



Varia 3

- **Bernard Vouilloux**

Lire, voir

La co-implication du verbal et du visuel

On se rappelle le petit apologue proposé par Diderot : un amoureux fort désireux de posséder un portrait de sa maîtresse fait de celle-ci « la description la plus étendue et la plus exacte », sans rien omettre des moindres caractéristiques qui singularisent le visage de la bien-aimée quant aux proportions, aux dimensions, aux couleurs, aux formes et à l'expression, puis il en tire cent copies qu'il adresse à autant de peintres¹. Qu'en résulte-t-il ? « Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maîtresse ». L'histoire a tout le piquant du paradoxe, celui-ci pivotant sur deux acceptions du verbe *ressembler* : chacun des cent portraits se trouve être conforme au cahier des charges fixé par le texte descriptif, mais aucun n'est aspectuellement identique à un autre ni au référent (le « modèle ») de la description. Dans l'espace de possibles également légitimes qu'ouvre le texte, chaque peintre, travaillant

¹ D. Diderot, « Encyclopédie », *Œuvres*, éd. L. Versini, t. I, *Philosophie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, pp. 387-388 (article paru en 1751 dans l'*Encyclopédie*). Le texte est cité *in extenso* par Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art. 1. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 33) pour illustrer le fait qu'une œuvre disparue qui n'est plus connue qu'à travers ses descriptions « devient à sa manière, en transcendance, une œuvre idéale » (*Ibid.*, p. 32). C'est là, on le sait, le sort qu'a connu la peinture antique.

comme un illustrateur, a choisi le sien. Flaubert, farouchement opposé à l'illustration de ses romans, le disait à sa façon : « Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : "J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes »². Les peintres de Diderot se comportent avec le texte de l'amoureux comme le dramaturge avec les didascalies : ce qui, en situation de lecture intransitive, est perçu comme une description (c'est ainsi que le modèle se présente), la structure transitive du contrat de représentation (peindre un portrait, monter une pièce) le convertit en prescriptions (c'est ainsi qu'il faudra le représenter). Interprétant le texte, chacun d'eux en « fixe » et en « ferme » les « idées ». On peut supposer que s'ils avaient travaillé directement *d'après* le modèle – comme on peint sur le motif –, les cent portraits eussent au moins entretenu entre eux et avec ce modèle ce qu'il est convenu d'appeler depuis Wittgenstein un « air de famille »³ : si A et B ont plusieurs traits en commun et si C et D en ont plusieurs autres qui ne coïncident que partiellement avec ceux du premier groupe, il y a seulement entre A et C un « air de famille ». Sous son allure plaisante, que les contemporains de Diderot auraient volontiers qualifiée d'« épigrammatique », cette fable nous en apprend beaucoup sur les relations compliquées qu'entretiennent l'un à l'égard de l'autre le texte et l'image. Cette *complication* (on verra pour quelles raisons le terme doit être maintenu) tient au fait que ces deux grands modes d'accès au symbolique en appellent également et différemment au canal visuel.

Le mode de manifestation des images artefactuelles est iconique et plastique, et ce quel que soit leur mode de production (dessin, peinture, gravure,

² G. Flaubert, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, t. III, pp. 221-222 (à Ernest Duplan, 12 juin 1862).

³ L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953), I, 66-67, trad. F. Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004, pp. 64-65. Voir H.-J. Glock, *Dictionnaire Wittgenstein* (1996), trad. H. Roudier de Lara et Ph. de Lara, Paris, Gallimard, 2003, pp. 59-65.

photographie, film, sculpture...)⁴. Et leur mode de réception est visuel, étant entendu que l'appréhension visuelle des images (ou des textes perçus en « mode visuel ») s'étaye de processus qui empruntent aux expériences de la tactilité et de la motricité, comme y ont insisté Locke, Condillac et Diderot, puis comme l'ont démontré les recherches dont la perception visuelle a fait l'objet depuis la théorie de la Gestalt et les travaux sur la phénoménologie du sensible (Erwin Straus, Merleau-Ponty) : voir, c'est esquisser en soi des contacts et des mouvements, se projeter dans un espace qui tient ses coordonnées de la position actuelle et des positions virtuelles du sujet. En tant qu'il est constitué de signes linguistiques, le texte, lui, est justiciable de deux modes de manifestation bien distincts, phonique et graphique, et requiert donc deux modes de perception, respectivement auditif et visuel. A l'écrit, les traits graphiques (manuscrits, imprimés, digitalisés, etc.) forment des caractères (graphèmes s'actualisant en lettres) qui, eux-mêmes, dans les systèmes alphabétiques, se combinent en syllabes et en mots agencés dans le cadre d'une unité de discours (c'est le niveau des morphèmes). Ces séquences écrites peuvent avoir pour concordants aussi bien des réalisations sonores que les objets, événements, entités abstraites, etc., qu'elles dénotent⁵. Il y a donc au moins deux manières de se saisir d'un texte : en le répétant fidèlement, à la lettre, comme lorsqu'on le récite « par cœur » ; en le comprenant, c'est-à-dire en suivant ses instructions, comme lorsque nous réalisons une recette de cuisine ou que nous nous représentons les aventures de d'Artagnan ou la maîtresse décrite par l'amoureux de Diderot. Naviguant entre ces deux régimes, le comédien – c'est là le « paradoxe » attaché à son art – est celui qui, feignant de ne pas réciter ce qu'il prononce, feint d'être l'agent de ce qu'il dit avoir fait, faire ou vouloir faire.

La saisie d'un texte écrit comme celle d'une image passe donc par le canal visuel. Les modes perceptifs appropriés à chacun de ces deux supports ont en commun certaines propriétés. Ainsi, la lecture courante, pas plus que la vision

⁴ La distinction de l'iconique et du plastique est l'un des apports fondamentaux dus aux sémioticiens de Liège : Groupe μ , *Traité du signe visuel*. Pour une rhétorique de l'image, Paris, Seuil, 1992, pp. 113-123.

⁵ Sur cette opposition (« français-son » vs « français-objet »), voir N. Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968 ; 2e éd. 1976), trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, pp. 180-182 ; et, pour des applications particulières, B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1997, pp. 34-46.

d'un tableau, n'est analytique : elle ne procède jamais lettre par lettre (sauf dans le cas du déchiffrement, en situation d'apprentissage), mais par « paquets », un peu de la même façon que l'œil « broute » la surface d'un tableau au gré de parcours dictés par le repérage des figures⁶. Là s'arrête le parallèle, car la façon dont la lecture mobilise le canal visuel nous fait toucher à une différence importante. Elle pourrait s'énoncer sous cette forme contre-intuitive : pour lire un texte, il faut certes en percevoir visuellement les signes graphiques, mais ce stade visuel est en quelque sorte neutralisé ou « relevé » par les opérations cognitives constitutives de la lecture. Pratiquement, cela signifie que dans les conditions habituelles de la lecture et pour la plupart des messages écrits, nous sommes peu attentifs aux caractéristiques matérielles du texte (typographie, mise en page), assimilées lors de la phase d'accommodation initiale, un filtrage analogue s'exerçant sur les différents « bruits » qui altèrent la chaîne graphique (comme les caractères mal formés) sans la rendre illisible, et donc incompréhensible : le type de vision qui est mobilisé par la lecture sélectionne, quitte à les corriger et à les compléter, les seuls signaux informatifs pertinents pour la compréhension du message. On peut dire, en somme, que « dans la lecture, les signes ne sont pas normalement les objets immédiats de la perception (...), ce sont plutôt les significations elles-mêmes qui sont d'une certaine façon directement perçues »⁷. C'est la prise en considération de ce que Louis Marin nommait le « mouvement instantané vers la signification » ou l'« immédiate saisie du sens » qui l'a conduit à marquer ce qui, en définitive, différencie la « lecture » du tableau de celle d'un texte et à poser ainsi – peut-être pas avec une netteté suffisante – les limites qu'assigne à la sémiologie de la peinture le recours à la notion de lecture :

⁶ Pour la lecture, voir l'excellente synthèse de Fr. Bresson, « La lecture et ses difficultés », dans Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris et Marseille, Rivages, 1985, pp. 12-21. Pour la perception des images, voir par exemple Cl. Gandelman, « Le toucher de l'œil » (1984), *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 11-25, qui renvoie aux expériences sur les saccades de l'œil menées parallèlement par Alfred L. Yarbus en URSS et par David Noton et Lawrence Stark aux USA ; il reproduit les diagrammes linéaires des saccades d'un même œil regardant le tableau de Ilia Efimovitch Répine, *On ne l'attendait plus* (1884, Moscou, galerie Tretyakov), donnés dans A. L. Yarbus, *Rol Dvizhenij Glaz V-Protseste Zrenya*, Institut de la Transmission de l'Information de l'Académie des Sciences de l'URSS, Moscou, Nauka Press, p. 110.

⁷ J. Bouveresse, *Langage, perception et réalité*, t. I : *La perception et le jugement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 188.

[...] la métaphore de la lecture risque, si elle était poursuivie jusqu'au bout, d'inciter à de trompeuses analogies, car dans la lecture, les caractères graphiques sont traversés dans un mouvement instantané vers la signification : lire et déchiffrer sont deux opérations bloquées dans l'immédiate saisie du sens. Dans le tableau, s'institue au contraire une dissociation qui rend problématique, sinon l'interprétation, du moins l'application sans discernement du modèle de la lecture et par delà ce modèle, du modèle linguistique lui-même⁸.

Les opérations induites par ces deux processus de réception visuelle que sont la lecture d'un texte et la perception d'une image sont si spécifiques qu'elles ne peuvent être conduites simultanément. Sur l'exemple du calligramme, Michel Foucault a fortement mis en évidence l'impossibilité de ces deux modes de saisie en des termes fort proches de ceux de Marin : « Pour que le texte se dessine et que tous ses signes juxtaposés forment une colombe, une fleur, une averse, il faut que le regard se tienne au-dessus de tout déchiffrement possible [...] »⁹. Le calligramme ne peut montrer ce qu'il dit (ce qu'il dit montrer) dans le temps où il le dit, tandis que la forme en laquelle il consiste reste veuve, dans le moment de sa perception, de l'énoncé qui la dit. Il n'en va pas autrement dans les supports mixtes, comme par exemple dans les tableaux qui accueillent des inscriptions diverses : la co-présence dans un même plan de l'écrit et de la scène figurative nous fait passer « de l'espace linguistique, celui de la *lecture*, qui est celui où l'on *entend*, à l'espace visuel, celui de la *peinture*, où l'on *regarde* »¹⁰.

Si l'on compare la perception d'une image avec la lecture, il apparaît que toutes les différences entre les deux modes visuels découlent, en dernière analyse, de la présence ou de l'absence d'une notation¹¹. C'est, par exemple, l'ignorance où nous sommes des significations qui pouvaient éventuellement être attachées aux différents signes utilisés dans les peintures pariétales préhistoriques qui peut nous porter à les interpréter spontanément comme des motifs décoratifs et non

⁸ L. Marin, « Éléments pour une sémiologie picturale » (1969), *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 22. Pour une critique du concept sémiologique de lecture du tableau, soutenu un moment par Louis Marin, voir B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 58-60.

⁹ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 26.

¹⁰ J.-Fr. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 267.

¹¹ Je renvoie à N. Goodman, *Langages de l'art*, *Op. cit.*, pp. 217-265, et à ses développements très techniques sur la théorie de la notation (*Ibid.*, pp. 165-214). Voir aussi B. Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, pp. 65-69.

comme des pictogrammes¹². Un caractère dans une notation, fût-il d'ordre pictographique, se reconnaît à ceci que toutes ses inscriptions sont syntaxiquement équivalentes et articulées. Que les pictogrammes partagent avec les images la propriété figurative ne signifie évidemment pas qu'ils fonctionnent comme des images, contrairement à ce que l'on peut lire ici ou là. En tant que caractères dans une notation, il leur suffit de satisfaire les deux réquisits syntaxiques de disjointure (aucune marque n'appartient à plus d'un caractère) et de différenciation finie (imposant un seuil de discrimination aux propriétés d'une marque). En d'autres termes, leur fonction notationnelle neutralise comme contingents des aspects plastiques (formels, texturels, chromatiques...) qui ne prennent toute leur importance que dans un régime différent, comme celui de la calligraphie. Inversement, une marque non notationnelle n'a de statut que virtuel en ce sens que l'on ne dispose d'aucun critère syntaxique permettant de la délimiter, et donc de l'identifier, ni même de savoir s'il y en a une. C'est pourquoi il est théoriquement impossible de déterminer les marques d'un tableau, quand bien même notre perception en mobilisant des répertoires de types au service de la reconnaissance des objets est à même d'isoler des figures (personnages, objets, lieux...), des motifs, des rapports chromatiques ou lumineux, etc. : à l'inverse des textes dont le sens est monté sur les significations (unités de première articulation) articulées elles-mêmes sur les unités minimales distinctives (unités de seconde articulation), les configurations dont s'étaye le sens d'une image ne peuvent s'adosser à des unités élémentaires. Il faut en revenir toujours à la distinction fondamentale établie par Benveniste : à la double signifiante, sémiotique et sémantique, qui caractérise les langues naturelles, les images n'ont à opposer qu'une sémantique sans sémiotique¹³. Ainsi, selon les catégories de Goodman, aux systèmes sémiotiques, denses et saturés, qui ne satisfont aucun des réquisits

¹² Voir B. Vouilloux, « L'horizon langagier de l'image narrative. Les apories de la première "narration figurée" », dans B. Guelton et C. Grall (éds), *La Fiction à l'épreuve de l'intermédialité : images dans le récit, récits dans l'image, hétérogénéité ou homogénéité de la fiction ?*, Paris, Presses de la Sorbonne, à paraître.

¹³ E. Benveniste, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976-1980, t. 2, pp. 63-65. Il est à noter que Benveniste attribue cette « signifiante unidimensionnelle » à toutes les « expressions artistiques ». Cela signifie que les images « non artistiques » seraient, selon lui, sémiotiquement structurées.

de la notationalité, s'opposent les systèmes entièrement articulés, tant sur le plan « sémantique » (relations entre les marques et leurs classes de concordance, sons ou objets) que sur le plan « syntaxique » (relations entre les marques), comme la notation musicale standard (et donc à l'exclusion des indications de tempo et des prescriptions verbales), le langage verbal occupant une position intermédiaire puisque sa notation satisfait les réquisits syntaxiques, mais non les réquisits sémantiques, ainsi que le font apparaître des phénomènes tels que l'homonymie et la polysémie : il n'existe pas davantage de concordance bi-univoque entre les signes linguistiques et les référents qu'ils dénotent, quels qu'ils soient, qu'entre les marques de l'écriture et les sons qu'elles notent. Par voie de conséquence, il est impossible d'établir entre les signes linguistiques et leurs référents picturaux une relation telle qu'à un signe corresponde une marque et une seule, et réciproquement. C'est très exactement ce que dit l'apologue de Diderot.

Il n'est même pas nécessaire qu'un texte *exemplifie* ses aspects visuels, icono-plastiques (comme dans la calligraphie, le calligramme, la poésie visuelle, etc.) pour que le lecteur leur prête attention : il suffit qu'il *possède* les propriétés en question, quelles qu'elles soient¹⁴. Cette latitude « esthète », dans laquelle certains dénoncent une perversion fétichiste, a même un nom : la bibliophilie sélectionne dans l'objet des aspects qui ne s'inscrivent pas dans son fonctionnement symbolique, qui ne l'« échantillonnent » pas, tels le format, le papier, l'encrage, la typographie, éventuellement les illustrations, vignettes et ornements graphiques, auxquels confèrent une plus-value toutes les qualités, souvent immatérielles, afférentes à leur « histoire de production » (éditeur, imprimeur, date de publication, tirage, rang dans le tirage, envois, etc.). Inversement, l'émergence de l'imagerie infographique a fait apparaître que l'image n'est pas incompatible avec un système notationnel, comme celui que suppose la définition en points (« pixels ») à partir d'un codage binaire¹⁵. Tout

¹⁴ « L'exemplification, c'est la possession plus la référence. Avoir sans symboliser c'est simplement posséder, et symboliser sans avoir c'est faire référence sans passer par l'exemplification » (N. Goodman, *Langages de l'art*, *Op. cit.*, p. 87).

¹⁵ Sur la place de ce type d'images dans une théorie de la notation, voir J. Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, pp. 152-153 (ouvrage précieux pour bien des questions abordées ici), et l'article stimulant de R. Pouivet, « Plaidoyer pour les

cela implique que le clivage entre textes et images passe moins entre des classes d'objets sémiotiques qu'entre des types de *fonctionnement*.

Que les modes de manifestation et de perception ne puissent être dissociés des modalités de fonctionnement, c'est encore ce que démontre un examen critique de l'opposition traditionnelle entre *arts du temps* et *arts de l'espace*, qui s'est progressivement mise en place au XVII^e siècle pour constituer au siècle suivant un lieu commun des discours sur la peinture et la littérature : les premiers, constitués de signes successifs, passent habituellement pour appeler une saisie linéaire, séquentielle, et donc unidirectionnelle et progressive, et les seconds, dont les parties coexistent, une saisie tabulaire, qui serait globale et instantanée. Selon ce schéma d'analyse, le lecteur découvre progressivement un texte, le spectateur voit d'un coup d'œil un tableau. Cette opposition, bien connue des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁶, a été systématisée par Lessing, qui en a tiré des conséquences prescriptives :

[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent entretenir une relation accessible [*ein bequemes Verhältnis*] avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent exprimer [*ausdrücken*] que des objets, ou leurs éléments successifs.

Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs propriétés apparentes [*ihren sichtbaren Eigenschaften*] sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie.

Cependant, les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet des précédents et peut en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la peinture peut aussi imiter [*nachahmen*] des actions, mais seulement de manière indirecte à partir des corps [*andeutungsweise durch Körper*]. D'autre part, les actions n'ont

signes », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 38, « Ut pictura poesis », 1991, pp. 7-21. Pour les pratiques artistiques concernées, E. Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, en particulier pp. 127 et suiv.

¹⁶ Voir B. Vouilloux, « La temporalité dans l'image peinte », dans Fr. Sick et Chr. Schöch (éds), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, pp. 319-335.

pas d'existence indépendante, mais sont le fait de certains êtres. Dans la mesure où ces êtres sont des corps, ou considérés comme tels, la poésie dénote [*schildert*] aussi des corps, mais indirectement à partir des actions.

Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond [*den prägnantesten*], celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations successives [*ihren fortschreitenden Nachahmungen*], ne peut exploiter qu'une seule des propriétés des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus riche de sens [*das sinnlichste Bild*] dans un contexte donné¹⁷.

Pour Lessing, la peinture *doit* représenter des corps (son expression typique est le portrait), la littérature *doit* décrire des actions (son expression typique est le récit) – même si chacune dispose des moyens compensatoires qui lui permettent de contourner les contraintes imposées par son médium : la peinture, en représentant indirectement des actions à partir de l'« instant fécond » qui condense dans le moment représenté des indices expressifs ou objectaux renvoyant à ce qui l'a précédé et à ce qui va le suivre (peinture d'histoire) ; la littérature, en recourant aux épithètes caractérisantes qui réduisent, comme chez Homère, un personnage à son aspect le plus caractéristique (« Ulysse aux mille ruses », etc.). Si Lessing admet la peinture d'histoire, il n'en dénonce pas moins les abus auxquels a pu donner lieu une compréhension selon lui trop extensive de l'*Ut pictura poesis* rhétorique, humaniste et académique, et il maintient que le genre le mieux approprié au médium pictural est le portrait : il prend pour cible l'ouvrage, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée, et de l'Enéide* (1757), dans lequel le comte de Caylus s'était évertué à fournir aux peintres à court d'invention un certain nombre de sujets narratifs tirés des grands textes fondateurs de la culture européenne (Homère, Virgile, le Tasse...).

Symétriquement, Lessing condamne dans la poésie tous les efforts qui tendent à l'aligner sur la peinture, et notamment le rôle dévolu à cet égard à la description, laquelle « représente » indirectement des corps au moyen d'une énonciation qui désigne et caractérise successivement leurs différentes parties : il prend pour cible le genre alors en plein essor de la poésie descriptive. Aux yeux de Lessing, la description n'est justifiable que si elle décrit des actions, l'exemple

¹⁷ G. E. Lessing, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), trad. Courtin (1866) révisée, Paris, Hermann, 1990, pp. 120-121 (trad. modifiée).

canonique étant celui de la description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Illiade* : plutôt que de décrire à la suite les unes des autres les figures qui composent le décor du bouclier, le poète a choisi de subordonner leur description à celle des actes par lesquels Vulcain, le dieu forgeron, les produit successivement. D'un point de vue strictement archéologique, c'est-à-dire dans le contexte d'une approche historique de la poétique des Anciens, l'observation de Lessing est on ne peut plus juste : là où nous avons tendance à identifier la description à une « pause » narrative, à la faire dépendre d'une mise en suspens de la narration d'actions motivée par une topique de la vision, les traités de rhétorique ménagèrent toujours une place importante aux descriptions d'actions, qu'elles soient naturelles (tempête, incendie) ou humaines (batailles).

Si les méticuleuses distinctions de Lessing sont sujettes à caution, ce n'est pas seulement parce que nous ne sommes plus prêts comme lui à déduire une poétique prescriptive d'une poétique descriptive, mais aussi et surtout parce que cette dernière est fondée sur des postulats discutables. Les arts du temps peuvent se prêter à une saisie non linéaire : c'est ce qui se produit lorsque, au lieu de lire le texte verbal, nous parcourons du regard l'espace physique dans lequel il s'inscrit. Certaines œuvres favorisent même cette modalité perceptive, du moins dans un premier temps : à cette classe appartiennent notamment certaines catégories de manuscrits médiévaux et tous ces textes « à voir » que sont, à des titres divers, les calligrammes (Simmias de Rhodes, Jehan Grisel, Robert Angot de l'Éperonnière, Charles-François Pannard, Apollinaire...), certains chapitres de *Tristram Shandy*, le *Coup de dés* de Mallarmé, la poésie « cubiste » d'un Reverdy, les « mots en liberté » de Marinetti, les collages dadaïstes et surréalistes, les recherches typographiques des constructivistes, la « poésie visuelle », les livres-objets, les livres d'artistes, etc. Dans tous ces cas, l'opération de décodage linéaire est emportée et déportée, mais non annulée, par des effets de *tabularisation*. Cette double modalité perceptive correspond au fait que le texte n'est plus seulement appréhendé en tant que chaîne notationnelle plus ou moins strictement codée et indifférente aux aspects physiques contingents de son support : la mise en page et la typographie, dès lors qu'elles introduisent des variations d'espacement, de

forme, de couleur ou de texture qui outrepassent le seuil de fonctionnalité notationnelle, sollicitent activement d'autres catégories perceptives que celles qui sont requises dans la lecture de la séquence ; dès lors, comme dans une image, aucune propriété ne peut être d'emblée exclue comme non significative, le champ attentionnel étant plus ouvert pour les textes autographiques que pour les textes allographiques (le fac-similé se situe entre les deux catégories). On se souvient de la remarque de Bouveresse selon laquelle « dans la lecture, les signes ne sont pas normalement les objets immédiats de la perception »¹⁸ [18]. Ils le deviennent en effet dans des conditions « anormales », comme celles que présente la lecture d'un texte manuscrit. Taine, déjà, avait décomposé les deux phases par lesquelles elle passe : effacement par les signes, réduits à la « forme extérieure des caractères », de ce qu'ils signifient (les « idées pures ») ; puis, au bout d'un temps d'accommodation, effacement des signes au profit de ce qu'ils signifient (c'est, comme le soulignait Bouveresse, après Marin, la signification qui est « perçue »). Déchiffrant, j'ai à départager, au cas par cas, le pertinent et le contingent :

Si une page est manuscrite, nous en comprenons le sens plus difficilement que si elle est imprimée ; notre attention se porte en partie sur la forme extérieure des caractères, au lieu de se porter tout entière sur le sens qu'ils ont ; nous remarquons dans ces signes, non plus seulement leur emploi, mais encore leurs particularités personnelles. Mais, au bout d'un temps, celles-ci ne nous frappent plus ; n'étant plus nouvelles, elles ne sont plus singulières ; n'étant plus singulières, elles ne sont plus remarquées ; dès lors, dans le manuscrit comme dans l'imprimé, il nous semble que nous ne suivons plus des mots, mais des idées pures¹⁹.

Plus fondamentalement, on sait que la lecture ou l'audition d'un texte ne procèdent jamais strictement de manière unidirectionnelle : si la lecture ou l'écoute soumettent la *perception* visuelle ou auditive d'un texte verbal à l'enchaînement linéaire des unités (ou plutôt des « paquets ») qui le constituent, la *compréhension* de n'importe laquelle de ses séquences fait intervenir des

¹⁸ J. Bouveresse, Langage, perception et réalité, t. I, *La Perception et le jugement*, Op. cit., p. 188 (je souligne).

¹⁹ H. Taine, *De l'intelligence*, 8e éd., Paris, Hachette, 1897, t. I, p. 69. Taine voyait là l'application d'une loi plus générale : « Dans une impression ou un groupe d'impressions qui se présentent un grand nombre de fois, notre attention finit par se porter tout entière sur la portion intéressante et utile ; nous négligeons l'autre, nous ne la remarquons plus ; nous n'en avons plus conscience ; quoique présente, elle semble absente » (*Ibid.*, p. 68).

opérations qui en appellent, de la part du sujet, non seulement à des savoirs généraux d'arrière-plan et à la maîtrise de l'environnement situationnel²⁰, mais aussi à un continuel va-et-vient entre la séquence et son contexte proche ou lointain ; la compréhension de l'énoncé n'est jamais qu'un moment inclus dans une dynamique, une stase provisoire dans un arc de forces où sont mis en tension ce qui a été mémorisé et ce qui est attendu, sinon anticipé, ces deux horizons se déplaçant au fil de la lecture. Ainsi, chaque étape du processus cognitif par lequel nous prenons possession du texte remodèle les configurations antérieures autant qu'elle est déterminée par elles dans ses attentes et ses anticipations ou ses projections : à la fois réursive et progressive, la réception se construit au gré d'un jeu d'actions et de réactions en chaîne. Et si les moments qu'elle enchaîne successivement ne sont pas équivalents, c'est pour la simple raison que cette succession est cumulative, les coordonnées liées à chaque moment se réordonnant au fur et à mesure que le *lu* se fond progressivement dans l'horizon arrière qu'il vient gonfler et que s'épuise peu à peu l'horizon de possibles dessiné par ce qui reste à *lire*. Il en va ici du lecteur face au texte comme de l'enfant plongé dans le noir que rassure la ritournelle de sa petite chanson :

Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos²¹.

L'« esquisse d'un centre stable et calme », voilà la configuration que laisse apparaître le dévidement du texte, entre les deux rouleaux (ce qui est lu, ce qui est à lire) qui lui tiennent lieu d'horizons. À supposer qu'un texte soit lu du début jusqu'à la fin, comme c'est ordinairement le cas, on ne lit jamais la dernière phrase comme la première : entre celle-ci et celle-là, un certain nombre de possibles ont été éliminés, d'autres ont été actualisés, qui ont entraîné une restriction des choix et qui, au fur et à mesure que la lecture progressait, ont commandé le réajustement des hypothèses ou des projections antérieures.

²⁰ Au regard d'une « esthétique intégrée de la lecture », la lecture d'un texte se tresse aussi avec notre expérience existentielle : voir M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

²¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 382, ainsi que la citation suivante.

L'enfant pourra marcher plus ou moins vite, voire sauter, « mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer ». Toute lecture, cette chanson dans le noir, est au risque de l'illisibilité.

Toutes choses égales par ailleurs, des processus cognitifs aussi complexes interviennent dans la perception des arts de l'espace. La supposée instantanéité qui caractériserait leur saisie perceptive est toute relative. D'une part, la saisie visuelle n'est jamais fixe et globale : elle se construit sur une multitude de parcours optiques qui, en « balayant » en tous sens la surface ou le volume, mettent progressivement en place et hiérarchisent les éléments à comprendre et à interpréter. D'autre part, elle est fonction de contraintes empiriques comme la tri-dimensionalité et/ou la taille de l'objet relativement à l'observateur (variable, donc, selon la distance qui les sépare) : un volume ne découvre pas en même temps au regard toutes ses faces extérieures et intérieures ; un ensemble architectural sera appréhendé à travers une série de vues partielles ou d'« esquisses » perceptuelles qui se recoupent, se complètent, se corrigent au fil de la visite. Les mêmes remarques valent peu ou prou pour des configurations sémiotiques sur support plan, qu'il soit fixe ou mobile. La saisie visuelle globale et instantanée est donc pour le moins une vue de l'esprit : elle n'a pu se former qu'à partir d'une conception qui découplait le *voir* du *savoir* et qui méconnaissait corrélativement que tout artefact visuel met en jeu un ensemble de conventions formelles ou sémantiques et entretient des relations plus ou moins étroites avec son contexte de production et ses contextes d'ostension.

Il faut le réaffirmer avec la plus grande force : contrairement à ce que présupposent et le préjugé sensualiste de la vision pure défendu par l'« esthète » et le préjugé intellectualiste et logocentriste défendu par le « littéraire », la réception des objets visuels ne mobilise pas moins de savoirs et de catégories acquis à la faveur d'apprentissages spécifiques que celle des œuvres littéraires. Il est vrai que les traitements perceptifs d'un objet visuel sont d'autant plus rapides et efficaces que le sujet est déjà familiarisé avec lui ou avec des objets du même type, que le système sémiotique est simple et que son support est peu étendu. Mais, aussi

rapide soit-il, le regard que nous portons sur les objets artistiques (et même sur les objets naturels) ne se résout pas en ce contact immédiat et instantané que les auteurs classiques croyaient consubstantiel à la « langue universelle » des images. La perception temporalise, et donc linéarise (de manière, il est vrai, non unidirectionnelle) les supports tabulaires sur lesquels elle s'exerce, y compris les textes « à voir ». Cela ne revient nullement à soutenir que nous « lisons » le tableau.

Alors que la vision d'un tableau peut être décrite comme un processus interactif dans lequel la compréhension ne se construit qu'à la faveur d'un examen visuel attentif, la vision des lettres dans la lecture est un processus purement transitif, la compréhension du texte étant affranchie de la linéarité à laquelle est soumise la chaîne graphique. La prise en considération des opérations cognitives impliquées dans les actes perceptifs qui ont pour objets des textes et des images conduit ainsi à relativiser l'opposition traditionnelle entre arts du temps et arts de l'espace et à mettre en évidence la dimension spatialisante qui intervient dans la lecture comme le travail temporalisant qui sous-tend la vision. La dualité du « texte » et de l'« image » apparaît dès lors beaucoup plus *compliquée* que ne le laissent entendre ces formulations fameuses, répétées à l'envi par la tradition lettrée, qui, mettant en balance leurs avantages et leurs défauts respectifs, invitaient à les penser sur le mode de la *complémentarité* – puisque telle est la justification profonde de tous les parallélismes antiques et modernes, depuis le paradoxe attribué à Simonide de Céos, faisant de la poésie une peinture parlante (*pictura loquens*) et de la peinture une poésie muette (*poesis tacens*)²², jusqu'aux aménagements humanistes et académiques du *dictum Horatii* « *Ut pictura*

²² La formule a été transmise par Plutarque, *La Gloire des Athéniens* (*De gloria Atheniensium*), 346 F, *Œuvres morales*, t. V, 1re partie, éd. et trad. F. Frazier et C. Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189. On peut lui comparer la formule employée dans la *Rhetorica ad Herennium*, (IV, 39), « *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* ». L'époque classique citera à satiété le mot de Simonide : « [...] *Simonides dixit : Pictura esse Poesin tacentem, Poesis vero Picturam loquentem* » (Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres* [Rotterdam 1694], I, 4, éd., trad. et commentaire C. Nativel, Genève, Droz, 1996, p. 299) ; « [...] *muta Poesis / Dicitur haec, Pictura loquens sole illa vocari* » (Ch.-A., Dufresnoy, *De arte graphica* [Paris, 1648], v. 3-4, éd., trad. et commentaire C. Allen, Y. Haskell et F. Muecke, Genève, Droz, 2005, p. 178). Il convient de préciser que les termes employés par Simonide-Plutarque (siopôsan et lalousan) admettent une autre interprétation que celle qu'ont imposée les traductions et adaptations dans les langues romanes.

poesis ». Il est indéniable que le langage verbal et la perception visuelle mobilisent l'essentiel des facultés par lesquelles nous construisons notre rapport au monde et élaborons nos productions symboliques. Toutefois, si le verbal et le visuel sont bien les deux vecteurs du symbolique, ils ne sont l'un par rapport à l'autre ni dans une relation d'exclusion réciproque, et en particulier de complémentarité, ni dans une relation d'intersection, ni dans une relation d'équivalence, mais dans une relation de *co-implication* qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre : les différences ne sont pas moins instructives que les similitudes²³. C'était sans doute ce que Warburg avait en vue lorsque, au seuil de son texte de 1902, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », il faisait état, à propos des voix qui se lèvent des archives, de la « co-appartenance naturelle du mot et de l'image » (« *natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild* »)²⁴.

²³ Je rejoins sur ce point les considérations de W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 83-107 (« *Beyond Comparison : Picture, Text, and Method* »). L'auteur propose de distinguer graphiquement entre image/texte pour l'« intervalle problématique, le clivage ou la rupture dans la représentation », *imagetexte* pour les « œuvres (ou concepts) composites, synthétiques, qui combinent l'image et le texte », et image-texte pour les « relations du visuel et du verbal » (Ibid., p. 89, n. 9). Du même auteur, voir *Iconologie. Image, texte, idéologie* (1986), trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

²⁴ A. Warburg, « Bildniskunst und flörentinisches Bürgertum » (1902), *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, reprint éd. 1932 revue par H. Bredekamp, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, 1ste Abt., t. I, 1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 96. La traduction française donne « le lien naturel entre la parole et l'image » (*Essais florentins*, trad. É. Pinto, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106). J'ai introduit cette notion de co-implication dans deux textes antérieurs : « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans L. Louvel et H. Scepti (éds), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 17-31, et « Textes et images : esquisse d'une typologie », dans M. Watthech-Delmotte et Jean-Louis Tilleuil (éds), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31-42. Pour un développement, voir B. Vouilloux, « Les fins du modèle rhétorique », dans G. Didi-Huberman et J. Grave (éds), *Parler de l'image, parler par l'image*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Centre Allemand d'Histoire de l'Art, « Passages »), à paraître.