, le numérique enfin avec la multiplication des écrans de toutes sortes, petits ou grands, qui font de chacun d'entre nous le récipiendaire, le spectateur, le possesseur et même le producteur des images. Actuellement, les écrans sont majoritairement le lieu d'apparition des images. Aussi, il est compréhensible que l'on ait vu dans tous ces écrans l'origine de l'image et que l'on en vint à considérer que toutes images, même les plus anciennes, relevaient de la problématique de l'écran ; bien que, aux dites époques, ni la notion d'écran ni le vocable d'écran ne furent attestés dans le discours sur les images. Actuellement, en tout cas, l'on tend à superposer, sinon à assimiler image et écran. C'est la démarche que suit Stéphanie Katz dans l'ouvrage *L'Écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable* dont le titre correspond bien à cette conception globale. Elle sous-tend l'intégralité de l'analyse proposée. Dès l'introduction, on peut lire : « De toutes parts, c'est la manifestation d'une image-écran qui apparaît...² », plus loin : « Dès lors, si l'on accepte de penser l'image comme un écran, c'est toute l'architecture de la représentation qui est à repenser³ », avant la première section de l'ouvrage intitulée : « De l'image-écran » !

Interroger la portée de l'assimilation image-écran ne peut faire l'économie du parcours suivi par l'auteur. Les trois étapes qui le composent, décrivent successivement « l'écran iconique », « l'écran idéographique » et « l'écran d'immersion ».

¹ Les quelques paragraphes consacrés ici à l'ouvrage de Stéphanie Katz sont loin de pouvoir rendre compte des riches développements qu'elle propose et des très nombreuses œuvres qu'elle analyse pour les étayer. Nous commenterons seulement, et d'une façon évidemment trop schématique, les grandes catégories d'écran qu'elle a définies et qui correspondraient à des fonctionnements différents.

² Stéphanie Katz, *L'Écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

Qu'entend-on par écran ?

Pour comprendre ne serait-ce que schématiquement en quoi les écrans actuels (de cinéma, mais également les écrans individualisés des ordinateurs, des tablettes numériques, des téléphones portables, etc.) ont inspiré l'idée que toute image pouvait être considérée comme un écran, il convient de rappeler brièvement ce qui les caractérise.

En toute première approche, on peut considérer ces écrans comme étant simplement le lieu où apparaissent les images (quelles qu'en soient les modalités, représentations figurées ou abstraites, mais aussi caractères d'écriture). Avec le cinéma, elles étaient projetées sur une surface entoilée, blanche et tendue, sous l'aspect d'un jeu d'ombres et de lumières, face à un public. L'image était donc une projection, tout comme l'étaient celles que décrit Platon sur les parois de la caverne, face à des hommes enchaînés⁴. Il s'agit d'un effet de la lumière (en l'occurrence celle de l'ampoule d'un projecteur) qui disparaît aussitôt que cette ampoule s'éteint et qui n'a donc pas de consistance propre. Fragilité, instabilité de cette image, évidemment seconde par rapport à l'image première, inscrite sur la pellicule. Par ailleurs, l'écran cinématographique, en recevant un faisceau lumineux, fait exister une image aux yeux du spectateur. Mais cette fonction de lieu d'exposition ne peut être vue comme cause déterminante de l'apparition de l'image. Celle-ci existe, comme nous venons de le signaler, indépendamment de lui, sur la pellicule. Souvenons-nous aussi que l'écran a toujours eu une autre fonction, que l'on a quelque peu oubliée : celle de cacher (de faire écran), reconnue bien avant celle de surface de projection qui ne se généralise qu'avec le cinéma. D'ailleurs dans les premières attestations, du mot, comme de la chose, l'écran n'a d'autre fonction que de « faire écran⁵ ». La conjonction de ces deux acceptions marque le point de départ de la démonstration de Stéphanie Katz.

« L'écran iconique »

Ainsi, prend-elle d'abord en considération un « écran iconique ». Celui dont l'origine et le modèle est l'icône telle qu'elle a été définie et théorisée par les Pères de l'Église et qui fut l'objet des violentes querelles et de la crise majeure, bien

⁴ Remarquons que, depuis la préhistoire, les sites de manifestation des images ont souvent été ceux où régnait la pénombre : les grottes, les églises, les cinémas ; ce qui n'est peut-être pas tout à fait anecdotique quant à la nature même et aux fonctions de l'image. Il y a dans l'image quelque chose de la « révélation » de ce qui n'est pas toujours en lumière et spontanément visible ; ouverture de l'abyssale question de la représentation de « l'invisible-visible ».

⁵ La première attestation du terme remonterait, d'après le site informatique du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) du CNRS, <www.cnrtl.fr>, « au dernier quart du XIII^e siècle : *escren*, défini comme : panneau servant à se garantir de l'ardeur d'un foyer ». D'après la même source, il faudrait attendre 1820 pour qu'apparaisse l'acception : « tableau blanc sur lequel on fait projeter l'image d'un objet ».

connue, que traversa l'empire byzantin entre les VII^e et IX^e siècles⁶. La question était alors de savoir si l'on avait la capacité technique et moralement le droit de représenter Dieu dans son incommensurable grandeur. Pour les iconophiles la réponse était positive car l'icône n'était pas Dieu, mais seulement l'objet, l'outil indispensable au cheminement qui pouvait conduire jusqu'à lui, siégeant dans un ailleurs, un au-delà, à peine imaginable par l'homme. Ainsi, l'icône dit-elle moins la présence réelle de Dieu, qu'elle ne signale son absence *hic et nunc*. Elle apparaît comme la manifestation du manque, tout en indiquant quel est l'objet de ce manque. Comme tout écran, elle est le lieu de la fiction, c'est-à-dire de la représentation de ce qui n'est pas réellement présent.

Au-delà de la période byzantine, l'écran iconique aurait, pour Stéphanie Katz, une longue histoire qui se déploie jusqu'à l'aube de la modernité, au moment où apparaît un autre type d'écran, l'écran « idéographique ». Il s'agit toujours des rapports entre ce que cache l'écran et ce qu'il révèle. Stéphanie Katz introduit alors une distinction entre un écran qui serait « monoface » et ne cacherait rien en proposant au spectateur un parfait rendu de la réalité, son double (toute la production iconographique héritée de la perspective albertienne du *quattrocento*), et un écran « biface » qui, selon des modalités différentes, révélerait malgré tout (fût-ce sur son revers) quelque chose de ce qu'il cache. L'épisode du Mandylion, rapporté par le moine Évagre le pontique (536-600) en est, pour elle, une bonne illustration. Dans ce récit, il est question du roi d'Edesse, Abgar, qui, atteint de la lèpre, aurait sollicité la visite de Jésus afin d'obtenir de lui une guérison. Ne pouvant se déplacer, Jésus aurait missionné son disciple, Hannan, pour le remplacer, muni d'un linge mouillé avec lequel il s'était préalablement essuyé le visage. Les traits de Jésus, s'y seraient miraculeusement imprimés. L'image du visage de Jésus en tant que trace serait donc « dépositaire de la présence de son modèle », dit Stéphanie Katz⁷, et, on l'imagine facilement, dotée de tous les pouvoirs que l'on pouvait attribuer à ce dernier. C'est ainsi que naquit la légende de la « Sainte face ». L'empreinte de ce visage est visible d'un côté ou de l'autre du linge : sur celui qui fut au contact direct du visage de Jésus et sur celui qui laisse voir par transparence le dessin de l'empreinte laissée sur le premier. Cette double visibilité du Mandylion, symboliserait le fonctionnement de l'écran biface. L'extrapolation de ce dispositif à toutes sortes d'images était évidemment tentante. En effet, une image, quelle qu'elle soit, ne peut-elle appeler aux yeux du spectateur, comme à son imagination, autant ce qui se trouve au-delà de ses li-

⁶ Pour l'évocation de cette période, Stéphanie Katz se réfère aux travaux remarquables de Marie-José Mondzain et notamment : *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

mites, ce qui est caché, que ce qu'elle donne à voir réellement ? Même si le support de l'image n'était pas toujours perméable à la lumière réelle, comme le fut le Mandylion, du moins pouvait-il évidemment l'être à celle de l'imagination du spectateur mise en mouvement devant toute image. Stéphanie Katz répond par l'affirmative. Ce qui marque dans l'image est autant ce qui n'y est pas exposé que ce qui s'y voit réellement.

« L'écran idéographique »

Vient ensuite la description de « l'image idéographique ». Celle-ci, précise l'auteur, correspondrait à la conception de l'image adoptée par Diderot après qu'il eut pris connaissance de la découverte récente de l'écriture hiéroglyphique égyptienne composée en grande partie de signes ayant la forme de petites images plus ou moins réalistes, même si l'encyclopédiste ne semble pas avoir utilisé l'expression d'« image idéographique » dans ses propres textes. Que l'image et l'écriture fussent fondamentalement de même nature s'imposa naturellement à lui. Prenant en compte l'histoire du développement des deux pratiques, il en vint à considérer que l'image était à l'origine de l'écriture. Il y eut, on le sait bien, d'abord des images puis l'écriture. L'écriture étant une technique destinée à transcrire les énoncés linguistiques, il développa tout aussi naturellement une pensée de l'image comme langage. Ce rapprochement entre les deux pratiques ne pouvait que renforcer (peut-être même contribua-t-elle à sa naissance) la démarche de l'Encyclopédie qui ne concevait pas l'accès au monde et à sa connaissance autrement que par la mise en œuvre conjointe de tous les outils et toutes les techniques. Pour la première fois dans l'histoire de la diffusion des connaissances, on fait, dans cette monumentale entreprise, une part aussi belle à l'iconographique, à l'illustration, aux dessins et schémas notamment. Avec elle, la connaissance s'élabore autant par l'image que par les textes.

Comment donc les hiéroglyphes permettaient-ils d'accéder à la connaissance du monde ? Certaines de ces petites images renvoient à des objets particuliers, d'autres à des notions abstraites et d'autres encore à la seule valeur phonétique des vocables désignant l'objet représenté. Les deux premières catégories sont à ranger dans la catégorie des idéogrammes. À un seul signe correspond une notion ou un objet. Pour des raisons évidentes, tenant aux possibilités limitées des réalisations graphiques, les signes sont souvent polysémiques. Leur interprétation dépend donc du contexte dans lequel ils apparaissent. Dès lors, un choix d'interprétation se présente nécessairement à tout lecteur ; mais ce choix est malgré tout très contraint et limité. Dans un contexte donné, l'interprétation est relativement stable et constante. C'est un consensus sur l'interprétation à donner à un signe, une norme qui s'est ainsi peu à peu instaurée à l'inté-

rieur d'une communauté humaine. Il s'ensuit que la signification d'un texte hiéroglyphique est loin de dépendre du caractère réaliste de chacun des signes qui le compose et, à ce titre, il signifie quelque chose qui n'est pas strictement identique à ce qu'il montre. D'un autre côté, l'image aussi naturaliste qu'elle puisse être, laisse au spectateur un vaste choix, même si la signification attribuée à une image est très largement déterminée culturellement. La lecture d'un texte semble toujours plus contrainte que l'interprétation d'une image. Dans les systèmes d'écriture alphabétique, c'est bien connu, dans les systèmes hiéroglyphiques ou idéographiques c'est aussi le cas, même si évidemment c'est dans une bien moindre mesure.

Le rapprochement opéré entre l'écriture et l'image, en les rangeant toutes deux dans la catégorie des « écrans idéographiques » exigeait un examen précis⁸. C'est bien ce qu'a entrepris Stéphanie Katz avec l'analyse de multiples œuvres artistiques, depuis celles de Monet et particulièrement « Les nymphéas » qui seraient emblématiques de ce fonctionnement à celles de Pollock qui conduisent toutes à « l'écran d'immersion ».

« L'écran d'immersion »

« ...la dynamique d'immersion caractérise l'état contemporain de l'image en général, et pour une bonne part de l'image d'art en particulier », écrit Stéphanie Katz⁹.

Cette dernière manifestation de l'écran fait référence à toute la production artistique qui absorberait littéralement le spectateur à l'intérieur même de l'image qu'il contemple. Cette véritable absorption de celui qui regarde par l'œuvre se serait installée progressivement au cours du XX^e siècle, le travail de Monet aux Tuileries étant l'une des premières expressions de cette relation fusionnelle à l'image. « En disposant ses toiles dans une architecture panoramique organisée sur deux salles [...] Monet oblige le spectateur à pénétrer, tel le poisson, sous l'eau de l'aquarium¹⁰ ». La chapelle du Rosaire à Vence, décorée par Matisse (1950), puis celle de Houston où travailla Rothko (1965-1967) témoigneraient de la même intention. Cette démarche serait également illustrée par la production du Groupe De Stijl dont fit partie Mondrian¹¹. Sont évoquées

⁸ Remarquons que les développements de Stéphanie Katz ne s'appuient pas particulièrement sur les analyses des systèmes idéographiques égyptiens ou mésopotamiens, largement pris en compte dans les ouvrages édités par Anne-Marie Christin (notamment *La Lettre et l'espace*, Paris, coll. « 10/18 », 1977 ; *Écritures, systèmes idéographique et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982 ; *Écriture II*, Paris, Le Sycomore, 1985), mais plutôt sur une conception extrême-orientale de l'idéographie.

⁹ S. Katz, 2004, p 181.

¹⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

¹¹ *Ibid.*, p. 186.

ensuite différentes « Figures contemporaines de l’immersion : quand la vidéo interroge le dispositif » (le mouvement Fluxus, Nam June Paik, Wolf Vostel notamment)¹².

Par la suite, c’est, bien sûr, grâce aux possibilités offertes par les appareils numériques et les manipulations pratiquement illimitées des images fixes ou animées (la vidéo) qu’ils permettent que vont pouvoir pleinement se développer les projets et les réalisations de l’immersion du spectateur dans l’image.

La vidéo permettrait « l’enveloppement du corps du visiteur par le dispositif », mais pas seulement. Stéphanie Katz, évoque alors le travail de Bill Viola pour qui « l’ordinateur ou le moniteur fonctionne davantage sur le modèle de la « boîte noire » de notre espace mental où se déploient mémoire et pensée, que sur celui de la *camera obscura* strictement optique¹³ ». L’écran, en effet, peut accueillir l’énorme quantité d’images générées par l’ordinateur, qui ne sont jamais définitives, mais constituées de données aléatoires. Le spectateur devient le témoin et l’acteur d’un dispositif comparable à celui de son appareil cérébral : «... avec l’imaginaire numérique, c’est le même rêve d’immersion qui se prolonge » reconnaît Stéphanie Katz¹⁴. Les considérations constituant la dernière partie de cet ouvrage sont plus que stimulantes. Elles reprennent à nouveaux frais des questions fondamentales sur les fonctions de l’image et de la création artistique mises à mal par l’incompréhension d’un large public déboussolé par la rapidité des inventions technologiques et des productions auxquelles on est généralement peu préparé, sans compter les dérèglements provoqués par l’emballement frénétique et très intéressé du marché de l’art qui font planer les plus grands doutes sur l’authenticité et l’intérêt de la production contemporaine. Et pourtant...

D’une façon générale, attribuer aux seules images, grâce à leurs caractéristiques physiques, un rôle déterminant dans la façon d’appréhender le monde ne va évidemment guère de soi. Confirmant une intuition largement partagée, de multiples travaux ont établi que les images ne pouvaient être les seules causes à l’œuvre dans les façons de percevoir le monde. Y prennent également une large part les attentes des hommes et des sociétés qui ont construit une vision particulière du monde qui s’exprime au moyen des images. Les images traduisent et en même temps façonnent les conceptions du monde dans un mouvement dialectique reconnu depuis longtemps. On sait bien à quel point pèse la mise en œuvre des outils et des techniques, tout comme les savoir-faire ainsi que les usages qui en découlent, dans la perception de toute chose. Reconnaissons que,

¹² *Ibid.*, p. 189.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴ *Ibid.*

dans l'analyse des mécanismes mis en œuvre dans la relation au monde, la difficulté vient de ce que l'on a tendance à accorder une prééminence soit à l'outil d'appréhension utilisé, soit à l'idée a priori que l'on se fait de ce monde. Est-il tel que nous le percevons, c'est-à-dire tel que le façonnent les outils que nous élaborons pour y accéder ? Autrement dit, n'est-il que le produit forcément limité de nos capacités fabricatrices, ou bien une entité que, par intuition seulement, nous ressentons comme immense et que nous ne pourrions jamais qu'imaginer ? Ce questionnement philosophique anime la pensée depuis toujours car il est aporétique. Point d'autre solution, pourtant, que de prendre définitivement place dans cette indécidabilité. L'être du monde est le « faire » perpétuel dont nous ne sommes jamais qu'un des éléments... Le monde est pour partie ce que nous faisons, le « faire » même de notre action. C'est ce qui se fait aussi à l'intérieur de nous, les manifestations conscientes ou inconscientes de tout notre organisme agissant, mais aussi notre vie psychique sous ses formes diverses, comme à l'extérieur de nous (ce dans quoi nous évoluons). « Nous » et le monde participent de la même énergie et se confondent dans cette même action. De la phénoménologie aux neurosciences, actuellement en plein développement, on ne cesse de l'établir depuis des décennies maintenant.

Se pose alors le problème de l'individuation. Ne peut-on concevoir séparément le monde et les individus qui s'y trouvent, dont nous-mêmes ? Malgré la conscience, ancrée dès les premiers âges de la vie, de l'existence réelle d'êtres individuels, objets ou êtres animés, séparés et indépendants de nous, cette position, si elle devait être maintenue dans son imperméabilité à toute nuance, serait difficilement tenable. En acceptant qu'elle puisse ne pas être si catégorique qu'elle le paraît dans ses énonciations traditionnelles, on comprendrait mieux alors la continuité entre chaque objet du monde décrite par Lucrèce¹⁵ : cet ensemble d'atomes tombés du ciel dont certains se rapprochent occasionnellement pour former des individualités, sous l'effet d'une inclination (le *clinamen*) dont la cause semble aléatoire. Dans ces conditions, l'écran qu'il soit iconique, idéographique ou d'immersion, ne cacherait ni ne révélerait quoi que ce soit qui lui serait absolument hétérogène, mais serait simplement le cadre fantasmé où se manifesterait l'énergie cosmique (la pluie d'atomes de Lucrèce) qui constitue les êtres vivants et en même temps le monde auquel ils participent. La peinture, les arts graphiques, les sciences et tout ce que l'humanité fait ou met en œuvre ne serait rien d'autre que cette énergie qui traverse tout ce qui peut exister.

Le parcours que décrit Stéphanie Katz qui passe d'un écran iconique, ménageant un accès à la transcendance divine, mais également défini comme étant ce qui, en aucun cas, ne peut se confondre avec elle en devenant « idole », à un écran

¹⁵ *De natura rerum*, II, p. 216-219.

idéographique qui engage le spectateur dans une quête libre mais aléatoire et incertaine de ce qui n'est pas montré, puis à un écran d'immersion qui le plonge justement au sein d'une image dont il fait partie, est ce cheminement qui vise à circonscrire un objet, l'écran, qui s'avère être, au-delà de sa manifestation empirique, finalement insaisissable (jamais le même dans ses différentes manifestations). Il ne serait peut-être pas vain de l'appréhender en considérant sa matérialité comme étant ce qui est toujours engagé dans un processus de dématérialisation. L'écran n'est rien, si l'on adhère à l'idée de la conformité du monde, de tout être ou tout « étant », à la manifestation d'une énergie ou d'une vitalité qui passe partout, en toute chose et en tous lieux. Le repérage de cette constance énergétique est d'ailleurs constamment à l'œuvre dans le texte de Stéphanie Katz. Cela explique qu'en différents passages, elle précise que, malgré la présentation séquentielle qu'elle fait et le choix des exemples d'œuvres qu'elle donne, répondant à un agencement strictement chronologique, ces trois types d'écran ne doivent pas être considérés comme inscrits dans la succession régulière des différents moments de la création artistique. Les uns et les autres ont, selon elle, pu apparaître à différentes périodes de l'histoire ou même simultanément. Un paragraphe entier de son ouvrage est d'ailleurs opportunément intitulé « L'écran, hors chronologie¹⁶ ». Elle y précise : « Un écran ne naît pas par pure opposition à ce qui l'a précédé, mais par accumulation des hypothèses formulées à travers les âges et les cultures¹⁷ ». Comment pourrait-il en être autrement puisque l'écran est ce qu'il est, non par les matériaux dont il est fait (bois, toile, métal, etc.), mais par une fonction qui, par définition, ne relève pas de la matérialité. Bien qu'il n'apparaisse pas spontanément comme tel, sans doute peut-on considérer ce paragraphe comme la pierre angulaire de la conception des pratiques picturales qu'elle élabore. « L'écran d'immersion » dans lequel sont confondus l'image, celui qui la regarde et ce faisant la produit (grâce à un dispositif technique extrêmement élaboré de capture puis de restitution au sein de l'image de ce qui s'enregistre en continu), les figures qui y apparaissent, celles aussi qui sont imaginées mais absentes de l'œuvre, n'est-il pas finalement celui-là même qui est sous-jacent aux deux autres catégories (écran iconique, écran idéographique) qu'elle a distinguées ? Il y a, en effet, nécessairement de l'écran d'immersion dans ce que l'auteure appelle l'écran iconique ou l'écran idéographique.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*

Emmanuel Souchier, Étienne Candell, Gustavo Gomez Mejia, avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le Numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. « Codex », 2019, 360 p. ISBN : 978-2-200-61858-2.

Par Jan Baetens

Rédigé par une équipe de chercheurs en Information et Communication et faisant le point sur quelque trente ans de travaux en la matière, ce livre à facettes multiples – théorique, historique, critique, didactique – part d'une hypothèse très forte. La culture numérique est vue comme une culture de l'écriture, non de l'image comme on le croit un peu facilement, mais en cela même elle est inséparable de la notion d'écran. En effet, selon les auteurs de cet ouvrage, l'écriture numérique doit forcément être située dans le contexte plus large de la « pensée de l'écran » introduite et articulée par Anne-Marie Christin, qui inclut mais dépasse le seul dispositif des écrans numériques. Comme il est précisé page 118 :

[...] la notion de « pensée de l'écran » [...] invite à observer l'écriture [...] comme le travail par lequel un espace d'inscription est investi, et comment cet espace réduit devient, au sein du monde de communication que construisent les hommes, le lieu par excellence du symbolique.

Ce lien très fort entre culture numérique et pensée de l'écran ne se limite pas au niveau des généralités. Tout au long du livre, les auteurs mettent en lumière les diverses manières dont se touchent et s'informent, mais aussi se transforment, écriture et écran et leurs réflexions représentent un apport très riche à une meilleure connaissance de la notion d'écran.

Dans *Le Numérique comme écriture*, le rapport entre écran et écriture passe par deux concepts-clé. Le premier est celui d'« écrit d'écran », déjà proposé par Emmanuel Souchier dans les années 1990. Il insiste sur le fait que la rencontre de l'écriture et de l'informatique suppose non pas la dissolution du texte et de l'écriture dans les dispositifs numériques, mais au contraire la généralisation, voire l'universalisation de l'un comme de l'autre : toutes les opérations qui visent à faire apparaître une information, quelle que soit sa forme concrète, à l'aide d'un écran numérique résultent d'une série de manœuvres proprement scripturales. Le second est celui de « lettrure », mot-valise combinant lecture et écriture, qui souligne l'union des actes de lire et d'écrire, soit de l'écran et du clavier (ce dernier pouvant être intégré aujourd'hui à l'espace même de l'écran, comme dans le cas des écrans tactiles). Ce que nous apprend la culture numérique, c'est donc

l'intrication de l'écran et du clavier, mais aussi la nature proprement textuelle (écrite) de ce qui apparaît à l'écran. L'accent mis sur l'écriture est une spécification importante de la pensée de l'écran, dont on sait qu'elle tend plutôt à mettre en valeur la dimension iconique et l'acte de lire (d'interpréter), y compris quand l'information disposée sur l'écran est de nature verbale.

Le Numérique comme écriture n'est pas du tout un ouvrage anti-visuel, mais à force de souligner l'importance des mécanismes d'inscription aboutissant aux écrits d'écran, il force incontestablement à rouvrir le grand débat des rapports entre le lisible et le visible.

En régime numérique, le rôle de l'écriture découle aussi de la dissociation entre le support du texte (l'écran où se manifestent les signes) et le lieu où se construisent, puis se conservent et se distribuent les traces matérielles (la mémoire externe où le texte n'existe que sous forme de 0 et de 1). Cette dissociation, inédite dans l'histoire de l'humanité, conduit à une multiplication des opérations d'écriture, souvent invisibles et plus souvent encore inaperçues à force d'être entrées dans nos usages, mais non pour autant impossibles à analyser. L'essentiel des efforts de ce livre, outre bien entendu les mises au point théoriques qui le ponctuent, consiste d'ailleurs à nous offrir les outils et les méthodes permettant de comprendre les processus d'écriture qui ont lieu « à côté de l'écran » tout en générant un résultat visible « à l'écran ». Cette analyse s'effectue toujours de manière à mettre au jour la dimension humaine, c'est-à-dire sociale autant que politique, des gestes technologiques. Les hommes et les femmes, dont il est répété utilement qu'ils ne peuvent pas ne pas communiquer, s'appuient sur les instruments numériques pour se construire comme pour donner forme à toutes sortes d'interactions et de communautés. En même temps, pourtant, ces instruments ne sont nullement neutres. L'écran est tout sauf une page blanche où agencer des informations, c'est un espace toujours déjà préconstruit, dont l'usage force l'utilisateur à adopter des positions, pour ne pas dire des identités et des comportements qui n'ont pas forcément été choisis (ou dont le libre choix n'est souvent qu'une piètre illusion).

Le dévoilement de ce qu'il y a de contraint dans la culture numérique, puis des implications commerciales, idéologiques et politiques des moindres techniques de « lettrure », la lecture n'étant pas moins « prise par la main » que l'écriture, représente la deuxième grande leçon de cet ouvrage, dont on peut déjà gager que l'impact sur la théorie de l'écran sera considérable.

Jan Baetens, *The Film Photonovel, A Cultural History of Forgotten Adaptations* paru en 2019 aux University of Texas Press.

Par François Maheu

Jan Baetens nous invite à nous plonger dans l'univers méconnu du ciné-photo-roman. Dans *The Film Photonovel, A Cultural History of Forgotten Adaptations* paru en 2019 aux University Texas Press, le professeur d'études culturelles, auteur de nombreux ouvrages d'analyse et de critique littéraire, revient sur la très brève histoire de ce genre particulier de photo-roman. Ce livre nous fait découvrir durant un peu plus de cent-soixante pages les origines, les particularités, les mécanismes et les raisons de la disparition de ce médium boudé par les cinéphiles et la critique institutionnelle.

La démarche de l'auteur, originale par son sujet et clairement structurée, entend lever le voile sur un type de publication à la croisée de la novélisation, du roman dessiné et du photo-roman. Par le biais, notamment, d'outils sémiotiques, ce travail participe au développement des études sur la culture cinématographique transnationale. Le professeur Baetens n'en est pas à son coup d'essai ; le lecteur averti aura déjà pris connaissance de *Pour le Roman-Photo* publié en 2010 aux Impressions Nouvelles.

Dans un premier chapitre introductif, l'auteur revient sur les intérêts que présente la recherche sur le ciné-photo-roman ainsi que sur les nombreux écueils qui jalonnent l'étude de cet objet singulier. Il souhaite proposer une contribution à une nouvelle lecture de l'histoire culturelle des relations entre cinéma et littérature. Au-delà du cas singulier de l'objet traité, cette introduction offre les bases d'une méthodologie de travail pour qui souhaiterait se lancer dans l'exploitation d'une thématique culturelle jusqu'ici jugée sans grand intérêt par l'institution. OVNI culturel, le photo-roman connut son heure de gloire principalement en Italie et en France entre 1947 et le milieu des années 1960. Médium populaire par excellence, il est aujourd'hui difficile à tracer : peu d'archives spécialisées, mal référencé dans les bases de données des magazines, faillite des éditeurs, mutilation des exemplaires ayant survécus, etc.

Jan Baetens étudie ensuite les possibilités et les conditions de rédaction d'une histoire du ciné-photo-roman. Il plaide pour une analyse historique élargie du phénomène, nécessaire pour en saisir les spécificités. En procédant par étapes, il décrit les différents types d'adaptation littéraire d'œuvres cinématographiques pour ensuite soulever les particularités, les différences et les points communs, du ciné-photo-roman par rapport au photo-roman.

L'émergence du ciné-photo-roman est observée en Italie en 1954, à une époque où la fréquentation des salles de cinéma augmente. Sa durée de vie n'est que de quelques années. On notera en France un démarrage plus lent et plus tardif du genre mais également une survivance plus longue. Le ciné-photo-roman permettait à ses lecteurs de conserver une trace matérielle parfois tardive, d'un film qui n'existait, à l'époque pré-télévision, que dans les salles obscures pour des durées très variables. C'est donc principalement l'expérience d'un film et la possession de l'image de leurs idoles que recherchaient les acheteurs de ce type de publication qui était dès lors parfois plus à regarder qu'à lire. La disparition du ciné-photo-roman est un phénomène complexe largement développé dans cette étude car révélatrice à la fois de ses modes de production, de son lectorat et de ses rapports au cinéma. On reproche notamment à ce médium de fournir une version édulcorée, qui ne rend pas compte du film original, à l'instar des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires.

C'est précisément les mécanismes et les apories liés à la transposition d'une œuvre d'un médium vers un autre qui va retenir l'attention de l'auteur. En prenant appui sur la distinction entre « raconter » et « montrer », il va décortiquer le ciné-photo-roman de manière systématique en commençant par le péri-texte, pour s'intéresser ensuite aux textes des œuvres, à leurs fonctionnements, à leurs rapports aux images, aux images elles-mêmes, ainsi qu'à la mise en page de ces publications. Ces observations mènent à une tentative de typologie illustrée par plus d'une trentaine de reproductions de planches de ces ciné-photo-romans italiens ou français.

On (re)découvre avec plaisir et curiosité ces pages judicieusement sélectionnées. Sans doute plus proches du cabinet de curiosité que de la madeleine de Proust, elles nous permettent de saisir les spécificités de chaque éditeur, les variations plus ou moins subtiles des différentes adaptations ainsi que leurs mécanismes de constitution par « essais-erreurs ».

Malgré la complexité du propos et la haute teneur scientifique de la démarche, le style de Baetens est fluide et agréable. Il accompagne le lecteur dans son voyage en prenant soin de synthétiser les fruits de son étude avant de passer aux étapes suivantes. Les références littéraires, cinématographiques, artistiques et scientifiques sont nombreuses, parfois surprenantes mais toujours judicieuses. Par ce fait, *The Film Photonovel* constitue également un outil de travail intéressant pour les chercheurs concernés par la trans-médiatisation, l'histoire des médias populaires, et bien évidemment par l'histoire du cinéma. Dans cette optique, l'auteur fournit en fin d'ouvrage une liste des éditeurs de ciné-photo-romans et de leurs publications classées par date et par région géographique. Toujours

dans un souci d'accessibilité, les références sont classées en sources primaires et secondaires et complétées par un index.

Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018, 115 p.

Par Marie Laureillard

Cet ouvrage s'interroge sur la transformation de notre rapport aux images avec le transfert d'une culture de papier à une culture de l'écran. Se réclamant de l'approche de Hans Belting dans *Pour une anthropologie des images*, l'auteur, professeur d'esthétique du cinéma, souligne la nécessité d'une « conscience du support¹ » et relève la « double fonction de l'écran, qui cache et qui rend visible ; qui sépare, comme la rampe de théâtre, une réalité d'une autre² ». Ce qu'il entend ici par le terme *écran* est une image incrustée dans une autre, qui peut apparaître tant dans les enluminures du Moyen Âge et la peinture flamande que dans la photographie ou l'image numérique. C'est une image qui, à la fois média et représentation, pouvant se déplacer dans le cadre, revêt une fonction d'*écran*, à la fois cachant et révélant. Comparant l'assemblage d'images qu'offre un retable à celui d'une bande dessinée ou d'un film, il observe que la signification d'une image tend à se modifier dès lors qu'elle en côtoie une autre. L'enchâssement, qui permet de multiplier les points de vue, favorise le dépassement d'un modèle linéaire. Selon l'auteur, l'image devient ainsi elle-même *écran*, relevant à la fois de la représentation et de la pensée qui la met à distance. Cet ordonnancement beaucoup plus varié que suivant un ordre chronologique trop attendu se retrouve sur les écrans d'ordinateur ou de cinéma contemporains.

L'auteur en vient à réfléchir au rôle du cadre de l'image, dans sa réalité physique aussi bien que conceptuelle : il manifeste selon lui un cadre de pensée et crée une unité de signification. Le cadre fait partie de l'agencement signifiant propre à l'image, qui est autre chose que la mise en forme d'un texte. Le cadre est un moyen d'affirmer sa présence physique. Cela l'amène à envisager le cas du trompe-l'œil, « dans lequel l'image peinte, au lieu de se donner comme telle, s'efface au profit de l'objet qu'elle représente³ » : l'image tend ici à faire oublier sa réalité matérielle.

Cette étude se présente comme une iconologie raisonnée, une analyse des façons de penser l'image, et non pas une histoire des formes. L'approche relève bien

¹ Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 16.

davantage de l'anthropologie que de l'histoire de l'art : il s'agit d'envisager le rapport du spectateur avec l'image et de réfléchir au rapport entre la matérialité de l'image et son statut de représentation. L'auteur cherche avant tout à répondre à la question suivante : qu'est-ce que voir une image ? Selon Mitchell, tenant des « visual studies », voir une image repose sur un « artifice paradoxal de la conscience⁴ », une aptitude à voir un objet comme étant à la fois présent et absent. Vincent Amiel lui emprunte le terme *metapictures* à chaque fois qu'une image exhibe une autre image, ne retenant que le sens d'image mise en scène par une autre. Il souligne que le dispositif plastique est signifiant et définit l'image dans son essence, citant comme exemple une *Annonciation* de Fra Angelico où la Vierge apparaît *enchâssée* par des éléments architecturaux. Il précise qu'il y a *enchâssement* lorsqu'une image « vient non seulement s'insérer dans une autre, mais trouble son ordonnancement, se distingue, fait écran, s'impose, et constitue avec l'image qui l'accueille un système complexe⁵ ».

L'image insérée crée ainsi une altérité. Plusieurs procédés sont identifiés : *le surcadrage*, présence d'une ouverture dans l'espace représenté (fenêtre...); *l'inclusion*, répondant à une logique diégétique ; *la présence d'un objet-image* (tableau, miroir, couverture d'un livre) capable de faire *écran* ; *la surimpression* ; le *polyptyque* (et son équivalent au cinéma, le *split screen*). Le polyptyque (qui peut être un paravent, par exemple, ou une bande dessinée) oblige à aller de la partie vers le tout, en sens inverse de l'enchâssement, en confrontant des images différentes, parfois hiérarchisées.

Après ces prolégomènes, qui occupent les deux premiers chapitres intitulés « Déplacer les images » et « Les images enchâssées », suivent quatre chapitres qui envisagent quatre types de création et quatre époques différentes : « Sortir de la page », « Les fausses échappées », « Images feuilletées » et « Fonds d'écran ».

Dans « Sortir de la page », l'auteur explique que les images médiévales, qui partagent avec les écrans d'aujourd'hui un statut d'image-objet, répondent à une logique d'*enchâssement* en créant un temps différent à l'aide du cadre. Ainsi, récit et temps sont pensés par l'image. Le débordement de la figure enchâssée crée une tension entre continuité et discontinuité. L'image englobée dans l'image englobante déplace le regard du spectateur vers un autre espace en créant une logique narrative particulière ou en mettant en valeur ce qu'elle montre. Un tel dispositif suppose divers points de vue au sens propre et figuré.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

Le chapitre intitulé : « Les fausses échappées » s'intéresse à la peinture hollandaise du XVII^e siècle à travers l'exemple de Pieter de Hooch, qui intègre des ouvertures ou des miroirs aux scènes représentées en créant un jeu de perspectives fragmentées, où des panneaux jouent parfois le rôle d'*écrans*, « des surfaces planes et vides sur lesquelles le regard bute⁶ ». Le peintre joue sur les apparences, les déformations optiques, les anamorphoses, les synthèses de plusieurs perspectives, pleinement conscient des déformations et des artifices de la représentation. Cette mise en scène et cette volonté de s'émanciper d'un point de vue fixe, qui rappelle l'immersion au cinéma et dans les jeux vidéo, attestent d'une conscience du regard et du « voir ».

Le chapitre suivant traite de ce que l'auteur appelle « images feuilletées », à savoir les images composites que peuvent créer la surimpression (transparence, fondus enchaînés) et le *split screen*. La surimpression invite ainsi à une distanciation de la vision comme accès au réel. Le *split screen* consiste à fragmenter l'écran en un certain nombre d'images mobiles ou fixes, amenant à s'interroger sur les liens unissant plusieurs séquences narratives distinctes présentées en même temps, comme chez Alain Resnais par exemple.

Le quatrième chapitre, « Fonds d'écran », analyse certains effets induits par les images enchâssées au cinéma, que l'on trouve chez Wim Wenders, comme de projeter hors du temps ou hors de la réalité, posant la question des limites de l'image. Le fond d'écran, créant une réalité contextuelle, est en réalité bien plus qu'un simple décor.

Ainsi, cet ouvrage intellectuellement stimulant nous montre comme l'enchâssement d'une image, sous toutes ses formes, permet d'établir des discontinuités, de repérer des logiques internes, d'interroger l'organisation des regards et les systèmes de valeur qui les sous-tendent. L'auteur en conclut que la naissance d'une image doit rester perceptible, et que les images naissant d'autres images s'affirment comme des représentations riches de sens. La conception de l'*écran* qui s'y révèle pourrait se rapprocher à certains égards de celle d'Anne-Marie Christin, qui distingue l'*écran* du support, le premier étant en quelque sorte la face abstraite du second : pour elle, il peut s'agir de l'écran du ciel, de l'écran des rêves, aussi bien que de la page, du paravent ou de l'écran d'ordinateur. Cette diversité des formes que revêt l'écran se retrouve dans la présente étude, qui aborde l'enluminure médiévale et l'écran d'ordinateur avec la même aisance. Pour les deux auteurs, l'écran masque autant qu'il donne à voir. Cependant, le sens que Vincent Amiel donne au terme *écran* semble plus restreint que chez Anne-Marie Christin, puisqu'il se réduit finalement ici à celui d'une image enchâssée.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

Contributeurs

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 de *Le Sens de la musique*, Paris, 2006 ; *Sonate, que me veux-tu ?* Lyon, Ens éditions, Lyon, 2016 ; *Voir le son*, Delatour, 2020.

Márcia Arbex-Enrico

Est professeure à l'Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG et chargée de recherche auprès du CNPq, Brésil. Docteure en Littérature Française de l'Université Paris 3, ses recherches portent sur les rapports écriture-image, en particulier sur la littérature et les arts. Publications récentes : *Sobrevivências da escrita na imagem: Michel Butor e as artes* (2020) ; *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas* (codir., 2019) ; *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013).

Luc Bachelot

Ancien chercheur du CNRS, archéologue du Proche-Orient, Luc Bachelot a participé 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) des sociétés anciennes du Proche-Orient ancien.

Responsable de 1993 à 1995 d'un séminaire de recherche au Collège International de Philosophie sur le thème « Rencontre entre philosophie et archéologie, à propos de l'image et de la communauté », Luc Bachelot a également animé pendant dix ans un séminaire de recherche intitulé « La peur des images » dans le cadre du thème transversal *Textes, images et société*, de l'UMR ArScAn (CNRS/Paris 1/Paris10).

Il est membre du CEE depuis 1982, puis du CEEI.

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).

Melina Balcázar

Docteure en Littérature française de l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est l'auteure 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*. Elle écrit aussi pour les revues *Europe* et *En attendant Nadeau*, sur l'actualité littéraire de l'Amérique latine. Elle a traduit en espagnol des œuvres de Pascal Quignard, Claude Simon, Georges Didi-Huberman, Félix Nadar, Pierre Klossowski.

Philippe Bootz

Est agrégé de physique, docteur en physique et en info-com, Maître de conférences HDR à l'université Paris 8, responsable d'un axe de recherche au laboratoire paragraphe et ancien président du labex Arts-H2H. Ses recherches portent sur la littérature numérique et la sémiotique du numérique. Théoricien de la poésie numérique, il la programme depuis 1977, a créé plusieurs groupes et a été l'éditeur de la revue *alire* (1989-2009). Ses œuvres sont présentes dans les anthologies et festivals internationaux.

Karine Bouchy

Est chercheuse associée à l'UMR Thalim (Sorbonne nouvelle/ENS/CNRS). Membre du CEEI depuis 2006, elle enseigne actuellement à l'ECV Paris.

Vincent Broqua

Est écrivain, traducteur, professeur de littérature et arts nord-américains. Parmi ses essais : *Malgré la ligne droite: l'écriture américaine de Josef Albers* (Presses du Réel, 2020, à paraître); *À partir de rien : esthétique, poétique et politique de l'infime* (Michel Houdiard, 2013); Parmi ses livres de création: *[Frais du jour]* (l'Ours Blanc, 2020), *Récupérer* (Les petits matins, 2015) et *même = same* (Contrat Maint, 2013).

Éric Brunier

Est professeur de lettres modernes. Il mène un travail de recherche sur les relations, au sein du tableau, entre le trait, la couleur et la surface (travail sur Lucio Fontana, le cubisme, l'écran). Par ailleurs il s'intéresse au discours du tableau dans la peinture classique (Poussin). Il a organisé plusieurs expositions d'art contemporain avec le Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain et plus récemment au théâtre La Commune (Aubervilliers).

Júlio Castañon Guimarães

Est traducteur, écrivain, ancien chercheur à la Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro, Brésil). Il a publié *Por que ler Manuel Bandeira* (Globo, 2008), *Entre reescritas e esboços* (Topbooks, 2010), *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus* (FCRB, 2012) et l'édition critique de *Poesia 1930-62* de Carlos Drummond de Andrade (Cosac Naify, 2012).

Anne-Marie Christin

(1942-2014) professeur émérite de l'Université Paris-Diderot, spécialiste de l'histoire de l'écriture et des relations entre le texte et l'image et fondatrice du Centre d'étude de l'écriture et de l'image qu'elle a dirigé jusqu'à sa mort.

Yoon-Jung Do

Est professeure adjointe à l'université Inha en Corée du Sud. Elle a soutenu sa thèse de doctorat intitulée « Les valeurs du blanc chez Mallarmé éclairées par l'esthétique de l'Extrême-Orient » sous la direction d'Anne-Marie Christin à l'Université Paris 7 – Diderot en 2004. Ses recherches portent sur l'analyse de la page dans les œuvres poétiques, la collaboration entre les peintres et les poètes et la comparaison entre les poètes français et les poètes coréens modernes.

Kisito Essele Essele

A suivi des études supérieures de philosophie et de théologie à Yaoundé (1987-1994). Titulaire d'un doctorat en théologie (2008), il obtient parallèlement un master de musicologie (2003-2008) avec un mémoire portant sur le chant des femmes dans les cérémonies funéraires des Beti du Cameroun. En 2016, il soutient une thèse en ethnomusicologie : « Continuités et innovations sonores des cérémonies funéraires éton du Cameroun ». Il est actuellement enseignant de musicologie à la faculté des sciences sociales et gestion de l'Université catholique d'Afrique centrale, Institut catholique de Yaoundé.

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 Campagnolle en 2018-2019, elle a conçu le catalogue, en lien avec les commissaires et l'artiste invité.

Béatrice Fraenkel,

Membre du Centre d'étude de l'écriture dès 1980 puis directrice d'études à l'EHESS et membre du Centre Maurice Halbwachs (EHESS-ENS-CNRS), développe une anthropologie de l'écriture. Son enseignement et ses recherches s'inscrivent dans une approche pragmatique de l'écriture depuis son premier ouvrage *La Signature, Genèse d'un signe* (Paris, 1992). Elle a notamment publié : (dir.) *Illettrismes. Approches historiques et anthropologiques, Écritures IV*, (Paris 1993) ; *Les Écrits de Septembre, New York, 2001* (Paris, 2002) et a co-dirigé *Langage et Travail, Communication, Cognition, Action* (Paris, 2001) et *Affiche-Action : quand la politique s'affiche dans la rue* (Paris, 2012).

Adrien Genoudet

Est écrivain, cinéaste et chercheur en histoire visuelle. Il est docteur en arts et en cinéma. Il a été ATER au Collège de France ainsi que chercheur invité au musée Albert Kahn et chercheur attaché au CNRS. Il a participé à de nombreux ouvrages collectifs et a publié, entre autres, en 2017 *L'Étreinte*. Il est l'auteur de films courts et longs métrages présentés en festivals et centres d'arts. Il est co-rédacteur en chef de la revue d'histoire actuelle, *Entre-Temps*.

Bruno Haas

Est maître de conférences en philosophie de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses domaines de recherche portent notamment sur la théorie de l'image et la philosophie de l'esprit. Il a publié *Die ikonischen Situationen*, Fink, 2015.

Marie Laureillard

Est maître de conférences HDR en études chinoises à l'université Lumière Lyon 2, membre de l'Institut d'Asie orientale et de Langarts, vice-présidente du CEEI. Elle est l'auteur de *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait* (L'Harmattan, 2017) et a codirigé *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui* (Éditions de l'Inalco, 2017) et *À la croisée de collections d'art entre Asie et Occident* (Hémisphères, 2019). Elle prépare actuellement un ouvrage sur la caricature en Chine (2021). Elle est également traductrice littéraire (Ye Lingfeng, *Confessions inachevées*, éditions Serge Safran, 2020) et directrice de collection aux éditions Circé (Yu Kwang-chung, *Le Veilleur de nuit*, 2020).

Christian Lebrat

Est un cinéaste, vidéaste, photographe et rédacteur en chef français. Il dirige les éditions [Paris Expérimental](#) depuis 1983. Depuis 1976, Lebrat a réalisé une vingtaine de films, vidéos et performances pour film. Ces

œuvres font partie des collections du Centre Georges Pompidou et du FNAC (Fond National d'art contemporain).

Pierre Larcher

Est professeur émérite de linguistique arabe à Aix-Marseille Université. Il est l'auteur de nombreux travaux de linguistique arabe (*Le Système verbal de l'arabe classique* (2012), *Linguistique arabe et pragmatique*, 2014 ; *Syntaxe de l'arabe classique*, 2017) et sémitique (*La Sémiologie, aujourd'hui* (2000), *La Formation des mots dans les langues sémitiques*, 2007 ; *Oralité et écriture dans la Bible et le Coran*, 2014, ouvrages collectifs co-dirigés avec P. Cassuto). Traducteur en français de la poésie préislamique, il s'intéresse à l'histoire de l'orientalisme (*Orientalisme savant, orientalisme littéraire. Sept essais sur leur connexion*, 2017).

François Maheu

Docteur en histoire de l'art, François Maheu est spécialisé dans les questions liées à l'histoire et la théorie de la photographie. Membre du Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art & Visual Culture (LGC - KULeuven) et de l'Institut des civilisations, arts et lettres (Incal - UCLouvain), il est également chargé de cours invité à l'Université de Namur.

Émilie Piton-Foucault

Est agrégée de Lettres modernes, docteur en littérature française et chargée de cours à l'Université Rennes 2. Elle travaille sur l'intersémiotique des arts, en particulier sur l'angoisse de la représentation du réel chez Zola (*Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, PUR, 2015). Elle a également co-dirigé *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon* avec Henri Mitterand en 2015.

Anne-Christine Royère

Est maîtresse de conférences à l'université de Reims. Ses travaux portent sur la poésie française des XX^e et XXI^e siècles, plus précisément sur ses médiations dans et hors du livre : poétique de la voix (textualité et graphisme) ; pratiques et esthétiques du livre (génétique et auctorialité éditoriales) ; poésies intermédiaires (sonores, performées, exposées). Elle a récemment dirigé la publication de Michèle Métail : la poésie en trois dimensions (Les presses du réel, 2019).

Jiyoung Shim

Professeur au Département de langue et culture françaises de l'Université nationale ouverte de Corée, à Séoul, en Corée du Sud. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée « Joan Miró, illustrateur des poètes : à la lumière de l'Extrême-Orient » soutenue en 2009 à l'Université de Paris 7. Ses intérêts de recherche portent sur la relation

entre l'image et l'écriture en France et en Corée, elle a récemment publié deux ouvrages collectifs en coréen, *La Littérature rencontre l'art* (2016) et *L'Écriture et l'art* (2020).

Marianne Simon-Oikawa

Est MCF HDR à l'Université de Tokyo, membre du CEEI, membre associé de l'UMR THALIMet 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.

Torahiko Terada

Professeur (Université de Tokyo, Département de l'art et la littérature comparés). Axe de recherches : naturalisme, illustration. « Émile Zola et l'esthétique de la vérité », *Interdisciplinary cultural studies*, Department of the Interdisciplinary cultural studies of the University of Tokyo, Tokyo, n° 19, 2016, p. 33-51. « *Nana* traduit par Nagai Kafû », *DARUMA*, revue d'études japonaises, Éditions Philippe Picquier, numéro 5, printemps, 1999, p. 165-182.

Xiaolu Yan

Est maître de conférences à l'Université Jiangnan de Wuhan, où elle enseigne le français et la civilisation francophone. Sa thèse en étude culturelle sino-française s'intitule « Etude comparative des gammes chinoises et occidentale et leurs symboles culturels » sous la direction de Wu Hongmiao.

« la pensée de l'écran », *écriture et image*, n° 1

Directeur de publication

Hélène Campaignolle (CNRS/UMR THALIM, CEEI)

Rédacteurs en chef invités

Violaine Anger (Université d'Evry Val d'Essonne/ CERCC)

Jan Baetens (Université de Leuven, Belgique)

Coordination éditoriale

Hélène Campaignolle (CNRS/UMR THALIM, CEEI) avec la collaboration
de Marianne Simon-Oikawa (Université de Tokyo, CNRS/ THALIM,
CEEI) et de Mélina Balcázar (CNRS/ THALIM, CEEI)

Secrétariat d'édition

Eva Lassalle (CNRS/ THALIM)

Assistance éditoriale et conception graphique

Marie Ferré (CNRS/ THALIM, CEEI)

Comité de lecture du numéro

Violaine Anger (Université d'Evry Val d'Essonne/ CERCC, CEEI)

Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)

Narmine Sadeg (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, CEEI)

Jan Baetens (Université de Leuven, Belgique, CEEI)

Laura Kendrick (Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines)

Laurence Danguy (Université de Lausanne/ Unil, CEEI)

Florence Dumora (Université de Paris/ CERILAC, CEEI)

Yolaine Escande (EHESS/ CRAL)

Réalisation du site web

<https://ecriture-et-image.fr>

Hélène Campaignolle assistée d'Amal Guha (CNRS/UMR THALIM)

Editeurs

CEEI, UMR THALIM (Sorbonne Nouvelle/CNRS/ENS)

Hébergement et maintenance

Philippe Riant (DSIC de l'université Paris Sorbonne nouvelle)

ISSN de la revue numérique *Écriture et Image*

en cours

Date de publication

15 novembre 2020

Périodicité

annuelle