

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Écriture, peinture

Mikel Dufrenne

Volume 17, Number 6 (102), November–December 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30955ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dufrenne, M. (1975). Écriture, peinture. *Liberté*, 17(6), 41–55.

Ecriture, peinture

Ecriture, peinture : que désignent ces mots ? Faut-il les opposer, peut-on les joindre ? Leur sens s'est tellement diversifié que d'étranges alliances se nouent entre eux : on parle d'une écriture de la peinture, et parfois d'une peinture dans l'écriture. Métaphores ? Peut-être, mais pour les comprendre il faut suivre le cheminement du sens. Depuis quel lieu de départ ? Y a-t-il jamais, pour un mot, un sens littéral prioritaire d'où dériveraient des sens figurés : un sens de la lettre ? Nous voici par là mis à la tâche : la lettre, c'est l'élément de l'écriture.

Partons de là, et nous allons voir d'abord écriture et peinture se ressembler plutôt que s'opposer. La matérialité de l'écriture, c'est la graphie : système de signes gravés sur la pierre ou l'écorce, imprimés sur le papier. L'écriture au sens littéral est pour la lecture, et la lecture est d'abord vision. L'écrit, c'est du visible, une trace que la main dessine pour l'oeil. Comme la peinture : car la peinture sollicite aussi l'oeil, et c'est pourquoi on pourra dire qu'elle s'offre à une lecture. Aussi bien, écriture et peinture ont-elles peut-être une commune origine dans le pictogramme. Mais ce n'est pas notre propos d'évoquer leur histoire : c'est l'affaire des savants. En tout cas, à première « vue », écriture et peinture ont ceci de semblable qu'elles donnent à voir. Et c'est parce qu'elles s'inscrivent pareillement dans le registre du visible qu'elles peuvent s'associer. Ainsi trouvons-nous d'une part de la peinture dans l'écriture : par exemple dans l'enluminure (lorsque l'écriture revendique des qualités qu'on attribue généralement au dessin), dans la calligraphie (lorsque les mots composent eux-mêmes un dessin) ; d'autre part de l'écriture

dans la peinture : par exemple lorsque l'objet peint est un poème comme dans la peinture japonaise classique, ou aussi bien une partition musicale comme chez Klee, ou lorsque sont introduits dans le tableau soit le poème, soit quelque maxime susceptible d'éclairer un symbole, soit, comme dans la bande dessinée, un texte qui éclaire la narrativité de l'image, soit, comme chez Klee ou Miro, des éléments graphiques, lettres ou algorithmes. Différentes de ces associations sont les confrontations qui peuvent s'instituer entre texte et image : lorsqu'un peintre illustre un poème, ou inversement lorsqu'un poète commente une peinture ; le problème est alors celui des échanges, des « correspondances » entre des oeuvres qui gardent leur spécificité ; nous reviendrons là-dessus. Quant aux associations qui se produisent dans une même oeuvre, on voit aux exemples que nous avons donnés en vrac qu'elles appellent une analyse plus précise qui conduit à s'interroger sur la nature du lisible et sur l'opération de l'oeil.

De fait, l'oeil ne fonctionne pas de la même façon, ni ne se déploie dans le même espace, lorsqu'il est appelé à lire ou à regarder. Car il y a un moment — inassignable historiquement ? — où écriture et peinture sont devenues deux pratiques différenciées ayant des finalités propres : lorsque l'écriture s'est accomplie en se mettant au service de la parole, en convoyant un message verbal, et lorsque au contraire la peinture s'est accomplie à la fois en revendiquant de devenir par elle-même un langage autonome et en s'esthétisant : en sollicitant le goût et en suscitant un plaisir. Alors peinture et écriture n'habitent pas l'espace de la même façon et ne sollicitent pas la même temporalité ; les écarts scripturaux codés dans l'écriture proposent un cheminement impératif dans une succession réglée ; l'objet pictural constitue une totalité qui se saisit dans la simultanéité et peut s'analyser selon des itinéraires non contraignants, même si certains sont suggérés par l'oeuvre. Les comportements requis du récepteur visent des fins différentes. Lire, c'est aller droit au discours à travers les signes écrits ; affaire d'entendement plutôt que de vision : on ne voit que pour entendre, et entendre c'est viser le sens à travers le discours. Ici le sensible — visible et audible

— se laisse traverser, il est comme un outil dont on n'a pas conscience qu'on le manie tant il fait un avec la main et tant on est attentif à ce que fait la main. Devant la peinture au contraire, on s'arrête à voir, et on goûte le vu pour lui-même.

Cette divergence entre écriture et peinture, on a souvent dit que l'émancipation de la peinture moderne la poussait à l'extrême : en promouvant le désordre de l'aléatoire, l'abstraction lyrique se refuse à véhiculer de l'information ; si l'oeuvre garde de l'expressivité, l'exprimé est inexprimable, non verbalisable. Hors de toute signification, la vue n'est plus que le lieu ou l'organe d'une jouissance. Mais il est vrai qu'à l'éclatement de la représentation peut répondre l'éclatement de la signification portée par le langage et donc par l'écriture : une certaine poésie peut déconstruire le lexique et la syntaxe jusqu'à défier toute intelligibilité (peu importe ici que le non-sens apparaisse comme le maximum d'information ou le maximum de bruit, que le cri soit la plus singulière parole ou la retombée de la parole dans le silence de l'insignifiant, de l'inerte). Alors le dispositif typographique peut lui-même exploser : l'écriture s'abolit pour devenir... quelque chose comme la peinture. Est-ce à dire qu'écriture et peinture abdiquent chacune la vocation qu'elles s'étaient donnée et que toutes deux convergent dans l'indifférencié ?

Mais peut-être ne s'étaient-elles jamais séparées. D'abord parce que l'écriture ne cesse de jouer sur le visible, et peut toujours en jouer, comme la parole la plus didactique joue de l'audible : du timbre ou de l'intonation. Et surtout parce que la peinture, au moins tant qu'elle est figurative, elle aussi livre un message : elle ne dit pas, mais elle montre, et le montrer peut se substituer au dire. Pour les illettrés, sur les tympanes ou les vitraux des églises, les images remplacent les lettres ; pour ceux qui ne savent pas lire, la peinture ou la sculpture se font lisibles. La représentation est un mode de la signification. D'autant que signification et représentation peuvent ici se confondre ; car le procès de la signification ne s'arrête pas toujours à la production du signifié, comme par exemple dans un formalisme logique ; signification, c'est à la fois *Bedeutung* et *Sinn*, rapport du signifiant au signifié et rapport du signifiant au désigné ; autrement

dit la signification peut viser le monde. Le signe écrit peut valoir pour un référent comme le représentant pictural vaut pour un représenté. Dès lors, au lieu de dire l'absent, pourquoi pas le montrer ? Au lieu de raconter l'Histoire Sainte, pourquoi pas la représenter ? Mais si on la représente, pourquoi ne pas la dire aussi ?

Ainsi, en certains moments de l'histoire, et singulièrement lorsque la religion fait régner l'Écriture comme Écriture de Dieu — lorsque le monde, au même titre que le Livre, porte la marque de l'écrivain divin et requiert du lecteur la même piété —, dans l'oeuvre humaine qui mêle la peinture à l'écriture, l'écriture est première. S'il y a un plaisir à peindre et à goûter la peinture, ce plaisir, quand il n'est pas interdit — et l'on sait qu'il l'a été parfois — est clandestin ou au mieux toléré. La peinture ne vaut que comme ersatz de l'écriture, pour le message que la représentation transmet. Rien d'étonnant à ce que cette représentation s'adjoigne du texte lorsque la figuration risque d'être équivoque ou obscure ; de fait, la peinture officiellement reçue dans les musées comporte toujours du texte : un titre, une signature. Rien d'étonnant non plus à ce que le texte s'adjoigne de l'image lorsqu'il risque d'être incompris ; les signaux routiers utilisent toujours cette redondance ; et la prime de plaisir que procure la peinture donne au texte plus de force. Dans tous les cas, l'important est la lisibilité. C'est dire que l'écriture, si elle s'introduit dans la peinture, doit préserver sa spécificité et transporter le sens qu'elle médiatise. C'est dire aussi que le visible, même s'il est goûté pour lui-même, doit être lui-même lisible ; donc, astreint aux codes qui en autorisent la lecture : codes de l'analogie iconique, bien sûr, codes de la représentation conventionnelle (emblèmes, couleurs, etc.), codes de l'organisation plastique. Faut-il dire ici que persiste une contradiction entre l'espace du texte et l'espace de l'image ? Lyotard a prêté beaucoup d'attention à ce problème : l'espace où le lecteur parcourt les écarts constitutifs de l'écriture est-il identique à l'espace où le regard situe les figures picturales ? Tant que la peinture fonctionne comme écriture et se mêle éventuellement à elle, ce qui importe est que les deux espaces soient pareillement réglés pour garantir

la lisibilité ; et cela suffit pour qu'ils puissent voisiner sur la même surface ; il importe peu que l'espace pictural soit réglé par la perspective « naturelle » ou par un autre code comme celui qui étage les plans selon la hauteur ou qui signifie la hiérarchie des personnages par leurs dimensions respectives.

Ces trop rapides remarques s'appliquent à l'art du Moyen Age, aussi bien aux vitraux où figure le nom du saint ou du lieu qu'aux enluminures qui imagent le texte sacré ; l'écrit y figure parmi les multiples clés qui facilitent la lecture (nimbes, emblèmes, couleurs des vêtements). Elles s'appliquent aux peintures symbolisantes de l'Age classique, comme à tel tableau du Titien que commente Panofsky. Mais elles s'appliquent aussi bien à la bande dessinée d'aujourd'hui, du moins à celle qu'on dit déjà traditionnelle ; car la bande dessinée est bien en elle-même un texte, dont le souci majeur est de représenter d'une façon « significative », de produire une narration lisible, en sorte que l'image y est une présentation du texte, bien plutôt que le texte une addition à l'image ; les phylactères ou les sous-titres sont parfaitement à leur place, et ne dérangent nullement l'espace de la représentation, qui est aussi réglé, et donc aussi intelligible, que l'espace discursif. Au moins pour les lecteurs — et c'est bien ainsi qu'ils se nomment — qui dès leur plus jeune âge sont entraînés à chercher dans le dessin un message verbalisable : un équivalent du discours.

Ainsi la peinture — une certaine peinture — est-elle écriture, c'est-à-dire discours : pour le plus grand bonheur aujourd'hui de nos sémiologues ! Faut-il dire qu'elle ignore encore, ou qu'elle trahit déjà, le pictural ? Non, et nous essaierons de le montrer ; mais nous pouvons remarquer déjà que le pictural s'annonce dans le décoratif. On discrédite trop vite le décoratif : quand l'institution confère aux artistes un statut privilégié, les artistes-peintres tiennent à garder leurs distances à l'égard des peintres en bâtiment. Et la réflexion ratifie cette prétention. Mais métamorphoser la surface en la décorant, n'est-ce pas lui conférer l'autonomie et la constituer en objet pictural ? Reste que le pictural a pensé se conquérir contre le décoratif, mais aussi, et surtout, contre ce qui liait

la peinture à la discursivité et à la lisibilité : contre la figuration, la symbolisation et la narrativité, c'est-à-dire par l'abstraction, lyrique ou non, et encore contre ce qui induisait la peinture à dissimuler au bénéfice du représenté les traces de son travail propre sur le représentant, donc par les formalismes qui exhibent la structure, la fabrique, et les procédures de fabrication au point de réduire parfois l'oeuvre à cette exhibition. Alors la peinture affirme son indépendance, singulièrement par rapport à l'écriture. Elle ne donne plus à lire. Lyrique, elle donne à jouir ; formelle, elle donne à jouer : à éprouver le pictural dans sa production, ou dans l'apparaître d'une structure. Elle se signifie elle-même, ce qui la dispense de signifier à sa façon, c'est-à-dire de représenter : elle se réduit à son signifiant. Dès lors, si elle intègre encore du graphisme — journaux collés chez les cubistes, « lettres et chiffres attirés par une étincelle » chez Miro —, ce n'est plus que comme élément du pictural, comme du visible dont toute la fonction est de s'offrir à la vue sans apporter un message. Le journal collé n'est plus à lire, et les lettres en folie ne composent plus un texte. La peinture se cherche hors de, voire contre, l'écriture.

Mais l'écriture prend bientôt sa revanche : des peintres les plus soucieux du pictural, et qui refusent d'en appeler à l'écrit jusque pour donner un titre à leur oeuvre, on dit volontiers qu'ils ont une écriture. Que la peinture *soit* ou non écriture, on dit qu'elle *a* une écriture. Mais qui le dit, et de quel droit ? Celui qui le dit : le critique, le lecteur de l'oeuvre. L'écriture alors n'est plus agie, utilisée par le peintre, elle est attribuée à l'oeuvre dans un discours tenu sur elle. Le mot reçoit-il dans ce discours un nouveau sens ? Non, mais plutôt son sens se détermine et se fixe. Nous avons évoqué jusqu'à présent l'écriture comme graphisme qui se donne à voir, et l'écrit comme système de signifiants dont le signifié est du langage, qui se donne à lire. A évoquer une écriture de la peinture, c'est l'exigence de lisibilité qui prévaut encore, mais elle change de sens : elle ne porte plus sur le signifié de la peinture — le représenté —, mais sur le signifiant : c'est lui qui doit être lu, donc écrit. Si la peinture a une écriture, c'est en tant qu'elle *est écrite*. Elle n'est pas — n'est plus —

écriture : elle n'écrit pas, ni ne décrit ; mais elle est écrite. Comme peut l'être une langue, et parce qu'elle l'est ; car l'écriture alors ne désigne plus, comme le graphisme, un auxiliaire du langage, mais une vertu du langage : quand il est lui-même *écrit*.

Il nous faut en effet mettre ici l'écriture en relation avec l'écrivain. Comme graphisme, l'écriture n'est encore qu'un système de signes que met en oeuvre un scripteur, un écrivain, celui qui sait écrire pour qui sait lire. Mais l'écriture est aussi l'opération de l'écrivain⁽¹⁾. Elle ne désigne plus alors un code pour représenter du langage, mais un code pour user du langage : elle ne fixe plus la parole pour la rendre visible et transportable, elle la gère et selon certaines normes. On n'écrit pas comme on parle. L'écriture c'est donc le style. Certes, on peut avec Barthes raffiner la notion, et précisément introduire une distinction entre l'écriture comme socio-historique et le style comme individuel ; on peut aussi bien distinguer entre une notion généralisante du style et une notion singularisante ; car le style à la fois s'apprend et s'invente. Ce qui nous importe, c'est que cette gestion de la langue implique encore un geste, qui n'est plus seulement de la main, mais de tout l'être aux prises avec la langue, en sorte qu'il est difficile d'y discerner ce qui est de nature et ce qui est de culture ; difficile donc de discerner dans l'oeuvre écrite ce qui revient à l'auteur et ce qui revient au milieu. Mais de toute façon l'écriture caractérise cette oeuvre, et si l'on en assigne difficilement les sources, il reste possible de l'analyser selon diverses méthodes. On voit donc à quelles conditions on peut parler d'une écriture de la peinture : c'est que la peinture soit une langue (et on l'a assez dit !). Le geste du peintre gère une langue : il produit une parole singulière en recourant, fût-ce pour les transgresser, aux codes d'un système institué : l'écriture, à la considérer comme sienne, est cette parole, la qualité d'un texte non discursif. On sait les problèmes que soulève, pour le savoir, cette identification de l'art et du langage ; ce n'est pas le lieu de les affronter. Mais nous voudrions noter deux sous-entendus de cette identification qu'on ne peut taire sans quelque arbi-

(1) L'écrivain public pouvait être à la fois écrivain et écrivain.

traire : d'une part que quelqu'un — un peintre — parle cette langue, d'autre part que cette langue parle, que le signifiant qu'elle organise n'est pas insignifiant, quel que soit le type de message qu'il convoie et la façon dont il le convoie.

Mais il faut encore nous demander si, entre écriture et peinture, la solidarité ne peut pas s'accuser dans un rapport inverse. Si la peinture a une écriture, l'écriture ne peut-elle avoir une peinture ? Cela, on ne le dit pas ; mais on a dit parfois qu'un texte pouvait dépeindre, et l'on parle d'un style imagé. *Ut pictura poesis* : jusqu'où ? C'est toujours ici le langage qui requiert l'attention ; mais l'intérêt se déplace de sa structure sur son emploi. Qui confronte la peinture à la langue en décelant une écriture dans la peinture met l'accent sur la grammaire ; qui confronte la langue écrite avec la peinture met l'accent sur la sémantique : est-il possible que l'écrit puisse signifier en dépeignant ? Que le sens puisse être livré dans des images ? Mais d'abord, est-ce bien ainsi que la peinture porte son message ? Elle parle, soit ; mais précisément on ne dit pas qu'elle dépeint, comme on le dit du texte. De fait, elle a deux façons de parler : elle montre, et parfois elle exprime. Elle a bien, comme l'écriture en tant que mode du langage, une structure référentielle ; mais alors que le langage désigne, la peinture représente : elle confère au référent une certaine présence en image (ceci vaut même pour la peinture dite abstraite ; son référent appartient au monde de la peinture et non au « monde réel » ; mais elle en produit une image : l'arabesque peinte est l'image d'une arabesque, la tache de couleur l'image d'une tache de couleur ; mais alors la distance s'abolit entre présentation et représentation, entre l'image et la chose : l'image est la chose même parce que la chose est image). Au lieu que le langage, s'il vise la chose, ne peut en produire une image ; l'écriture ne peut que décrire, susciter, comme dit Barthes, un effet de réel, elle ne donne pas à *voir*, sinon le graphique. Mais ne peut-elle donner à imaginer ? Et ne l'admet-on pas quand on parle d'un langage imagé ? Cet imaginer n'est-il pas un équivalent du voir, qui autoriserait un rapprochement entre peindre et dépeindre ? Il faut bien pourtant, en dépit du langage, maintenir une distance entre l'image réelle — l'image-

chose créée par le peintre — et l'image irréaliste éveillée dans l'imaginaire par le texte. L'imagination est imaginaire, disait Alain : qui imagine croit voir, il ne voit pas : incapable de compter les colonnes sur l'image du Panthéon ! Pareillement Sartre : l'imaginaire est un irréel, qui suppose une libre neutralisation du réel. Et cela est vrai tant que l'image est cette petite lumière qui s'allume dans la nuit d'une intériorité. Mais il nous faut revenir à une notion plus originaire de l'imaginaire.

L'imaginaire, c'est d'abord la quasi-présence de ce qui illimite et métamorphose du présent, du perçu. Laissons donc de côté d'une part cet imaginaire volontaire qui s'accroche à la mémoire, comme quand je veux « revoir » de l'absent, d'autre part, à l'autre pôle du concept, le rêve ou de l'éprouvé, à même une chair endormie mais vivante, doit être substitué au perçu. L'imaginaire premier, celui qui nous concerne ici, c'est de l'irréel si l'on veut, mais tout mêlé, dans ce qui est du pré-réel, à ce qui sera du réel. Ce qu'il nous faut voir, c'est comment l'écriture peut être grosse de cet imaginaire. Pour cela, regardons d'un peu plus près ce qu'il est, et comment il est principalement immanent au perçu ; cela nous permettra plus tard de vérifier qu'il est immanent à la peinture, à l'image peinte. Cet imaginaire est du sens qui s'illimite. D'un mot, l'image c'est l'objet même auréolé d'imaginaire ; ce que par exemple le film peut donner à voir. Ainsi Fellini : cette femme-lionne qui enseigne les mathématiques, vers laquelle se déploie un sexe de papier dont l'hommage est un pipi ; ce « grand hôtel » qui devient le haut-lieu — combien plus magique qu'à Marienbad ! — où l'héroïne qui assume la sexualité de la petite ville rencontre le prince, et où reviennent en scène les aventures des Mille et une nuits ... (1)

(1) On dira que cet imaginaire est culturalisé. Bien sûr ! Ce sont les rêveries d'une petite ville que le film exhibe ; et même vécue par un enfant, toute mêlée à lui, la ville est un objet culturel, et son imaginaire est culturel. Mais la Nature opère à travers la culture : urbain ou paysan, l'imaginaire ouvre toujours un monde d'avant la raison, et il ne perd pas sa vertu pour être pris en charge par une tradition. Dans un Occident qui rêve son Orient, les Mille et une nuits disent très bien un certain imaginaire de l'érotisme.

Ainsi surgit un sens proprement senti. Et sans doute ce sens est-il *pour* quelqu'un, pour le sentant. Mais ce pour implique-t-il un *par*? Faut-il que le senti soit, dans le voyant (nous ne parlons pas ici du peintre) une opération de l'inconscient, que l'invisible soit du fantasme qui se projette dans le vu, et par exemple le représentant d'une pulsion de mort? Assurément on peut assigner à l'inconscient toutes les structures, tous les pouvoirs qu'on veut, il n'infirmera jamais aucune proposition, puisqu'il est par définition ce qui se dérobe. On peut donc prendre le parti de l'inconscient jusqu'à dire avec Lyotard que « la réalité est constituée à partir de l'imaginaire. Ce qui est donné d'abord, c'est l'objet fantasmatique ». Il est bien vrai que le réel est déterminé, et par une exclusion de l'imaginaire; mais s'il y a un « donné », ne procède-t-il pas d'un pré-réel, et n'est-il pas donné à? L'objet fantasmatique est un objet fantasmé. Il, est vrai encore que le sujet n'est pas lui-même déterminé, ne s'est pas encore déterminé: il est tout mêlé à l'objet, et c'est pourquoi le pré-réel est gros d'imaginaire: l'objet fantasmé est un objet fantasmant: pré-réel que l'imaginaire investit et qui livre du sens. L'autre scène est encore la scène du monde, et le metteur en scène n'est pas un inconscient séparé, le fantasme qui l'habite n'est pas simplement subjectif. Cela n'implique pas que le sujet — le pré-sujet — soit passif; il accueille le pré-objet, il le laisse apparaître et retentir.

Disons-le autrement. Si l'imaginaire se produit dans le sensible, c'est par la grâce d'un affect, qui fait le sensible touchant. Mais où situer l'affect? Pas dans un lieu « psychologique », fût-il régi par une topique, mais dans la chair du sentant quand elle est encore mêlée à la chair du senti; l'affect s'éprouve dans ce mixte. Il n'est pas une pulsion qui s'investit sur un objet, — un objet quelconque. Le désir est à la fois une ouverture et une réponse au désirable, tant que le désirant et le désiré se tiennent dans la proximité de l'originnaire, se mêlant l'un à l'autre. L'affect est, autant qu'un mouvement dans le sujet, une qualité dans l'objet: il appartient au pré-réel. Et l'imaginaire est, dans ce pré-réel, dans ce qui sera l'objet comme dans ce qui sera le sujet, la cristallisation de l'affectif.

Mais revenons à la poésie. Ici l'imaginaire s'accroche à des mots, non à des choses : n'est-il pas alors condamné à l'irréel ? Il y a pourtant du réel encore, ou plutôt du pré-réel, mais qui n'est plus exactement du perçu, qui est du lu. Le donné où tout se donne, ce sont des mots. Ce sont les mots — ces mots à la fois visibles et audibles quand ils sonnent dans une bouche — qui font image, qui rêvent comme dit Bachelard. N'ont-ils pas parfois le pouvoir de conjurer une apparition ? Lire, n'est-ce pas parfois, à travers l'écrit, presque voir ? Mais il faut au moins expliciter ce presque et ce parfois. Presque, cela mesure la différence entre le peint et le dépeint, entre *pictura et poesis* : entre le voir de l'entendement et le voir de la vision. Oui, le mot nomme, il ne constitue pas une image ; mais le nom peut être, dans sa chair sonore, à l'image de ce qu'il nomme ; et peut-être est-ce sur ce que Ponge appelle l'onomatopée originelle que se fonde le langage et de là ce « pouvoir des mots » tant de fois invoqué. Qui n'est pas seulement le pouvoir de déterminer des concepts, d'introduire de la définition dans l'indéfini, mais aussi de déterminer des désirs ou des vœux, de persuader et de mobiliser, mais encore et d'abord d'imiter la chose et donc de l'évoquer. Ainsi, au lieu de penser avec Lacan que le mot engendre la chose, ne pourrait-on penser que la chose engendre le mot où elle se mire ? Nous avons aussi dit parfois... et ce parfois ranime un autrefois. La condition de ce pouvoir des mots, c'est que l'écriture soit poétique ; mais il n'y a de langage de la poésie que parce qu'il y a une poésie de langage : il faut que le langage retrouve sa poésie, son pouvoir originaire de signifier en délivrant une quasi-image. Pour que l'image soit ainsi prise au mot, il faut que le mot garde pour le lecteur toute sa force sensible, en sorte que le sens soit immanent à ce sensible. Mallarmé dit bien le mot ; c'est lui qui brille et sonne, et la phrase s'emploie d'abord à sertir et à ordonner des feux et des sonorités : la grammaire traditionnelle de la poésie en aménageant ces répétitions et ces équivalences — redoublements ou échos — que souligne Jakobson, la grammaire moderne en déconstruisant la syntaxe pour mettre les mots en liberté. L'écrivain, singulièrement le poète, joue — ce jeu est un travail — à introduire

du jeu dans l'écriture. Et parfois jusque dans la matérialité de la lettre, dans l'espace réglé de la typographie, là où le lire saisit du visible, car la transgression atteint jusqu'au visible du lisible. Et ceci indique bien que du voir est en jeu : l'imaginaire conjuré par l'écriture tend à se laisser voir. Ici toutefois une remarque : n'oublions pas la leçon de Bachelard. Ne privilégions pas l'imagination formelle, car l'imagination est aussi matérielle. Mais imaginer des matières, c'est aussi matérialiser des images ; l'imagination est matérielle quand elle apporte le sentiment d'une présence, et que la présence mobilise le corps tout entier. C'est pourquoi il importe que le poème soit lu ; la voix qui met tout le corps en mouvement n'est pas seulement le moyen d'une conscience de soi par son rapport à l'oreille, elle est le moyen d'une ouverture à un dehors. Alors l'écriture poétique, en nous disposant à l'état poétique, nous met à un monde poétisé.

Mais les mots ne peuvent à eux seuls forcer cette quasi présence d'un monde autre ; ils ne peuvent imaginer tout seuls. Leur charge imaginaire — leur pouvoir imageant — ne produit d'effet que si elle touche en nous de l'affect. Cette charge affective du phonétique, on la devine dans le babil, dans ce jeu pré-poétique que joue l'enfant au seuil du langage. Mais peut-on la théoriser en termes de pulsion et la systématiser ? L'entreprise, telle que l'a tentée I. Fonagy, paraît au moins téméraire⁽¹⁾, à moins qu'on n'assigne les pulsions non à un inconscient séparé, mais à cette chair où se confondent le mot et la bouche, autrement dit à moins de situer l'affect dans le mot aussi, comme tout à l'heure dans l'objet. Et on le peut en effet en observant d'une part — et nous l'avons assez dit — que les signes ont alors la densité et la saveur des choses, d'autre part que les signes ne servent ni à signifier, ni à désigner mais à exprimer. Lorsque le poète écrit : O saisons ! O châteaux !, il ne montre pas ces objets : il ne les peint, ni même ne les dépeint ; il n'invite pas non plus à en former le concept, à s'attarder sur leur définition ; s'il faut bien que nous connaissions la signification de ces

(1) cf. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, p. 225.

mots, ce savoir est à l'arrière-plan, et nous n'élaborons même pas un schème empirique comme pour subsumer une intuition sous un concept. Ce qui par contre est sollicité, c'est un schème qu'on peut bien dire affectif : à faire sonner les mots, nous éprouvons une certaine qualité de référents, par exemple la noblesse et la perfection des châteaux, la régularité du cycle saisonnier : images de ce qui est heureux et sans défaut, par rapport à quoi l'existence humaine est contingente, l'âme incertaine, la conscience malheureuse ; en d'autres termes nous privilégions certains schèmes, pour ce qu'ils ont une charge effective et qu'ils peuvent s'illimenter en un monde : ici le monde de la plénitude, de l'achèvement, de l'ordre, en contraste avec une certaine infirmité. La poésie donc confère ou rend au langage son expressivité ; par là elle ne produit pas miraculeusement ce qu'elle désigne, mais elle en donne le sentiment. Et ce sentiment met sur la voie de l'image, il est le réel de l'imaginaire lorsque l'image n'est pas une chose et que l'imaginaire n'a d'autre ancrage que les mots ; la quasi-présence est l'effet de l'expression.

Et peut-être faut-il le dire aussi de l'imaginaire en image ancré dans du perçu. Et ceci nous ramène à la peinture. Ce qui nimbe d'imaginaire les images perçues, comme aussi celles qu'offre la peinture, et qui les dilate en un monde, c'est leur expressivité. Car cet imaginaire pris dans le perçu n'est quand même pas perçu. Il est dans le visible la part de l'invisible : non pas le caché — l'envers, le lointain, le dissimulé — qui peut toujours être déduit du vu, comme le latent du patent, mais plutôt le virtuel, le compossible qui n'est pas donné avec le réel, mais qui est suggéré par lui, donné à sentir et non à voir. D'où procède ce senti qui fait sens ? Est-il ce que Lyotard appelle du figural, quelque chose qui déconstruit l'espace de la représentation ? Mais ce figural ne signifie pas l'irruption d'un inconscient, il est dans le tableau comme sa matrice, il joue dans le visible : il est ce qui y introduit du jeu, et par là du sens. C'est donc bien dans l'objet que ça joue, ici dans le tableau comme tout à l'heure dans le texte poétique ; c'est la peinture qui rêve, comme peuvent rêver les mots. Autrement dit, qui s'exprime, qui déploie pour le voyant et en lui son expressivité.

Ainsi, dans l'expérience de la présence, le sens — un sens premier, qui pourra être dénoncé comme non-sens par le principe de réalité — est donné par la quasi-présence de l'imaginaire, tantôt immanent à l'écriture, et tantôt à la peinture. On comprend alors, et nous n'y insisterons pas, qu'entre l'écriture et la peinture puissent se nouer des alliances : que le peintre puisse illustrer un poème ou le poète écrire sur un tableau. Comme aussi bien entre poésie et musique. Les deux parties s'accordent sur un terrain commun : celui de l'expressivité ; entre l'une et l'autre, l'exprimé peut être semblable. Deux portes ouvrent sur un même monde, sur un même sentiment de monde. Au vrai ce monde n'est pas délimité, ni peuplé d'objets répertoriés, et c'est pourquoi il peut être commun à deux expressions substantiellement différentes ; c'est dans l'imaginaire que s'éprouve ce caractère commun.

Mais quand pour le récepteur — lecteur ou voyant — cet imaginaire surgit-il ? Quand l'écriture est en quelque sorte déboutée, quand la lecture n'est plus lecture d'une écriture mais lecture d'une expression. Evoquons donc, pour finir cette insuffisante réflexion, le moment où la lecture bascule et rend les armes. Jusque là, l'écriture était subordonnée à la lecture ; on n'évoque une écriture de la peinture que parce que on se propose de lire la peinture : de soumettre l'oeil à l'entendement, de découvrir de l'intelligible dans le sensible, éléments de structure, traces d'une opération, délivrance d'un message, par quoi la peinture devient un discours qui en appelle au discours (et peu importe ici que ce soit le discours du savant ou de l'herméneute). Mais il se peut que l'oeil veuille jouir, qu'il retourne à la sauvagerie pour s'accoupler avec le visible et accueillir ce qui s'en exprime. (Qu'il se soit mis d'abord au service de l'entendement ne le lui interdit pas, au contraire ; son regard n'en est que plus aigu, plus agile, le sujet n'en est que plus riche et la présence plus pleine : l'immédiat se reconquiert sur les médiations.) Il se peut d'ailleurs que l'initiative soit prise par la peinture elle-même : qu'elle renonce à être écrite, que son écriture soit une non-écriture, comme lorsque l'informel n'est plus que la trace d'un geste, une signature encore identifiable pour au-

tant qu'il y a une forme de l'informel, mais illisible. Sans doute la lecture analysante peut-elle encore s'exercer, et même préparer une vision plus spontanée ; du moins est-il évident que le pictural en appelle alors à cette vision.

Mais il est plus intéressant d'observer que l'écriture aussi peut renoncer à l'écriture, et donc à la lecture. Ceci littéralement : il y a eu des cultures, comme la culture celtique, où la poésie, qui était aussi musique, ne s'écrivait pas : elle se récitait, se chantait, sans recourir à l'oeil ; c'est tout le corps qui avait commerce avec le sensible sonore pour susciter et célébrer un imaginaire épique ou lyrique. On dira sans doute que, pour être confié à la mémoire du corps, il fallait précisément que le poème fût « écrit » au sens second du mot : astreint aux règles strictes d'un art poétique qui est aussi une mnémotechnique. Rien de commun alors entre la discipline des bardes et l'anarchisme de Mallarmé : c'est Mallarmé le sauvage, celui qui brise l'écriture, qui inaugure le texte pluriel. Et pourtant... Mallarmé aussi se laisse apprivoiser : il est pris en charge par les sémiologues qui légitiment et régularisent la transgression : se pluraliser devient le *devoir* du texte, à la fois son avenir et sa tâche : sauvage sur commande... Alors que s'il y a des règles dans la poésie orale, ce sont vraiment les règles d'un jeu, des règles pour l'improvisation, pour la fête du langage. Et peut-être pourrait-on montrer que ces règles sont de nature, que, même si la culture les fixe, c'est le corps récitant qui les invente pour son plaisir, et qu'elles n'ont pas à être systématiquement transgressées parce que la culture qui les assume est de et par la nature ; elle n'a pas encore réprimé la jouissance. Aujourd'hui, est-ce avec la chanson que la poésie retrouve l'allégresse de l'enfance, ou dans les marges de l'art, là où l'institution est sans pouvoir ? Reviennent les temps des analphabètes, pour les écrivains comme pour les peintres !

MIKEL DUFRENNE