



Introduction

Julie LeBlanc

Numéro 4, novembre 2014

Le dispositif texte/image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027428ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027428ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'études françaises, Université de Toronto

ISSN

1925-5357 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

LeBlanc, J. (2014). Introduction. *Arborescences*, (4), 1–14.
<https://doi.org/10.7202/1027428ar>

Introduction

Julie LeBlanc. *Université de Toronto*

En souvenir de Catherine Viollet

L'étude des rapports entre le texte et l'image montre quelque chose d'essentiel, un savoir qui concerne le fonctionnement du langage et de l'image, notre connaissance et notre appréhension du monde, de manière plus évidente et visible que lorsque littérature et peinture fonctionnent séparément et comme en autarcie. Leur frayage est souvent de l'ordre du nécessaire. (Louvel 2010 : 277)

Les multiples rapports qui se tissent entre le texte littéraire et les images (photographiques, peintes, dessinées) ont été articulés par de nombreuses disciplines : la sémiotique, la rhétorique, la narratologie, les études cinématographiques, les théories de la perception, la critique génétique et les différentes méthodes d'analyse de texte. On ne peut rendre compte des rapports texte/image dans toute leur extension sans considérer également les modalités qui sous-tendent l'actualisation de la représentation imagière. Autour de cette problématique du texte et de l'image s'est dessiné, et continue de se dessiner, tout un champ de réflexion qui pousse souvent les théoriciens à établir une ligne de démarcation entre ces deux sémies. Ce numéro thématique d'*Arborescences* veut susciter une réflexion tant théorique qu'analytique sur les relations entre les systèmes verbaux et visuels en privilégiant comme objet d'étude toutes sortes d'expressions imagières. De la description d'images à l'introduction de photographies (natures mortes, portraits, topographies), en passant par la production de bandes dessinées et de tableaux peints, les textes étudiés dans ce volume se distinguent nettement sur les plans textuels (autobiographies, biographies, romans, récits de voyage) et visuels (descriptions de tableaux, images photographiques, bandes dessinées, installations, sculptures).

Ce volume rassemble huit articles qui abordent, chacun de manière très distincte, les lieux de rencontre et de confrontation entre le textuel et le visuel. Les rapports texte/image, dont les études se sont beaucoup développées depuis plus de deux décennies, posent d'importants problèmes théoriques. Certains de ces problèmes sont ici thématiques : la « tension fructueuse » (Liliane Louvel), les « dialogues fertiles » (Laurence Petit), les « enjeux mystérieux » (Cécile Meynard), « les modes de subversion » (Marion Colas-

Blaise) qui existent entre les disciplines (l'histoire de l'art, la photographie, les arts plastiques ; la sémiotique, la rhétorique, la narratologie, la cartographie) et les œuvres de nombreux écrivains et artistes (Byatt, Le Clézio, Warren, Brossard ; Delisle, Robert et Iveković). Les collaborateurs de ce volume exploitent divers espaces textuels et visuels (la nouvelle, la biographie, l'autobiographie, la poésie ; les bandes dessinées, les documents verbo-visuels, la photographie, les cartes géographiques, l'installation artistique, la peinture) qui témoignent de leur fascination pour les rapports entre le verbal et le visuel. Ils visent moins à nourrir une réflexion théorique de portée générale sur la relation du texte et de l'image qu'à varier les perspectives théoriques, favoriser l'exploration d'une variété de genres littéraires et artistiques. Chacun d'eux propose diverses voies d'accès au dispositif texte/image, et en montre par là même la nature interdisciplinaire ; tous sont guidés par leurs passions pour la littérature, la photographie, la peinture et les arts plastiques. Enfin, chaque article aborde à sa façon la complexité des rapports entre le langage et l'image, en mettant en évidence leurs enjeux en termes de relations «agonistiques, hiérarchiques et de dominations» (Louvel 2010 : 24) ou de complémentarité et de dépendance. Ce quatrième numéro d'*Arborescences* est l'occasion de faire jouer une dialectique dans la réflexion théorique et analytique sur le texte et l'image, de mettre au jour les tensions ainsi que les interrelations qui existent entre ces deux dynamiques, voire de maintenir une ouverture à cette mise en relation tout en sachant que le texte n'a peut-être pas les pouvoirs « d'épuiser l'image, ni l'œuvre picturale d'épuiser le texte » (Louvel 2010 : 21). Ce que suggèrent certaines des études ici rassemblées – et ce qui se dégage peut-être de l'ensemble d'entre elles – est une certaine volonté de traiter le langage et l'image comme « deux partenaires qui tantôt rivalisent, tantôt s'associent », qui se « méfient l'un de l'autre et pourtant collaborent » et enfin qui ont besoin de « marquer leur distance autant que de la minimiser » (Marizot 2004 : 14).

Si elles diffèrent quant au choix des textes, des images et des appareils théoriques, les études ici rassemblées se recoupent en certains points, ce qui m'incite à les regrouper en quatre segments. Les articles de Liliane Louvel et de Laurence Petit portent sur la représentation textuelle de l'image (l'*ekphrasis* et les distorsions/représentations textuelles faussées) ; les études de Cécile Meynard, Kirsty Bell et Julie St-Laurent étudient pour leur part la fonction de l'image photographique introduite au sein de textes autobiographiques, biographiques et poétiques de trois écrivains français et québécois. La contribution de Nancy Pedri, qui porte sur un récit de voyage illustré par l'artiste Guy Delisle, nous permet quant à elle de faire le pont entre la première partie de ce volume, plus particulièrement ses liens avec différents sous-genres autobiographiques, et les deux derniers articles du volume. Ceux-ci entretiennent un rapport plus direct avec les arts plastiques : alors que Marion Colas-Blaise étudie le rôle joué par les documents verbo-visuels dans

l'installation artistique *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković, Anthony J. Wall se penche sur les tableaux et dessins de Hubert Robert.

Il me semble opportun de préciser que ce numéro thématique d'*Arborescences* fait suite à deux journées d'étude s'inscrivant dans le cadre du groupe de recherche que je dirige (« Words and Images : a Cultural and Interdisciplinary Enquiry ») : la première de ces journées, organisée autour d'une conférence de Catherine Viollet, portait sur les récits autobiographiques illustrés ; la seconde, accueillant Liliane Louvel à titre de conférencière invitée et donnant lieu à une vingtaine d'interventions de collègues et doctorants, était consacrée aux dispositifs des rapports texte/image. Cette double thématique – les rapports texte image et les récits de vie – imprègne les articles ici recueillis, qui étudient les différentes modalités d'apparition de l'image dans le cadre de textes de fiction et de nombreux récits d'ordre autobiographique.

C'est un grand privilège de placer en tête de ce numéro thématique l'article de Liliane Louvel, spécialiste de renommée internationale des rapports texte/image dont les nombreux ouvrages sont fréquemment cités par les collaborateurs ici rassemblés. La réflexion théorique qu'elle formule dans le présent article, « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions », s'appuie sur le roman d'Edith Wharton, *House of Mirth*, dont la complexité picturale dérive de la mise en œuvre de nombreux moments-tableaux fortement marqués de théâtralité. Dans ses travaux antérieurs, Louvel a eu l'occasion de se pencher sur les dimensions esthétiques, mimétiques, pragmatiques, didactiques et herméneutiques de l'*ekphrasis* ; à l'instar de Philippe Hamon, elle associe cette figure au genre épideictique et souligne sa double fonction connotative et référentielle. C'est dans le cadre de ces travaux antérieurs que Louvel propose de traiter l'image artistique comme trope à part entière de l'*energeia* dont l'*ekphrasis* est une forme particulière. Elle poursuit ici sa réflexion en abordant plus précisément l'« *ekphrasis maïeutique* », le « moment *ekphrastique* » et l'« *ekphrasis monumentale* ». L'usage restreint qu'elle fait de la figure de l'*ekphrasis*, en l'envisageant comme procédé de la description d'objets d'art, lui permet de penser plus avant ce qu'elle nomme ces moments de « grésillements » entre texte et image, cette « résille » du texte qui entremêle texte et image. Pour expliquer le fonctionnement de la figure de l'*ekphrasis maïeutique*, Louvel analyse les moments *ekphrastiques* introduits dans le texte de Wharton, un texte complexifié et dynamisé par de nombreux moments-tableaux (ou effets-tableaux). La figure de l'*ekphrastique* s'y lie étroitement aux personnages, ainsi qu'aux regards du lecteur/spectateur qui ne peut saisir la richesse du texte de Wharton que s'il parvient à se laisser séduire par le tableau vivant, le « moment *ekphrastique* » qui est aussi le lieu de rencontre et de tension entre les deux arts : le texte et sa description. Quant à l'*ekphrasis monumentale*, elle permet de passer de la fonction dynamique de cette figure à son rôle en tant que commémoration. Ainsi, *The Wars* de Timothy Findley met en jeu les traces d'un traumatisme issu de la vision

apocalyptique de la Première Guerre mondiale. Cette deuxième forme d'*ekphrasis*, qui a pour but de figer le temps et de conserver des souvenirs, diffère radicalement de la troisième figure étudiée par Louvel : l'« *ekphrasis* imaginaire », qui renvoie à la question de la description imaginaire d'un tableau ou à un tableau qui n'existe pas dans la réalité. Dans ce contexte, où le lecteur n'a pas d'ancrage référentiel, l'*ekphrasis* a pour effet d'accentuer la nature fictionnelle du texte dans lequel elle s'inscrit. Toute une constellation de questions d'ordre épistémologique émerge de cette discussion autour des diverses figures *ekphrastiques* : les limites de la représentation, les présupposés qui sous-tendent notre culture picturale, en particulier la fonction rhétorique de l'*ekphrasis* qui séduit, perturbe, crée des effets de tension pour le lecteur/spectateur contraint à analyser la relation entre l'art, sa description et son contexte d'énonciation. D'un type d'*ekphrasis* à l'autre, Louvel nous incite à réfléchir à l'amplitude intermédiaire de ce phénomène et aux divers lieux de son actualisation : de l'œuvre littéraire (roman, nouvelle, poésie) jusqu'aux frontières d'ouvrages sur les arts visuels en passant par l'histoire de l'art.

L'article de Laurence Petit poursuit l'étude des figures de l'*ekphrasis*, si ce n'est de moments *ekphrastiques*, en se focalisant sur le recueil de nouvelles *The Matisse Stories* de la romancière et critique britannique A.S. Byatt. La fine analyse de « The Chinese Lobster », la dernière nouvelle de ce recueil, révèle une relation problématique entre trois personnages : un étudiant d'art visuel qui souffre d'anorexie, son mentor et un professeur qui agit comme intermédiaire pour tenter de résoudre un conflit de perspectives sur la représentation artistiques de corps féminins. Petit y montre la complexité des rapports qui peuvent exister entre l'image « en-texte » et l'image « hors-texte », tout en insistant sur les rapports de complémentarité susceptibles d'être établis au sein de récits assortis d'éléments picturaux qui nous obligent à une double lecture. Ce que nous retenons de cette analyse du sublime et de l'abject, c'est le fait qu'un texte qui aspire au rapprochement avec les arts visuels crée inévitablement une série de tensions à la fois fructueuses et déstabilisantes pour le lecteur/spectateur, qui doit faire face à différentes possibilités de transpositions entre image et langage. Dans sa lecture de la nouvelle de Byatt, Petit exploite les concepts de distorsions (déformations corporelles) et de déformations textuelles (représentations faussées) de façon à prolonger la réflexion sur la production d'une nouvelle forme intermédiaire (icône-textuelle). C'est ce que Louvel décrit dans son article comme une opération de transpositions « intersémiotiques », opération qui implique un mouvement d'aller-retour, du texte à l'image et de l'image au texte. L'originalité de cette analyse de « The Chinese Lobster » de Byatt réside dans la manière dont l'auteure met en valeur les enjeux narratifs et herméneutiques qui sous-tendent ces mouvements d'oscillation et de transposition. La question du dédoublement n'est pas seulement fondamentale pour la lecture du texte de Byatt ; elle sous-tend aussi sa production : cette nouvelle joue sur une double distorsion qui est tout d'abord incarnée par le personnage

principal dont le corps est déformé par l'anorexie et ensuite transposée sur le plan scriptural par la mise en scène d'une écriture souillée d'erreurs grammaticales et de jurons. En faisant appel aux ouvrages de Connolly, Vico et Kristeva, Petit parvient à cerner différentes représentations du grotesque et de l'abject dans la nouvelle de Byatt. La traversée de l'abjection retracée et analysée dans cet article est complexe, car elle est étroitement liée à la pourriture (« l'abjection de soi »), de même qu'à la résurrection : elle est textuelle et picturale. C'est par référence aux théories de Julia Kristeva sur « l'alchimie transformatrice » (de la mort à la résurrection) que le tableau de Matisse *La porte noire* est analysé comme une figure métaphorique de cette traversée du néant à la vie. Les rapports entre les personnages de la nouvelle de Byatt, l'histoire, les principaux thèmes et la référence à l'œuvre de Matisse donnent lieu à de nombreux recoupements où les corps et les productions textuelles et picturales de Pegg et de Matisse se trouvent liés à toutes sortes de figures : celles du corps torturé, de la souffrance, du viol, de la crucifixion et de la résurrection de Jésus Christ. Il faut aussi rappeler que le titre du recueil d'où provient la nouvelle étudiée par Petit, *The Matisse Stories*, présente comme épigraphe picturale un dessin à l'encre de Matisse (*Nymphe et Faune*) évoquant le viol et la violence. À l'instar des descriptions de la protagoniste, des allusions au tableau de Matisse (*La porte noire*, qui met en relief la relation dialectique entre la mort et la résurrection), cette épigraphe entre en résonance avec l'histoire racontée, notamment la perspective narrative adoptée par la protagoniste, Pegg, face à tous les artistes masculins qu'elle perçoit comme des monstres pervers dont les œuvres d'art doivent être « revues » et « réarrangées » (Byatt 1998 : 103). Ce réaménagement est selon ce personnage nécessaire à la restauration d'un ordre originel, voire « non encore déform[é] ou non encore viol[é] », du corps féminin. En somme, l'analyse de Petit cerne avec justesse les relations complexes entre le verbal et le visuel que Byatt s'applique à nouer dans son œuvre, soucieux qu'il est de jouer sur les différentes facettes du phénomène de distorsions.

D'images corporelles de déformations à une épigraphe picturale de Matisse fondée sur une déformation satyrique de nymphes, en passant par des allusions aux arts plastiques, « Sublime et abjection dans "The Chinese Lobster" de A.S. Byatt » postule un nouveau type de récepteur dont l'imaginaire de lecture sera davantage nourri s'il se permet de s'aventurer dans le hors-texte, voire dans les espaces paratextuels et intertextuels, pour éprouver le fond inépuisable des images de distorsions introduites dans cette nouvelle.

Louvel et Petit ont ainsi en commun de mettre en exergue la notion d'image *ekphrastique* et de nous inciter à prendre conscience de la complexité, souvent méconnue, de la notion d'image. Elles nous rappellent que, quelle que soit sa nature, l'image a le pouvoir de représenter adéquatement toute vérité, de stimuler les ressources les plus hautes de la pensée et d'activer le relais entre le sensible et l'intelligible. Dans les textes de Wharton et de Byatt qu'elles étudient, les images sont marquées par toute une série de liens

transversaux qui franchissent les limites du lisible et du visible, et qui interrogent les relations intersémiotiques qui sous-tendent ces deux sémies.

Le second groupement d'articles diffère nettement du premier car il se focalise sur l'usage d'images photographiques à l'intérieur de textes littéraires provenant de différents cadres sociohistoriques et culturels. Meynard se penche sur un texte de Le Clézio qui se trouve à cheval entre la biographie et l'autobiographie ; Bell privilégie la poésie intimiste de Louise Warren inspirée par des images photographiques du peintre Alexandre Hollan ; enfin, St-Laurent étudie les récits autobiographiques de Nicole Brossard, notamment son autobiographie illustrée de photographies familiales. Chaque étude exploite différemment les rapports texte/image, dans les textes de trois écrivains qui se distinguent nettement sur le plan littéraire, mais qui ont en commun de faire intervenir, dans leurs productions littéraires, des images photographiques et des commentaires métatextuels sur la valeur référentielle de la photographie, sur sa relation avec le discours ou l'esthétique littéraire, et notamment sur la nature problématique de leurs interactions. Ces trois contributions sur l'inscription du visuel dans *L'Africain* de Le Clézio, *Arbres* de Louise Warren et le récit autobiographique de Nicole Brossard offrent d'inspirantes pistes d'interprétation de textes littéraires dont la complexité réside dans la manière dont ils problématisent les lieux de convergence et de tension entre l'espace du livre et celui de l'image : les photographies offertes à la lecture, celles qui peuvent être visualisées et celles que le lecteur/spectateur est contraint de construire dans son propre imaginaire.

Le merveilleux texte qu'est *L'Africain* se situe entre la biographie (il s'agit d'un hommage que Le Clézio offre à son père qui était médecin de brousse au Cameroun et au Nigeria) et l'autobiographie (il s'agit en même temps d'un texte saturé de souvenirs d'enfance, de réflexions personnelles et d'évocations d'expériences postérieures à l'enfance de l'écrivain). Comme l'explique Meynard, il met valeur la fonction mémorielle de l'image photographique. Les photographies dont il se compose aurait permis à son auteur « d'accéder à sa mémoire, de la matérialiser, de la ressusciter, notamment de la substituer à son imagination » (Le Clézio). La carte manuscrite en première page de l'ouvrage (représentant la brousse autour d'Ogoja) et les quinze photos sépia (des paysages et des portraits) servent à introduire au sein du texte de l'écrivain un discours sur les pouvoirs de l'image photographique de réactualiser la mémoire du temps (séjours de son père et de sa mère en Afrique) et notamment de donner à voir certaines sensibilités que le langage ne peut exprimer. De fait, l'intérêt de *L'Africain* réside dans ce jeu entre le texte et l'image, dans la mesure où les quinze photographies y prennent une importance et une valeur variables et y entretiennent des rapports aléatoires avec l'écriture de Le Clézio ; elles sont parfois introduites sans aucune intervention de la part de l'auteur, en d'autres cas elles ne sont accompagnées que de brefs commentaires ou bien sont imprégnées de remarques qui dépassent les informations présentées sur

l'image, enfin certaines d'entre elles, non reproduites, ne sont qu'évoquées, suscitées par des descriptions. Bref, la relation énigmatique que les images photographiques de *L'Africain* entretiennent avec le récit auto-bio-graphique renvoie à ce que Le Clézio conçoit comme une connaissance charnelle de l'Afrique, connaissance qui incite le lecteur/spectateur à interpréter à sa façon les rapprochements susceptibles d'exister entre le texte et ses illustrations. À l'instar de nombreux textes modernes et postmodernes, *L'Africain* met à profit les ressources du lisible et du visible en accentuant leur complexité, leur double rapport de rivalité et de solidarité, la faculté de l'image photographique de reconstituer cette « mémoire du temps », la figure du père et de l'espace africain qui lui était indissociable. Ouvrant à un point de vue quelque peu divergeant par rapport à certaines des perspectives adoptées par ailleurs dans ce numéro, Meynard suggère que, même si les photos de *L'Africain* se donnent comme vraies, authentiques, comme des preuves que certains individus et paysages ont réellement existé, elles sont susceptibles de produire – lorsqu'elles sont introduites dans un texte littéraire qui s'abstient d'en surdéterminer le commentaire – des effets d'incongruité, de décalage ou d'incompatibilité, qui nécessitent une interprétation active de la part du lecteur. Sans cet investissement, le foisonnement photographique de Le Clézio, les êtres et les espaces qu'il évoque risquent de demeurer illisibles et dénués de significations personnelles, autobiographiques et sociales. Dans son étude de ce phénomène photo-littéraire particulier, Meynard propose ainsi un angle d'approche aux relations texte/image où les identités singulières (le père et le fils) et collectives (l'Afrique) convergent et témoignent de l'évolution du sujet autobiographique et des différentes figures d'altérité (le père, les peuples africains, les portraits et les espaces photographiques).

Au double point de vue du genre littéraire et du type de photographies qu'il étudie, l'article de Kirsty Bell, «Des ateliers et des arbres», se distingue nettement des études de Meynard et de St-Laurent, même s'il importe de l'inscrire lui aussi dans ce deuxième segment d'articles sur l'image photographique. Il prend pour objet les relations qu'entretiennent 37 fragments de textes lyriques (entrecroisés de textes poétiques et de commentaires métatextuels sur l'art et la littérature) écrits par la poète et essayiste québécoise Louise Warren avec les neuf images photographiques d'Alexandre Hollan, peintre de renommée internationale qui a inspiré la rédaction de ce recueil de fragments : *Le Livre des branches. Dans l'atelier d'Alexandre Hollan*. Warren précise, au début de son récit illustré, le contexte de rédaction de cet ouvrage, qui se démarque par son hybridité générique et iconique ; elle explique qu'elle s'est installée dans l'atelier parisien de Hollan pour y faire l'expérience d'un séjour placé sous le double signe de la peinture et de l'écriture, ou à leur intersection. Prises dans l'atelier, les neuf photos qu'elle introduit dans le cadre de son texte veulent témoigner de cette expérience. Comme le suggère d'emblée le titre de son texte, qui reflète lui-même la présence marquée du motif de l'arbre dans la production picturale de

Hollan, le propos de l'écrivaine donne raison à l'observation de Klee selon laquelle l'arbre est une « trace de la création dans le créé ». Des neuf photographies introduites dans le récit de Warren, un tiers d'entre elles représente des arbres, tandis que les autres montrent l'atelier de Hollan et des objets qui lui auraient servi de modèles pour ses natures mortes. Les rapports entre le texte et l'image se complexifient lorsque Bell nous apprend que les photos ont été prises par Hollan et qu'il a participé à leur intégration au sein du livre de Warren. La collaboration entre ces deux artistes a incité les critiques littéraires à classer *Le Livre des branches* comme un livre d'artiste à double volet, car il est conçu par une poète, illustré par un artiste et mis en œuvre par un acte de création qui veut expressément faire le pont entre littérature et photographie. Comme dans le texte de Le Clézio, les rapports entre le textuel et le visuel y sont énigmatiques : d'après Bell, les photographies sont parcellaires, issues d'effets de cadrage qui ne permettent qu'un regard éphémère, voire fragmentaire, sur les arbres, l'espace et les objets photographiés. Ce qui semble être au cœur de la réflexion de Warren, c'est l'idée que toute production artistique – qu'elle soit textuelle ou visuelle, qu'elle soit destinée à raconter des expériences vécues ou à représenter par la peinture ou la photographie certaines sensibilités – ne peut être que fragmentaire et elliptique, car tout acte de création est contraint par les procédés de la mimésis. L'un des constats ressortant avec le plus d'évidence de l'article de Bell est que le texte de Warren est issu d'un acte de création et qu'il doit être conçu comme une mise en texte, voire une performance de processus créateurs. Ce texte invite le lecteur/spectateur à éprouver la vitalité des échanges et des tensions qui se jouent dans cette zone où le textuel et l'iconique cherchent à dialoguer en dépit des contraintes dont ils sont l'objet.

Le dernier article dans ce deuxième segment reprend à sa façon certains des motifs introduits préalablement. Julie St-Laurent se penche sur le récit autobiographique illustré de Nicole Brossard écrit en français, mais publié uniquement en anglais dans un recueil intitulé *Contemporary Authors Autobiography Series*. Comme c'est le cas dans beaucoup de ses textes autobiographiques, théoriques et poétiques, Nicole Brossard adopte, dans ce court récit illustré de photographies provenant en partie d'albums familiaux, une posture subjective destinée à susciter une dialectique entre « identité et altérité ». De fait, tout au long de son texte, c'est une attitude déconstructionniste qu'elle affiche vis-à-vis du genre autobiographique et, corrélativement, vis-à-vis de l'usage d'images photographiques auquel nous ont habitués beaucoup d'autobiographes pour illustrer leurs affinités parentales. En déployant diverses stratégies narratives, discursives et iconiques, elle cherche à renouveler le genre (tendanciellement androcentrique) de l'écriture autobiographique et à mettre en cause certains de ses paramètres les mieux installés dans la tradition. Pour contester l'ordre établi, elle accentue la nature autoréflexive de son entreprise, perturbe l'ordre chronologique des événements, met en vedette l'importance des figures d'altérité (les sujets

féminins) dans la constitution du « je » féminin, subvertit l'un des traits canoniques de l'écriture autobiographique – son autonomie et sa cohérence – et enfin, consolidant sa posture déconstructionniste, elle joue sur la nature référentielle de l'image photographique de manière à questionner le valeur ontologique et mimétique qu'il est si commun et si naïf d'attribuer, dans le cadre des mémoires et des autobiographies, aux images photographiques. Les convictions sociopolitiques de Brossard, au premier chef son féminisme, s'expriment à travers l'usage qu'elle fait de ses archives familiales. Les photos de Brossard, qui la montrent à différentes époques de sa vie (en compagnie de ses parents, de ses grand-mères maternelles, de sa fille, de ses amantes, de ses amies, de ses collègues), mettent en relief les nombreuses figures d'altérité qui habitent et hantent l'existence partagée du sujet écrivain. L'auteure suggère que le vif et constant intérêt de Brossard pour la traduction est comme l'élément qui sous-tend son usage de l'image photographique dans ce récit autobiographique. L'introduction de photos au sein de ce bref récit implique également, pour Brossard, son inscription dans le passé et son acceptation du passage du temps. Toutefois, on s'en rend compte, l'essayiste n'a pas moins conscience du fait que le passé, qu'il soit évoqué par le truchement du texte ou bien par celui de l'image, subvertit la spontanéité de l'existence humaine, notamment le présent de l'écriture, ce que les options épistémologiques de Brossard rendent particulièrement prégnant : « Je suis une femme du présent » (Brossard 1998 : 22), écrit-elle dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, ce qu'elle réitère de multiples façons dans le texte étudié ici. Dès l'incipit, l'auteure souligne l'importance que le présent revêt à ses yeux : « the present is the only time space where I have the impression of existing, of enjoying myself, of using all my faculties » (Brossard 1992 : 39). La phrase de l'excipit (« Now let's go and have a drink. I'm really fed up with this autobiography where the years follow all in a row like at a funeral » (Brossard 1992 : 54)) fait écho à ce qui avait déjà été énoncé dans l'incipit : « I have just finished writing this short autobiography and now I feel like starting all over again, in the present tense this time » (Brossard 1992 : 39). Le texte autobiographique illustré de Brossard répond à une fascination pour le « vécu » ; il signale chez l'instance scripturale une revendication du sujet et de la subjectivité féminine ; il apparaît comme un espace privilégié par où accéder à une compréhension intime du sujet féminin et du contexte socio-historique et culturel dans lequel il s'inscrit. Les images photographiques que Brossard choisit pour évoquer son enfance, son adolescence, son rôle maternel, sa vie professionnelle et sa sexualité invitent à penser les possibilités, mais peut-être surtout les limites de l'écriture autobiographique, cette *trace* du réel impuissante à attester du « déjà été ».

L'article de Nancy Pedri, « Re-Visualizing the Map in Guy Delisle's *Pyongyang* », fait la jonction entre les trois articles susmentionnés portant sur l'image photographique et les articles de Colas-Blaise et de Wall, qui sont quant à eux orientés vers les arts plastiques. À l'instar des textes étudiés par

Meynard, Bell et St-Laurent, *Pyongyang* est un récit qui a une dimension autobiographique. Il s'agit d'un récit de voyage illustré de bandes-dessinées qui raconte, par l'entremise de textes et d'images, certaines expériences personnelles de Delisle, tout en exprimant ses convictions politiques. Ce texte a été conçu et illustré à la suite d'un voyage à Pyongyang, la capitale de la Corée du Nord. La destruction de ce pays lors de la Guerre de Corée et l'oppression dont le peuple nord-coréen est victime depuis plusieurs années font l'objet de nombreux commentaires d'ordre métadiscursif, ainsi que d'illustrations destinées à communiquer, par l'entremise d'un médium original, les convictions idéologiques de l'artiste. L'article de Pedri entretient un rapport étroit avec les deux dernières études ici rassemblées qui portent sur les tableaux de Robert et l'installation de Sanja Iveković, car Delisle est un artiste, et un artiste résolu à dénoncer, par un geste déconstructionniste, divers aspects du totalitarisme nord-coréen. C'est en exploitant la cartographie (dessins de nouvelles cartes géographiques de la Corée) qu'il met en évidence le caractère biaisé et subjectif de l'art cartographique, que Pedri décrit comme des « social constructs that necessarily embody their author's prejudices, and partialities and are always framed and crafted by a particular vision of the world : shaped by a particular vision or knowledge of the world (the cartographer's) ». Par l'attention qu'il accorde à la cartographie, notamment aux nombreux fragments de cartes de la Corée et aux légendes qui accompagnent ses dessins politisés, Delisle prend position et dénonce les outrances politiques du régime communiste : des scènes de camps d'emprisonnement et de rééducation aux portraits de Coréens, en passant par les affiches représentant des figures communistes de renom, le récit de Delisle est ponctué de marqueurs idéologiques : « in every room, on every floor, in every building throughout North Korea, portraits of Papa Kim and his son hang side by side on one wall ». L'étude de Pedri sur la valeur politique de l'acte cartographique – de *tout* acte cartographique – s'inscrit dans un grand répertoire d'études sur les rapports texte/image qui ont attiré l'attention de nombreux et réputés sémioticiens, géographes, historiens, anthropologues. Elle invite à reconnaître en Delisle un dessinateur talentueux qui manifeste toujours une grande sensibilité envers son lecteur/spectateur. Comme le suggèrent ces autres récits de voyages illustrés de BD, il ne vise pas uniquement à raconter ses aventures ; il cherche aussi à accrocher et à emmener visuellement ses lecteurs avec lui dans ses séjours en Birmanie, à Shenzhen et à Jérusalem. Son but ne varie pas : il s'agit dans tous les cas de séduire son lecteur/spectateur de manière à lui transmettre quelque chose de ses idées et de ses idéaux politiques. Les bandes dessinées de Delisle recouvrent une puissante faculté rhétorique, persuasive, dont on peut difficilement faire abstraction. Elles revêtent aussi, comme le montre si bien Pedri, une fonction historique, culturelle et politique car ses deux sémies (le texte et l'image) interagissent avec connivence de manière à nous communiquer une certaine vision de la société nord-coréenne, et à ébranler la

perspective naïve que nous pouvons avoir de la cartographie lorsque nous nous la représentons comme une discipline destinée à représenter de façon neutre et objective la topographie de pays colonisés ou d'espaces soumis à des régimes politiques tyranniques. De fait, la fonction rhétorique de cette bande dessinée ne se limite pas à ce que nous lisons et visualisons dans Pyongyang. Comme il apparaît dans l'entretien que Pedri cite à la fin de son article, Delisle fait une sorte de pacte avec son lecteur ; au cours de cette démarche, explique-t-il, il cherche toujours à être aussi précis et honnête que possible : « I try to be just really precise and honest with what I've seen and – that's it. The reader can make up his own mind ».

De la contribution de Pedri focalisée sur la production d'un artiste de BD, nous passons à la dernière partie de ce volume consacrée aux œuvres de deux autres artistes, Robert (peintre et dessinateur) et Iveković (artiste). À l'instar de Delisle, Robert et Iveković ont également une certaine vision du monde à nous communiquer à travers leurs productions artistiques. Dans son article « Hubert Robert et la notion de crise (essai de « lecture » avec Mikhaïl Bakhtine) », Anthony J. Wall se penche sur les tableaux et les dessins de cet artiste qui demeurent largement inexploités, car il n'en existe à ce jour aucun catalogue raisonné. Comme il l'explique si bien, la complexité des tableaux et des dessins de cet artiste connu sous le nom de « Robert des ruines » est principalement tributaire de sa représentation de l'écoulement du temps. En s'appuyant sur Bakhtine, notamment sur son concept de chronotope, et en faisant appel aux ouvrages philosophiques de Diderot et de Lessing, l'auteur propose une analyse à caractère interdisciplinaire qui met bien en évidence la complexité des tableaux et des dessins de Robert, notamment les mécanismes qui sous-tendent ces espaces picturaux et leurs apports à l'écoulement du temps. Il s'attarde plus particulièrement aux figures de l'escalier et du pont qui, très prégnantes chez Robert, sont indicatives du passage invisible du temps. Ces motifs sont aussi exploités par l'artiste pour mettre en œuvre certains leitmotifs (dangers, pièges, crises) qui ont retenu l'attention de nombreux autres écrivains, philosophes et artistes des Lumières. Wall adopte une perspective critique, nourrie d'ouvrages théoriques et philosophiques, qui offre une vue particulièrement pénétrante sur l'œuvre de Robert. Il réussit ainsi à nous convaincre de la pertinence heuristique d'une approche interdisciplinaire dans le cadre de l'analyse d'un système pictural (paysages, natures mortes, seuils, escaliers, ponts) qui s'inspire des conventions littéraires (temps et espace) pour exprimer un regard philosophique sur la condition humaine. Cet article invite incidemment à remettre en question la conception réductrice, commune à un bon nombre de critiques littéraires, qui assimile le discours sur les arts plastiques à l'application de telle ou telle théorie à un matériau artistique. L'auteur nous montre que les tableaux et dessins de Robert possèdent une certaine valeur épistémologique qui est issue des effets cognitifs que l'œuvre est susceptible de déclencher chez le spectateur, suivant sa formation socio-historique et culturelle. Il met bien en évidence la

complexité plastique des œuvres de Robert, ainsi que leur portée historique et philosophique. Sa réflexion sur le dispositif texte/image insiste sur la conversion du tableau en discours : les paysages, les escaliers, les ponts de Robert apparaissent chargés de valeurs discursives de nature philosophique. C'est sous cet angle qu'elle s'avère communiquer avec de nombreux concepts proposés par Liliane Louvel, François Wahl, Nelson Goodman et Louis Marin, qui postulent tous que l'image a non seulement la possibilité de «déclencher du discours, mais qu'elle est elle-même discursive» (Louvel 2010 : 59). C'est sans doute là un des constats les plus précieux que Wall nous invite à tracer.

Je suis ravie de pouvoir clore ce numéro thématique d'*Arborescences* avec l'article de Marion Colas-Blaise, qui interroge, avec beaucoup de finesse, le rôle du texte verbal dans deux ensembles multimédiaux et plurisémiotiques: le monument luxembourgeois *Gëlle Fra* (« femme en or ») et l'installation artistique *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Iveković, qui entreprend par cette exécution une réénonciation de ce monument dédié à la mort. En se distinguant nettement de l'article présenté en tête de ce volume (dont le but était de thématiser la figure matricielle de l'*ekphrasis* dans le cadre d'une critique intermédiaire), cette étude vise à mettre en valeur la pertinence et la valeur heuristique des concepts d'ancrage et de relais par rapport à trois phénomènes : un monument aux morts (*Gëlle Fra*), l'installation artistique (*Lady Rosa of Luxembourg*) conçue comme un anti-monument subversif et l'exposition de ce même projet au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg) accompagnée de témoignages journalistiques décrivant la réaction des spectateurs à cette installation. J'estime que les deux articles qui servent en quelque sorte d'incipit et d'excipit à ce numéro thématique me permettent d'exploiter les deux sens, textuel et iconique, que l'on peut donner au phénomène de l'image. Ces deux pôles définitionnels de l'image entrent en résonance, car les activités littéraires et plastiques auxquelles réfléchissent Louvel et Colas-Blaise permettent de reconsidérer le rapport entre le texte, l'image et l'œuvre d'art en des termes qui sont susceptibles de mieux rendre compte de la mise en présence de trois média (le texte, l'image, le monument), de se pencher sur l'oscillation entre le lisible, le visible, la production et la réception d'images textuelles (descriptions et sculptures) et d'évaluer le rôle que joue le lecteur/spectateur dans ce dialogue entre le texte, l'image et l'installation artistique. Ce que l'on conçoit comme le sens de l'œuvre n'est pas seulement issu de cette œuvre, mais aussi de l'approche théorique et méthodologique par laquelle on l'envisage. En faisant appel à de nombreux théoriciens des rapports texte/image (Deleuze, Fontanille, Genette, Goodman), et plus particulièrement aux notions d'ancrage et de relais empruntées à Roland Barthes et à Alain-Marie Bassy, Colas-Blaise met en relief les particularités sémiotiques de nombreux chefs d'œuvres contemporains et leur capacité de réinventer le sens, tout en suggérant la nature performative (sociohistorique et culturelle) du faire artistique. Elle

nous invite à constater que les notions d’ancrage et de relais peuvent éclairer la pratique muséale et conférer un caractère sémantiquement dense à ce qu’elle nomme « l’œuvre exécutée ». Elle souligne le fait que la migration de l’œuvre d’art de l’installation d’un espace public à un lieu muséal donne lieu à sa resémiotisation. Non seulement le spectateur est-il sensibilisé à ce contre-monument, mais, grâce aux documents audiovisuels et aux articles de presse qui servent de témoignages au « pour ou contre » de l’œuvre d’Iveković, il est amené à réfléchir à la signification sociohistorique et politique de *Lady Rosa of Luxembourg* : l’identité luxembourgeoise, l’histoire de la Résistance, la condition féminine, la valeur des monuments de guerre, le statut des dédicaces mis en valeur dans le socle de *Gëlle Fra*. L’exploitation de ces trois instances permet de mettre en évidence le fait que la représentation de la temporalité inscrite dans les monuments aux morts trouve sa signification dans la relation entre les inscriptions verbales et le monument, voire entre ce qui est lisible et ce qui est visible (l’obélisque et la sculpture d’une femme en or qu’il supporte).

Les articles qui sont ici rassemblés diffèrent sous plusieurs rapports. Je n’aurais pas voulu qu’il en soit autrement, car ils permettent ainsi de souligner que les relations entre le texte et l’image sont plus complexes, plus éclectiques et plus controversés que certains critiques le supposent. De fait, on constate facilement que le rapport entre ces deux sémies constitue un carrefour interdisciplinaire particulièrement riche, dont les différentes voies/voix sont en état de compétition. Les présentes études ont ceci en commun qu’elles accordent toutes une attention particulière à l’interface problématique entre texte et image, qu’elles cherchent à dépasser une vision limitrophe des théories consacrées à ce phénomène intermédial, qu’elles insistent sur la position du lecteur/spectateur dans les conséquences du parti pris, qu’elles s’efforcent d’identifier certaines des modalités qui sous-tendent les possibilités du passage d’un art à l’autre, de rendre compte de leurs diverses transpositions, transmutations, translations et conversions. Quel que soit le point de vue qu’ils adoptent sur le dispositif texte/image, les auteurs du présent volume partagent tous l’idée qu’il existe une « connivence profonde entre ces deux régimes » et que la prise en compte de la participation active du lecteur/spectateur – « ni l’un ni l’autre, mais les deux à la fois » (Louvel 2010 : 22) – est nécessaire à la compréhension de l’oscillation entre ces deux sémies.

Références bibliographiques

Brossard, N. 1998. *She would be the first sentence of my next novel / Elle serait la première phrase de mon prochain roman*. Traduit par S. de Lotbinière-Harwood. Toronto : The Mercury Press. [ES]

Byatt, A.S. 1993. *The Matisse Stories*. London : Chatto and Windus.

Louvel, L. 2010. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Morizot, J. 2004. *Interfaces : texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.