

Université de Montréal

**La relation texte-image dans les Avant-gardes :  
Une étude des esthétiques du dialogue**

par  
**Sophie Beaulieu**

Département de Littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès Arts ( M. A.)  
en Littérature comparée

Avril 2004  
© Sophie Beaulieu, 2004



PR

14

U54

2004

V.016

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La relation texte-image dans les Avant-gardes :  
Une étude des esthétiques du dialogue**

présenté par :

**Sophie Beaulieu**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Wladimir Kryszinski , directeur de recherche

Mme Silvestra Mariniello , membre du jury

Mme Julian Vigo , président-rapporteur

Mémoire accepté le : .....15 juin 2004.....

## Résumé

La relation texte-image dans la pratique artistique et littéraire des avant-gardes est le résultat d'une réflexion sur la double création, visuelle et verbale, et offre à ce titre une perspective riche et pertinente sur les diverses façons dont les artistes et écrivains ont pensé à même leurs œuvres et les frontières et les catégories partagées dans toute expérience esthétique. Notre étude propose donc de parcourir certaines instances créatives dans les avant-gardes du vingtième siècle qui ont exploré les limites de la représentation à travers la relation entre le langage et l'image. Un premier chapitre expose trois réflexions fondatrices sur les rapports entre les arts de l'image et ceux du langage : la théorie de l'imitation chez Aristote, la séparation sémiologique des arts par Gotthold Ephraim Lessing ainsi que la critique d'art baudelairienne qui ont préparé la pensée esthétique à la modernité. Quant aux deuxième et troisième chapitres, ils s'intéressent à la pratique artistique dans les avant-gardes, où les phénomènes de transaction et d'intégration entre le visuel et le verbal sont poussés à leur potentiel maximal. De la poésie visuelle au cinéma de Michael Snow, en passant par l'esthétique de Magritte et par la collaboration poète-peintre de Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay, les expérimentations avant-gardistes au vingtième siècle ont témoigné d'un dialogue tangible entre les problématiques du visible et du dicible.

**Mots clés :** représentation, imitation, signe, ekphrase, peinture, poésie visuelle, postmodernisme, signification.

## Abstract

The text-image relation in the avant-garde artistic and literary practice is the result of a reflexion on double creation, that of visual and verbal, and thus offers a rich and pertinent perspective on the ways that artists and writers have thought within their works about both the frontiers and categories shared within every aesthetic experience. Our study proposes to look at certain creative works in the twentieth-century avant-garde that explored the limits of representation through the relationship between language and image. A first chapter exposes three fundamental reflexions on the different relationships between language and image arts : Aristotle's imitation theory, the semiological distinction made by Gotthold Ephraim Lessing and the baudelarian art criticism that have all prepared the way for modern aesthetic thinking. As for the second and third chapters, they will specifically be interested in the avant-garde artistic practice, where the phenomena of transaction and integration between visual and verbal are pushed to their maximal creative potential. From visual poetry to the cinema of Michael Snow, through the aesthetics of Magritte and the poet-painter collaboration of Blaise Cendrars and Sonia Delaunay, the experimentations of the twentieth-century avant-garde proved the existence of a tangible dialogue between the problematics of the visible and the dicible.

**Key words** : representation, imitation, sign, ekphrasis, visual poetry, postmodernism, signification.

## Remerciements

J'aimerais d'abord remercier M. Wladimir Krysiniski, mon directeur de recherche, car sans ses conseils précieux, sa patience et la pertinence de ses commentaires, il m'aurait été difficile de réaliser un travail de cette envergure. Mon admiration pour l'étendue de ses connaissances, son enthousiasme et pour la précision de sa pensée est sans égale et je lui serai à jamais reconnaissante pour son soutien.

Je tiens également à remercier mon père, ma mère, Catherine et Gilles qui, depuis le début de cette aventure, ont toujours su m'encourager à poursuivre ce mémoire. Merci à mon père d'avoir été pour moi une source d'inspiration inestimable, un modèle de courage, de persévérance, d'intégrité et de réussite ; sa présence me donne, depuis toujours, l'élan nécessaire à l'accomplissement de tous mes rêves les plus précieux. Merci à ma mère pour l'enthousiasme et l'intérêt qu'elle a toujours manifestés envers mes études en littérature, pour les moments de détente, de réconfort et de tendresse qu'elle m'a procurés lors de cette année difficile ainsi que pour son optimisme et sa détermination qui ont traversé des centaines de kilomètres pour parvenir à m'encourager. Mes remerciements vont aussi à Maïté, ma complice depuis le tout début, qui a prêté son oreille et donné de son temps pour m'offrir ses suggestions généreuses.

Je réserve mes remerciements les plus chaleureux à Stéphane, sans lequel ce travail n'aurait probablement jamais été achevé. Lors de cette année remplie de montagnes russes, il a prêté son épaule à la fois solide et attendrie, jour après jour, mois après mois. Par son respect et son aide, sa chaleur et son humour, et tout ce dont sa présence représente, j'ai compris que le grand amour de notre vie est véritablement aussi notre plus grand ami.

## Table des matières

Résumé .....	3
Abstract .....	4
Remerciements .....	5
Table des matières .....	6
<b>Introduction</b> .....	<b>7</b>
<b>Chapitre I : Discours fondateurs sur la relation texte-image</b> .....	<b>15</b>
La théorie aristotélicienne de l'imitation .....	19
La séparation sémiologique chez Lessing .....	26
L'ekphrase romantique : la critique d'art baudelairienne .....	34
<b>Chapitre II : Instances modernes de la relation texte-image :                   les avant-gardes</b> .....	<b>43</b>
Le <i>Premier Livre Simultané</i> .....	47
La poésie visuelle .....	53
Le cas Magritte .....	61
<b>Chapitre III : Les avatars postmodernes :                   <i>So Is This</i> de Michael Snow</b> .....	<b>71</b>
Le langage des arts .....	75
L'esthétique de la résistance : le statut du discours dans l'espace filmique .....	84
Le jeu de l'art ou l'art du jeu .....	94
<b>Mot de la fin</b> .....	<b>104</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>110</b>
<b>Liste des illustrations</b> .....	<b>115</b>
<b>Illustrations</b> .....	<b>117</b>



## **Introduction**

**Le langage qu'on emploie quand on  
regarde change l'image, nuance l'image.**

**Michael Snow**

Au cours de l'histoire de l'esthétique du vingtième siècle, la relation texte-image dans les arts et la littérature a semé tant la curiosité que l'hésitation chez les critiques et théoriciens comme jamais elle ne l'avait fait auparavant. Plus qu'ailleurs, dans les avant-gardes, l'expérimentation de la cohabitation du verbe et de l'image a trouvé un espace pour le moins privilégié à l'intérieur de leurs projets inventifs et subversifs conduits par le désir de *faire du neuf*. Combinant l'expérience esthétique et la pratique discursive, le jeu de la différence et de la parité, la relation texte-image a inspiré artistes, écrivains et critiques à réfléchir sur les limites respectives des deux modes de représentation ainsi que des paramètres de leurs frontières respectives. Affichant leur complicité, le duo texte-image a participé au projet double des arts et de la littérature avant-gardistes, consistant dans un premier temps au martèlement des frontières inter-médiatiques et ensuite à l'éveil critique de la nature et de la fonction du langage et de l'image dans les arts de la modernité.

Certes, la prolifération importante des travaux portant sur la relation texte-image depuis le début du vingtième siècle en Occident est symptomatique de cet engouement théorique, voulant saisir et révéler les énigmes de l'expérience simultanée des phénomènes verbaux et visuels. Des travaux d'E. H. Gombrich et de Nelson Goodman sur le *langage* visuel aux investigations sémiologiques de Roland Barthes sur la photographie et d'Umberto Eco sur la publicité, en passant par les enquêtes esthétiques de Bernard Vouilloux et épistémologiques de Michel Foucault sur les

intersections de la peinture et du discours, la réflexion sur la relation texte-image au XXe siècle reflète, au même titre que les œuvres elles-mêmes, comment le vaste champ critique aux contours infinis réinvente et recycle pour cette époque différents paradigmes de la représentation de l'énonciation et de la perception.

Encore plus que dans la pratique critique, ce sont d'abord les artistes, écrivains et poètes avant-gardistes qui ont conduit la réflexion sur la relation texte-image aux confins de son aboutissement. Posant à même leurs œuvres les différentes problématiques créées par la rencontre du verbe et de l'image, l'art dans les avant-gardes semble avoir délimité alors deux fonctions essentielles de la relation texte-image : une première, d'ordre stylistique, par laquelle les artistes et écrivains se sont accommodés du verbe et de l'image afin d'explorer leur potentialité créative inépuisable ; et la seconde, d'ordre pragmatique, selon laquelle l'expérimentation des relations différentielles ou analogues de l'image-texte a servi à des fins idéologiques pour leur enquête épistémologique sur les conventions et les codes de la représentation qui dictent toute expérience esthétique.

Par leurs postures idéologiques et créatives, les avant-gardes ont participé de façon décisive au débat sur le modernisme en présentant une conscience nouvelle de l'artiste, de l'écrivain et du poète vis-à-vis les techniques picturales et littéraires conventionnelles. Cela dit, dans cette étude, nous désignons par les *avant-gardes* les différents phénomènes artistiques et littéraires radicaux ou expérimentaux qui, depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'au début des années 80 du vingtième siècle, ont eu

pour principe de création la rupture avec la tradition, la politicisation de l'art, la critique de son autonomie et de son réalisme, sa désacralisation ainsi que l'expression des facultés d'invention et des virtualités de la réception. Dans cette optique, l'oeuvre avant-gardiste nous apparaît, pour citer Thierry de Duve, une oeuvre *paradigmatique*, c'est-à-dire une oeuvre

*(...) qui fait l'appel d'un paradigme nouveau, c'est qu'elle a d'abord frayé un certain temps dans les paradigmes en vigueur et qu'elle y a laissé des traces. Parmi ces traces, les plus visibles et les plus sûres sont les effets d'influence qu'elle a eus sur les artistes. Durant ce temps, connaissance méconnue, l'oeuvre paradigmatique travaille, résonne dans les pratiques et sollicite les théories.<sup>1</sup>*

À cet égard, l'exploration des rapports entre les mots et les images, dont le geste initial posé par le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé à l'aube du vingtième siècle s'est consolidé, quelques vingt ans plus tard avec les courants futuristes et cubistes, en un véritable projet artistique, demeure toujours aujourd'hui une expression exemplaire de la transformation profonde s'opérant au coeur de l'esthétique et de la poétique moderne. Enfin débarrassés de la finalité mimétique des arts, les avant-gardes ont trouvé dans la relation texte-image un espace dialectique fort riche dans lequel pouvaient s'entretenir les dimensions conceptuelles et cognitives des arts et de la littérature, la création pure et la critique. Et, à travers cette dialectique texte-image, ils ont à la fois soulevé et résolu de nombreuses problématiques issues des abîmes incontournables entre le visible et le lisible, l'intelligible et l'inintelligible, le voir et le dire, l'expression et l'énonciation, le figural et le littéral et, enfin, entre la nature et la convention.

---

<sup>1</sup> De DUVE, Thierry, *Résonances du Readymade*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 10.

La présente étude a pour objet de parcourir certaines instances de la relation texte-image ayant marqué l'esthétique et la poétique des avant-gardes modernes et postmodernes au vingtième siècle en Occident. À travers ce parcours, nous souhaitons illustrer comment l'élaboration de la réflexion sur la relation privilégiée entre le verbe et l'image s'est accomplie dans les œuvres artistiques et poétiques avant-gardistes à partir d'une série de mises au point sur la nature et la fonction du langage et de l'image. Dans cette perspective, une telle étude sur les codes et les conventions qui surplacent les arts et la littérature constitue par le fait même une traversée de l'histoire des idées, donc des pratiques discursives, telles qu'articulées en philosophie, en linguistique, en esthétique, en sociologie et en histoire de l'art.

Or, la présente étude cible principalement les œuvres artistiques et littéraires elles-mêmes et non pas leur constat critique, et a donc pour objectif principal de tenter de saisir comment ces œuvres ont interprété, chacune à leur façon, la relation texte-image. Puisque, à notre avis, ce sont davantage les interférences, les rencontres incongrues et les dialogues provoqués par les artistes, poètes et écrivains eux-mêmes que le projet de leur théorisation qui ont exprimé avec le plus de tenacité et de pertinence les multiples facettes de la relation texte-image au XXe siècle. Qu'il s'agisse de l'intégration d'éléments visuels dans le langage verbal, ou alors de l'assimilation de propriétés linguistiques dans la représentation picturale, artistes, poètes et écrivains des avant-gardes ont incontestablement contribué à alimenter, mouvementer et transformer l'histoire de cette dialectique dont les instances théoriques ne pouvaient que passivement observer et homologuer.

Cependant, un tel constat de ces transformations esthétiques et poétiques, de ces ruptures avec la tradition dans les avant-gardes nous oblige nécessairement à présenter certaines problématiques centrales de la relation texte-image qui font partie intégrante du dialogue avant-gardiste entre l'énonciation et la représentation. Nous examinerons donc trois discours qui s'échelonnent sur trois époques respectives, à savoir la théorie aristotélicienne de la représentation, l'esthétique des frontières développée par Gotthold Ephraim Lessing lors du siècle des Lumières et la pratique baudelairienne de la critique d'art romantique. Chacune de ces réflexions sur le rapport entre la poésie et les arts visuels a contribué significativement à définir les limites, les fonctions et les qualités propres au langage et à l'image dont récupéreront implicitement et explicitement les avant-gardes dans leurs expérimentations transgressives des médiums littéraires et visuels.

Du partage de la finalité mimétique des arts et de la poésie à la délimitation définitive de leurs objets par une théorie des signes, ou encore à la réconciliation romantique du mot et de l'image à la lumière de leur traductibilité, les théories sur les rapprochements et différences entre les arts de l'expression et ceux de l'énonciation ont établi les paramètres de la relation texte-image que les avant-gardes ont récupérés pour les fins de leur subversion créative des traditions esthétique et poétique. Cela dit, l'évolution de la pensée esthétique sur le rapport texte-image qu'entend exposer ce premier chapitre souhaite illustrer comment, notamment, la pratique d'art de Charles Baudelaire a constitué un point de convergence déterminant pour l'avènement moderne de la relation texte-image. Car avec sa réinterprétation

romantique de la tradition de l'ekphrase, ce poète maudit a témoigné d'une nouvelle attitude esthétique visant à réconcilier les univers visuels et textuels, une position qui sera d'ailleurs suivie de bien près par Apollinaire, en pleine effervescence cubiste.

Un deuxième chapitre poursuit dans la continuité de l'esprit poétique baudelarien et a pour objet d'examiner les phénomènes de transaction entre les régimes de l'image et de l'écriture réalisés à l'intérieur de projets avant-gardistes divers de la première moitié du XXe siècle. En portant d'abord un regard sur le projet du *Premier Livre Simultané*, un poème-tableau, issu de la collaboration du poète Blaise Cendrars et de la peintre Sonia Delaunay, nous observerons de quelles façons se trouvent soulevés les thèmes de la simultanéité et de la réciprocité entre les arts plastiques et poétiques. Suivra un regard sur la poésie visuelle qui, par son exploration du potentiel iconique du langage, de la verbalisation et la symbolisation des images, a constitué une forme poétique attestant de la consolidation d'un dialogue tangible entre les arts visuels et la littérature. Ce deuxième chapitre s'achève avec un regard sur l'esthétique complexe de René Magritte, chez qui la relation texte-image est annonciatrice du développement d'un art désormais tourné vers la postmodernité : un art devenu loquace, critique, autoréflexif et sceptique vis-à-vis les conventions de la représentation et de la signification.

La réflexion sur la relation texte-image dans les avant-gardes semble, à cet égard, avoir atteint son paroxysme dans la deuxième moitié du vingtième siècle comme en témoigne, notamment, le moyen-métrage *So Is This* de l'artiste canadien Michael Snow. Dans ce film-texte où s'entrecroisent les

conventions de la représentation cinématographique et littéraire, Michael Snow a affirmé l'intérêt critique de l'art en y conjuguant les dimensions idéologiques, philosophiques et esthétiques de son cinéma expérimental. Certainement, ce film déconcerte par sa simplicité formelle moqueuse et par sa réflexivité ironique, mais surtout par son importante littérarité sur laquelle se fonde un jeu de différences et de correspondances entre le littéraire et le cinématographique. Par divers moyens stylistiques, rhétoriques et conceptuels, Michael Snow a soulevé, entre autres, la problématique de la signification dans le médium filmique, une problématique fondamentale à l'épistémè de la postmodernité. Par la manipulation humoristique des propriétés linguistiques et filmiques, *So Is This* a exprimé la nécessité non seulement de reviser nos habitudes de la réception en art, mais plus essentiellement, de repenser la nature de l'expérience esthétique elle-même. Ce dernier chapitre sera donc consacré à l'examen des différentes manipulations structurelles et des situations d'énonciation qui composent l'univers de ce film expérimental aux contours ludiques.



## Chapitre I

### Discours fondateurs sur la relation texte-image

Toutes les idées sont en moi  
comme des tableaux ou des  
images.

René Descartes

Les mots et les couleurs ne sont  
choses pareilles  
Ni les yeux ne sont les oreilles

La Fontaine

Parmi la diversité et la multiplicité des discours depuis l'Antiquité portant sur la relation texte-image, trois exposent des concepts esthétiques fondamentaux, c'est-à-dire l'imitation, le signe et l'expression qui fondent les problématiques les plus déterminantes à la réflexion sur les arts et la littérature. Présentés selon l'ordre chronologique de leur élaboration, en l'occurrence de l'Antiquité, de la Renaissance à l'ère romantique, ces trois discours nous esquissent un tableau étendu des perspectives selon lesquelles les relations entre le textuel et le visuel, le dicible et le visible, le langage et l'image ont été appréhendées avant le Xxe siècle. L'examen de ces diverses réflexions, dont la plupart portent sur le couple poésie-peinture, vise à dégager les préoccupations d'ordres philosophique, esthétique et poétique qui font désormais partie intégrante de la réflexion contemporaine sur la relation texte-image.

À commencer par la théorie aristotélicienne de l'imitation qui a exprimé la pensée analogique des arts plastiques et poétiques sous l'angle de leur finalité mimétique. Conduite à la lumière de l'évaluation philosophique des arts et des lettres, et plus particulièrement, de la peinture, de la tragédie et de la poésie épique, la théorie de l'imitation a favorisé l'émergence de multiples réflexions sur la nature et les effets de la logique représentative dans l'univers des arts. Nous souhaitons présenter ici les principales articulations de cette théorie à laquelle se greffe une série de notions fondatrices, telles que la ressemblance, l'illusion, la vérité, la connaissance et l'universel.

Un second discours récupère les fondements de l'identification aristotélicienne de la fonction imitative des arts plastiques et littéraires, mais à

la différence d'Aristote, le critique d'art allemand Gotthold Ephraim Lessing pose d'entrée de jeu la question inévitable quant à l'existence de leurs frontières respectives. Son ouvrage, intitulé *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, publié en 1766, a mis un frein à la propension des postulats de la tradition horacienne de *l'ut pictura poesis* par laquelle avait été pensée, jusqu'à la Renaissance, la relation analogique entre la peinture et la poésie. Avec son *esthétique des frontières*<sup>2</sup>, Lessing a esquissé une nouvelle méthode évaluative des arts visuels vis-à-vis la littérature, une méthode conduite par une étude sémiologique rigoureuse où étaient examinés systématiquement les signes respectifs de chaque médium d'expression artistique et leurs habilités à représenter adéquatement un objet. Hormis l'étanchéité de son application, le *Laocoon* de Lessing a néanmoins contribué à élargir l'éventail des règles et des critères de sélection propres au jugement esthétique et, cela faisant, il a ouvert à l'évaluation moderne des arts de nouveaux horizons intéressés à la structure interne des arts et non plus exclusivement à leurs effets.

Un troisième et dernier discours à l'étude dans ce chapitre porte sur l'interprétation romantique du concept antique de l'ekphrase, remis à jour dans la pratique de la critique d'art au dix-neuvième siècle. De fait, l'ekphrase, définie généralement comme la description verbale d'une représentation picturale, est inséparable de la fascination romantique pour le paradigme de la sensation, et plus spécifiquement de celui de la vision dont témoigne la critique d'art du poète romantique Charles Baudelaire. En observant le fil de

---

<sup>2</sup> Terme emprunté à Patrick Vauday, cité de son ouvrage *La Matière des images : Esthétique et poétique*, Montréal / Paris, L'Harmattan, 2001, p. 165.

ses divers *Salons* et de ses essais sur la peinture romantique (*L'œuvre et la vie de Delacroix* et *Le Peintre de la vie moderne*), nous verrons comment l'interprétation romantique de l'ekphrase s'insère dans une tendance créative consciencieuse du potentiel suggestif de l'image, qui cherche à rendre compte, grâce à l'assimilation des éléments visuels au langage poétique, d'une sensibilité profonde et intimiste à la nature et à la vie sentimentale.

Par sa conception subjective et sensible des arts, la critique d'art chez Baudelaire démontre les possibilités d'une traduction des arts visuels en arts du discours, où l'apport imaginaire de l'expression artistique est manifeste. Ainsi, dans sa volonté d'harmoniser les arts de l'image avec ceux du verbe, la critique d'art baudelairienne a posé par le fait même la question intimement liée à l'ekphrase quant à leurs correspondances sur le plan mental : l'imagination appartient-elle exclusivement aux images?

### La théorie aristotélicienne de l'imitation

Dans son ouvrage, intitulé *Aesthetics From Classical Greece to the Present*, l'historien d'art Monroe C. Beardsley postule d'entrée de jeu que la longue histoire de la réflexion esthétique repose sur une distinction fondamentale, établie jadis par l'homme civilisé, confronté à distinguer entre les objets qu'il croyait appartenir à la catégorie de l'art et ceux qui relevaient plutôt du monde et du réel. Selon Beardsley, le développement de la pensée esthétique découlerait ainsi de cette séparation originelle de l'objet artistique et non-artistique, à partir de laquelle l'homme aurait alors procédé à l'inventaire des qualités proprement esthétiques et génériques, à la classification de certaines valeurs, qualités et éléments formels lui permettant de mieux juger, d'appréhender et de comprendre l'œuvre d'art :

*Though we cannot say when men first began to reflect philosophically on the arts, we can get some glimpses of the stages that must have preceded the appearance of aesthetics in a full sense. For one thing, works of art, or the activities that produce them, would have to be distinguished, however vaguely, from other things. The generic concept of art might come later, but stories, or songs, or dances, for example, would have to be recognized as belonging to special classes, in virtue of their peculiar properties or a noteworthy sort of value.<sup>3</sup>*

Au même titre que le concept jakobsien de *littéarité*, qui, dans la sphère littéraire du vingtième siècle, a occupé un rôle des plus dynamique à l'intérieur de l'univers critique et pratique, la notion de l'imitation, ou *mimésis*, a guidé tout au long de l'Antiquité et jusqu'à la fin de la Renaissance, toute la logique de la représentation dans le milieu des arts. Avec la théorie de

---

<sup>3</sup> BEARDSLEY, Monroe C., *Aesthetics From Greece to the Present*, London / New York, The Macmillan Company / Collier-Macmillan Ltd., 1966, p. 21.

l'imitation, tous les arts, dont la danse, le théâtre, la poésie épique ou dramatique, les arts plastiques et la musique, se sont retrouvés régis sous la tutelle d'un même dénominateur commun, stipulant l'existence d'un lien naturel entre l'objet du monde et sa représentation. En cela, la pensée antique sur les arts et la littérature se résume à partir de l'idée selon laquelle leur finalité mimétique se conçoit nécessairement par la représentation, d'où sera posée finalement toute la réflexion sur les correspondances qu'entretiennent l'art avec les choses du monde.

Bien que le rapport texte-image n'ait jamais réellement fait l'objet spécifique de la pensée aristotélicienne sur les arts, le philosophe invoque à maintes occasions l'art de la peinture, notamment dans sa *Poétique* et sa *Rhétorique*, afin d'appuyer son investigation sur les arts de la poésie et du théâtre. Outre leur finalité mimétique partagée, les arts poétiques et plastiques s'inséreront tous deux chez Aristote dans le cadre de son discours sur les valeurs épistémologiques et métaphysiques des arts de l'imitation, où ils seront évalués selon leur pouvoir médiateur entre l'univers sensible et celui de l'intelligible. Et, contrairement à la vive condamnation platonicienne de l'illusionisme des arts, la notion d'imitation demeure chez Aristote intimement liée à une valorisation de la création artistique qui, par sa finalité cognitive et didactique, répond essentiellement à un désir inné de l'humain souhaitant accéder à la connaissance des choses par la reconnaissance de l'imitation :

*Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter (et l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il y est plus enclin*

*qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation) et tous les hommes trouvent du plaisir aux imitations.*<sup>4</sup>

Dans sa *Poétique* (347-42 av. J.-C.), Aristote s'est occupé principalement à présenter les règles de composition particulières à la tragédie et à l'épopée. Précédant l'examen de ces différents arts du discours, le philosophe a établi d'emblée une distinction entre deux ensembles d'arts mimétiques : un premier qui s'attache à imiter des apparences d'ordre visuelle par le moyen de la couleur et du dessin, tel que l'art de la peinture, et un deuxième, tel que la poésie, qui est consacré à l'imitation d'actions humaines par les moyens de la danse, du chant et des vers, donc de la voix. Et, même si les arts des couleurs et des figures et ceux de la voix partagent la même finalité mimétique et que « tous élaborent l'imitation à l'aide du rythme, du langage et de la mélodie »<sup>5</sup>, Aristote reconnaît néanmoins qu'ils se diffèrent les uns des autres par trois aspects :

*(...) ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent de façon différente, c'est-à-dire d'une manière qui n'est pas la même.*<sup>6</sup>

Préoccupé par les effets positifs des arts et de la poésie sur l'individu et sur la collectivité en général, Aristote suggère que leur habilité à communiquer l'universel, ou l'idéal, demeure la qualité essentielle de l'imitation, dont l'artiste ou le poète puise dans le principe productif et créatif du monde qu'est la nature. L'imitation suggère alors par le moyen de la

---

<sup>4</sup> ARISTOTE, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1997, p. 11, 13.

<sup>5</sup> *Idem.*, p. 5.

<sup>6</sup> *Idem.*, p. 3.

représentation la possibilité d'améliorer l'apparence de la nature ou de sa mise en forme esthétique. Dès lors, la formule antique *les arts imitent la nature* ne se confondrait plus avec l'idée d'une copie ou de toute reproduction réaliste des objets visibles du monde naturel. Car, loin de produire une copie de l'objet, l'artiste travaille une matière d'origine invisible, intériorisée et inintelligible, avec laquelle il doit composer une forme concrète, une imitation idéale. Et, dans ces termes, l'imitation désigne l'expression d'une rencontre entre la matière sensible et intelligible qui résulte en la représentation de l'universel et de l'idéal.

Davantage production que reproduction, invention que copie, l'imitation chez Aristote est indissociable d'une conception qui idéalise à la fois les artistes (y compris des poètes) et rationalise les arts. Selon le philosophe, les artistes seraient les seuls individus réellement aptes à établir l'ordre et l'harmonie dans le chaos de la vie quotidienne de la Cité, à saisir la forme idéale inhérente à tout phénomène humain échappant à la nature et à lui forger un caractère ainsi qu'une expression propres. Dans cet ordre d'idées, le rôle accordé par Aristote aux artistes consiste principalement à l'invention et à la création, à l'embellissement et à la finition de ce qui n'est que partiellement offert dans la nature. Et, tout comme les peintres qui « peignent des portraits ressemblants mais plus beaux »<sup>7</sup>, « le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire »<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Idem.*, p. 59.



Suppléant les lacunes de la nature pour assurer l'expression de la forme idéale de l'objet, l'imitation va jusqu'à suggérer chez Aristote l'idée d'une rivalité avec la nature :

*Imitation, so understood, is a creative act. It is the expression of the concrete thing under an image which answers to its true idea. To seize the universal, and to reproduce it in simple and sensuous form is not to reflect a reality already made familiar through sense perceptions ; rather it is a rivalry of nature, a completion of her unfulfilled purposes, a correction of her failures.*<sup>9</sup>

L'influence de Platon sur son disciple est manifeste en ce qui a trait à la conception de l'art comme une idéalisation de la nature. Toutefois, l'héritage du maître s'arrête à peu près là. En fait, leurs réflexions sur les arts divergent le plus visiblement avec la notion de ressemblance. Selon les dires de Michel Foucault, la ressemblance constitue une « expérience fondamentale et forme première du savoir »<sup>10</sup> et de la sorte, cette notion esthétique a « joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale »<sup>11</sup> de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. D'emblée, la ressemblance soulève une interrogation quant au statut de vérité associé à la relation esthétique entre l'objet matériel, originel et l'objet représenté ou ressemblant. Depuis le règne platonicien de l'Idée jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, où tombe le principe de l'imitation dans les arts, et encore aujourd'hui avec les concepts de *simulation* et de *simulacre* chez Guy Debord et Jean Baudrillard, la réflexion théorique sur les

---

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 35.

<sup>9</sup> BUTCHER, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, Dover Publications Inc., 1951, p. 154.

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1966, p. 66.

<sup>11</sup> *Idem.*, p. 32.

arts visuels et la littérature cherche inéluctablement à circonscrire la représentation dans une logique de l'illusion et de l'interprétation, toujours distincte du réel.

Le maintien de cet écart entre l'image ou le mot et l'objet qu'il représente n'a pourtant jamais été aussi véhémentement débattu que par Platon. Par exemple, dans le livre dixième de sa *République*, le maître d'Aristote tente de démontrer sa thèse sur la nature essentiellement illusoire et ressemblante de l'art à partir de l'exemple célèbre du lit et du travail du menuisier. De façon résumée, Platon place l'*Idée* au sommet de la vérité. Car selon la pensée métaphysique du philosophe, c'est l'idée, matière première de la pensée communiquée par Dieu, qui forge la conception originelle et universelle des objets du monde. Et donc, avant même la première manifestation physique et intelligible d'un objet, en l'occurrence un lit, il y a à prime abord l'idée de ce lit qui occupe, pour Platon, le premier rang dans la hiérarchie de la représentation. En deuxième lieu, il conçoit le lit une fois construit et concrétisé par le menuisier selon son interprétation de l'idée. En tant qu'une imitation fidèle à l'idée, le résultat tangible servira par la suite au peintre pour des fins spécifiquement artistiques. Et, au troisième rang, se trouve la représentation picturale de l'artiste, ce dernier imitant non pas à partir de l'idée originelle ou de la vérité, mais s'inspirant d'une interprétation d'un modèle marqué par la représentation sur laquelle il superpose sa propre interprétation. De même que «nce sont des apparences, non des réalités, qui

sont la matière des poèmes »<sup>12</sup>, l'art de la peinture demeure également, selon Platon, le produit de simulacres et d'illusions.

Or, à l'inverse, Aristote a cherché plutôt à restituer la valeur de vérité dans les arts en stipulant que par la représentation, ceux-ci sont davantage rapprochés de l'idée qu'éloignés. Grâce à l'imitation, les arts peuvent rendre plus apparent, plus visible la manifestation de l'idée de laquelle ils s'inspirent. Allant à l'encontre de la pensée platonicienne, Aristote rétablit le lien intime entre l'imitation et les valeurs positives, telles que le savoir, le plaisir et l'universel, qui perdure effectivement jusqu'à la fin de la Renaissance.

Reconnaître l'imitation, selon Aristote, c'est donc mieux acquiescer de la logique de la représentation, accepter la différence entre l'objet réel et l'objet représenté, puisque « la réussite de la mimétique tient au fait que l'on sait bien que ce n'est pas la chose ; l'admiration qu'elle suscite tient à cet écart maintenu »<sup>13</sup>. Par ailleurs, si Platon formulait dans son dialogue du *Cratyle* que « savoir les noms c'est savoir aussi les choses »<sup>14</sup>, Aristote aurait peut-être proposé la rectification suivante : savoir les noms, c'est davantage savoir que ces noms ne sont que des noms, que des représentations audibles, et non pas les choses elles-mêmes. Enfin, avec sa théorie de l'imitation, Aristote a relégué la complicité des arts de l'image et du langage dans leur aspiration à l'universel comme source de plaisir et d'enchantement à l'homme de la Cité

---

<sup>12</sup> PLATON, *République*, X, publié dans *Œuvres Complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1950, p. 1210.

<sup>13</sup> LAUPIES, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 55.

<sup>14</sup> PLATON, *Le Cratyle ou la Rectitude des mots*, *Œuvres Complètes*, p. 683.

ainsi que dans leur amélioration considérable, aussi illusoire soit-elle, des choses du monde à partir de leur représentation mimétique.

### **Le *Laocoon* et la séparation sémiologique des arts**

Suite à plus de vingt siècles de réflexions esthétiques, dont la majorité étaient jusque-là commandées par la théorie du parallélisme entre arts plastiques et poétiques, le dix-huitième siècle est marqué par l'avènement d'une nouvelle méthode de pensée en matière esthétique, d'où a suivi une réévaluation exhaustive des critères et des règles conformes à l'ensemble des jugements sur les divers arts. Dès lors, l'assujettissement classique et humaniste des arts à leur finalité mimétique et à leur quête du *Beau* sera graduellement assourdi au profit d'une investigation menée par des critères rigoureux concernés par la matière formelle et structurelle des arts et des lettres, notamment des mécanismes et lois régissant la représentation et la signification dans les arts et la poésie.

*Des Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) du critique et historien l'Abbé Jean-Baptiste Dubos aux *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) de l'Abbé Charles Batteux, en passant par les écrits de Diderot (« *Lettre sur les aveugles* », 1749) et par ceux du théoricien d'art James Harris (*Treatises on music, painting and poetry*, 1744), la réflexion sur les arts et la littérature au dix-huitième siècle est le plus souvent teintée d'une prémisse à double tranchant : elle s'amorce sur les mêmes fondements ontologiques que la théorie classique de l'imitation, mais en diverge aussitôt par son projet de restituer la différence entre la matière esthétique et formelle.

Cherchant à remettre en cause la longue histoire de la métaphore de la *poetisches Gemälde* (peinture poétique)<sup>15</sup>, les esthéticiens du dix-huitième ont tenté de réexaminer l'interprétation classique courante de la formule horacienne de l'*ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie) où la relation entre les arts plastiques et poétiques est exprimée sous l'angle privilégié de l'analogie.

Parmi les instances critiques poursuivant cette enquête rigoureuse sur la différence entre les arts visuels et poétiques au dix-huitième siècle, l'ouvrage de l'allemand Gotthold Ephraim Lessing, intitulé *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie*) exige qu'on lui prête une attention toute particulière. Publié en 1766, le *Laocoon* avait pour tâche principale l'élaboration d'une esthétique fondée sur la comparaison systématique des *signes essentiels* de la poésie et de la peinture. Au centre de sa pensée esthétique, Lessing a réfléchi sur l'existence possible d'une frontière significative, voire essentielle, entre la représentation picturale et verbale. Selon ce dernier, l'établissement d'une telle frontière permettrait à tout médium artistique de déterminer quels objets lui sont les plus adéquats pour assurer une représentation des plus harmonieuses et réussies, une frontière sans laquelle la poésie sombrerait dans les méandres de la description, tandis que la peinture, elle, se retrouverait séduite par

---

<sup>15</sup> Instaurée par le poète Simonides de Cos, dénommée le « Voltaire grec » par Lessing, la métaphore de la peinture poétique stipulait que la poésie était une *peinture muette* et la peinture, une *image parlante*. Cette adéquation a grandement influencée la notion horacienne de l'*ut pictura poesis* qui a perduré dans le paysage esthétique jusqu'à l'ère romantique. Voir LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Éd. Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964, p. 50.

l'allégorie. Nous devons reconnaître, insiste le philosophe allemand, que pour chaque art correspond un objet propre, sensible au caractère de ses signes, car tout comme en poésie « certaines choses se prêtent à la peinture et d'autres pas ». <sup>16</sup>

Et donc, plus de deux siècles avant que le théoricien d'art Étienne Souriau propose l'affirmation suivante :

*Les différents arts sont comme des langues différentes entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériau expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables.* <sup>17</sup>

plusieurs critiques au dix-huitième avaient d'ores et déjà pensé le rapport texte-image sous le signe de la différence. Or, la nouveauté de l'esthétique de Lessing tient précisément à la méthode par laquelle il a discuté de cette différence, puisqu'au lieu d'une théorie des effets, il a examiné les arts selon une théorie sémiologique. Dans cette optique, l'originalité de Lessing a été d'évaluer les arts visuels et la littérature en tant que langages distincts possédant leur structure, leur matière formelle ainsi que leur objet approprié et respectif.

La réflexion critique sur les frontières sémiologiques entre les arts plastiques ou visuels et ceux, poétiques, prend son départ au moment où Lessing s'interroge sur la légitimité de la représentation de la sculpture grecque du personnage du Laocoon. Suite à son observation de la représentation sculpturale de ce héros légendaire immortalisé lors d'un

---

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 105.

<sup>17</sup> SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 31.

combat avec deux serpents géants, l'esthéticien allemand vient à remarquer que, contrairement à la description du héros dans les écrits de Virgile et d'Homère, la statue présente un personnage à la bouche fermée marqué par l'absence de signes de souffrance. À cet égard, Lessing rejette *de facto* le raisonnement proposé par l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann, qui explique la répression de la souffrance dans la statue grecque par une spécificité d'ordres culturel et psychologique, et conclut alors sur une note suspicieuse le premier chapitre du *Laocoon* :

*S'il est vrai que, surtout dans la pensée des anciens Grecs, le fait de crier dans la souffrance physique n'est pas incompatible avec la grandeur d'âme, ce n'est pas pour exprimer celle-ci que l'artiste s'est abstenu de faire crier sa figure de marbre ; il a dû avoir une autre raison de s'écarter ici de son rival, le poète, qui exprime ces cris de propos délibéré.*<sup>18</sup>

Si l'explication ne loge pas à l'intérieur des exigences culturelles et psychologiques, nous apprenons au fil de son raisonnement critique que le motif de la différence entre les représentations sculpturale et poétique réside du côté des exigences formelles des deux arts, dans leurs structures internes respectives. Ainsi selon Lessing, la distinction entre les modalités de représentation est avant tout attribuable à la nature des signes, des objets et des moyens propres à chaque médium artistique. Il vient donc à proposer trois distinctions fondamentales autour desquelles gravitent les éléments principaux de son raisonnement critique : une première posant la différence selon le contexte dans lequel les signes se déploient, c'est-à-dire entre l'espace et le temps, une seconde concernant la nature des signes, la

---

<sup>18</sup> *Laocoon*, p. 57.

distinction entre les signes naturels et arbitraires et une troisième distinction établie entre les objets des signes, donc entre les corps et les actions.

La première dichotomie entre les arts selon leur contexte spatio-temporel s'inscrit d'emblée dans la réflexion que porte Lessing sur le rapport qu'entretient chaque art avec la représentation de l'action. En ce cas, la peinture est régie par la logique du principe de l'*instant fécond* ou l'*instant unique*, selon lequel il est dit de l'artiste qu'il ne peut guère saisir dans l'acte de la perception qu'un seul moment de la nature ou de l'action et doit représenter picturalement « celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit »<sup>19</sup>. De son côté, la poésie se manifeste selon « la règle de l'épithète descriptive unique et de l'économie dans la description des objets corporels »<sup>20</sup>, qui détermine les limites de la poésie lors de la sélection de ses objets à décrire et admet par le fait même que la poésie « ne peut exploiter qu'un seul des caractères des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné »<sup>21</sup>.

La distinction lessingienne entre la spatialité de la peinture et la temporalité inhérente à la poésie découle nécessairement de la conception classique du tableau pictural comme une surface vouée à la représentation des objets fixés et cristallisés dans la toile par la main de l'artiste. Et, similaire à l'idée de la *nature morte*, la peinture serait un art irrémédiablement statique tout à fait à l'opposé du dynamisme poétique. Sous le classicisme, la poésie

---

<sup>19</sup> *Idem.*, p. 110.

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 110.

<sup>21</sup> *Idem.*, p. 110.



est dite constituer une forme artistique marquée par la succession et l'accumulation temporelles des *maintenant* de la peinture. Qui plus est, la distinction lessingienne entre la peinture comme un art spatial et la poésie comme un art temporel participe au débat esthétique au dix-huitième siècle sur le réalisme et la figuration dans les arts et la littérature.

La seconde distinction qu'établit Lessing entre les objets spécifiques de la poésie et de la peinture, c'est-à-dire entre les actions et les corps, s'énonce dans ces termes :

*Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc, les corps avec leurs caractères apparents 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.*<sup>22</sup>

Rappelant la distinction entre la narration et la description théorisée par Gérard Genette<sup>23</sup>, la fonction narrative de la poésie chez Lessing consiste à déployer une série d'actions dans un cadre temporel, tout comme la fonction de la peinture en est une essentiellement descriptive. À ces deux premières distinctions, Lessing ajoutera l'idée selon laquelle il existe pour chaque art un type de signe faisant lui aussi référence à des objets distincts. Et donc, la peinture a pour signes des figures et des couleurs qui réfèrent à des objets et qui se déploient de façon juxtaposée dans l'espace alors que la

---

<sup>22</sup> *Idem.*, p. 109-110.

<sup>23</sup> Dans son essai « Frontières du récit », Gérard Genette établit une distinction autrefois négligée par la théorie littéraire, celle entre la narration, « des représentations d'actions et d'événements » et la description, définie comme « des représentations d'objets ou de personnages ». Voir *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, Paris, Seuil, 1981 (1966), p. 158-169.

poésie met en oeuvre des sons qui, se référant à des actions, se succèdent selon un axe temporel :

*(...) la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps.*<sup>24</sup>

Parmi les distinctions articulées dans le cadre de l'*esthétique des frontières* de Lessing, la troisième, concernée par la nature des signes propres à chaque médium, demeure probablement celle qui nous est encore aujourd'hui d'une pertinence significative pour la réflexion sur la relation texte-image. La distinction lessingienne entre les signes naturels de la peinture et les signes arbitraires de la poésie a exprimé l'idée selon laquelle, contrairement à l'image qui entretient avec son objet une relation naturelle de ressemblance, le langage est un produit de conventions humaines et sociales, de sorte qu'un mot ne ressemble d'aucune façon à son objet. C'est précisément à travers sa réflexion sur le statut de signes que Lessing discute de la supériorité de la poésie par rapport à la peinture, un des points tournants de sa théorie des frontières.

Dans un élan opposé à celui de Leonardo da Vinci, qui a affirmé dans son *Traité de la peinture (Trattato della pittura, 1490-1517)* la supériorité de la peinture sur les arts du verbe, Lessing a cherché à démontrer comment, par sa capacité de transformer la nature de ses signes, la poésie excédait la peinture. Faisant appel aux concepts d'imagination et de liberté, Lessing a énoncé que la poésie possède une plus grande liberté de sélection de ses objets. Moins

---

<sup>24</sup> *Laocoon*, p. 109.

restreinte que la peinture devant représenter exclusivement des objets appartenant au paradigme visuel qui se déploient en fonction des règles dictées par la logique de la perception, telle la loi de la gravité, la poésie est libre de sélectionner parmi un éventail d'objets appartenant aux deux paradigmes de la représentation, le matériel (les choses du monde) et le mental (les idées, les émotions, les mouvements de l'âme). Qui plus est, la poésie détient le pouvoir de transformer le statut arbitraire de ses signes en signes naturels par l'emploi d'outils stylistiques, tels que la métaphore et l'onomatopée.

Allant au-delà du caractère arbitraire de ses signes, la poésie peut alors produire elle aussi des images, des images poétiques à proprement dire, qui échappent du même coup à la matérialité de l'image et à l'abstraction du langage. De cette faculté de la poésie à se transformer en image, Lessing en distingue les *tableaux poétiques* (appelés chez les antiques des *phantasmes*) des *tableaux peints*, une distinction qu'il justifie au XIVE chapitre :

*Un tableau poétique n'est pas nécessairement ce qui peut fournir l'occasion d'un tableau peint. Mais tout trait, tout ensemble de traits qui font que le poète nous rend son objet si sensible qu'il nous devient plus présent que les mots qui le dépeignent, est dit pictural et s'appelle un tableau parce qu'il se rapproche de cette puissance d'illusion dont le tableau peint est capable et dont il nous donne d'abord et plus facilement l'idée.<sup>25</sup>*

Malgré son assujettissement au règne de l'idée, l'*esthétique des frontières* de Lessing a contribué néanmoins à moderniser le débat sur la relation texte-image par son élargissement et approfondissement

---

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 105-106.

considérable des critères du jugement esthétique. Cependant, moins d'un siècle plus tard, la pensée lessingienne et ses nombreuses dichotomies (espace / temps, corps / actions, signes naturels / signes arbitraires et tableau pictural / tableau poétique) ont été rapidement confrontés à la revendication romantique de l'autonomie du langage et de l'image. Faisant dès lors basculer la linéarité du langage et le statisme de l'image, la conception romantique des arts et de la littérature a fait déborder les cadres de la pensée cartésienne et rationaliste du *Laocoon* dans un paradigme critique où l'esprit objectif a graduellement été guidé par les mouvements aléatoires du sentimentalisme et des théories de l'imaginaire artistique.

#### **L'interprétation romantique de l'ekphrase : la critique d'art baudelairienne**

Ouvrant dans la traduction, l'explication et le commentaire d'objets d'art et de représentations picturales de tous genres, la longue histoire de l'esthétique pourrait se résumer à une longue histoire de la traduction. Avec la lente dissémination de la ferveur esthétique au milieu du dix-huitième siècle, des disciplines telles que l'histoire, la philosophie et la critique d'art, devenues enfin autonomes, ont dû à leur tour placer le langage au service de la faculté visuelle. D'ailleurs, cette dernière discipline, nommée critique d'art, sera élevée au statut de genre littéraire grâce à l'archarnement de Diderot qui, après avoir écrit, en 1755, *Histoire et Secret de la peinture* et le *Salon de 1759*, publie entre 1759 et 1781 une série de comptes rendus d'oeuvres d'art du Louvre pour la revue *Correspondance Littéraire*.

L'enthousiasme pour la peinture et pour l'univers visuel sera chose manifeste lors du Romantisme, et nombreux sont les écrivains et poètes à entreprendre la pratique de la critique d'art pour mieux assouvir leur fascination pour l'image. Or, bien avant que le poète Paul Éluard qualifie, au XXe siècle, la poésie de forme d'expression qui *donne à voir*, la critique d'art romantique, pratiquée notamment par Goethe, Eugène Fromentin, les frères Edmond et Jules de Goncourt, Joris Karl Huysmans, Théophile Gautier et par Charles Baudelaire, s'est imposée comme le prolongement logique de l'assimilation des facultés visuelles explorée en littérature et, plus particulièrement, en poésie. Régie sous l'ordre du *faire voir*, la poésie romantique est marquée par une importante intégration d'éléments originaires des arts plastiques et visuels, dont la couleur, la perspective, les formes et les figures de rhétorique. Et, c'est donc conduits par leur désir de suggérer le *voir* et le *dire* de l'image, que les poètes romantiques se tournent harmonieusement vers la pratique de la critique d'art. D'autant plus que le contexte social, où se multiplient les occasions d'échanges et de rencontres entre les artistes et les poètes, notamment grâce à leur fréquentation assidue des nombreux Salons, contribue favorablement à un tel dialogue entre les images et les mots.

À partir de cet engouement romantique pour l'ordre du visuel, s'ensuit une tendance à l'interprétation expansive d'une pratique rhétorique antique appelée *ekphrase*, jadis réservée à l'écriture poétique. À l'origine, la pratique de l'ekphrase (du terme grec *ekphrasis*) consistait en un exercice

rhétorique rigoureux lors duquel un élève devait décrire à un pair soit un tableau, soit un objet divers, soit une image qu'on lui avait montrée antérieurement, de manière à ce que ce dernier puisse le reconstruire mentalement et graphiquement. Dès lors, l'enthousiasme pour la pratique de la critique d'art offrira aux écrivains romantiques l'occasion de réinterpréter cette tradition rhétorique antique sous le signe de la modernité. Incontestablement, la transposition romantique des images en langage engendre une série de réflexions sur la relation entre les univers du visible et du scripturaire dont les fondements allient la critique d'art à la tradition de l'ekphrase, à savoir peut-il y avoir un langage indescriptible ?

Selon la tradition ekphrastique, la transposition des images en langage verbal se réalise en quatre étapes : d'abord, un individu doit remémorer un objet présenté antérieurement à la vue, après quoi il en fera une description verbale, ensuite un autre individu doit en saisir l'image décrite dans son imaginaire pour enfin récréer la représentation picturale de l'objet. Toutefois, le terme s'est en quelque sorte généralisé avec l'usage et désigne aujourd'hui toutes les « descriptions qui prennent comme prétexte des images, des œuvres d'art »<sup>26</sup>. Le sujet de l'ekphrase est donc l'image, sa méthode, la description ou le commentaire et son objet, la transposition de la matière imagée en matière verbale, du visible en dicible, de l'intelligible de l'image en inintelligible du langage écrit.

---

<sup>26</sup> KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », publié dans *Signe/Texte/Image*, dir. Alain Montadon, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990, p. 13.

S'il est juste d'énoncer que « critiquer, c'est traduire »<sup>27</sup>, l'ekphrase serait cette activité inhérente à la pratique de la critique d'art qui a également pour objectif la traduction de l'expérience esthétique par la matière verbale. Conceptuellement, l'ekphrase est un précurseur de la critique d'art, mais avec le temps, le processus a subi quelques transformations et la seconde procède plutôt par deux étapes complémentaires : une première qui consiste à la description du destinateur traduisant sa lecture d'une représentation picturale quelconque, et une seconde se résumant à l'activité herméneutique d'un lecteur. En outre, le critique d'art et celui qui pratique l'ekphrase occupent tous deux le rôle de médiateur entre l'œuvre et son public, qui s'adonne à parcourir une œuvre ou un objet de son regard, un regard qui encadre toute sa réflexion esthétique et sa vision de l'art.

Quant à l'écriture, elle a pour rôle principal l'actualisation des facultés de la perception à partir desquelles les qualités visuelles du verbe servent à reconstituer le parcours du regard du critique d'art. Manifestement, la vision précède toute description, ordonne et orchestre les mouvements stylistiques de l'écriture qui tente par-dessus tout de la raviver. Si toute « description littéraire est une *vue* »<sup>28</sup>, il faut rappeler dès lors que le rôle du lecteur consiste essentiellement à mettre en forme et à restituer l'expérience visuelle du langage écrit, d'abord en écoutant ce que le critique d'art fait dire aux images.

---

<sup>27</sup> POULET, Georges, *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 44.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

À titre de médiateur entre l'œuvre et le lecteur, le critique d'art a pour objectif premier de raviver la présence de l'œuvre par une transformation du statut de la représentation. Conceptuellement, la critique d'art et l'ekphrase ne fonctionnent qu'à la condition que l'œuvre rende d'abord manifeste son statut absent. Idéalement, l'objectif de la pratique de l'ekphrase, comme de la critique d'art, consiste à accéder à l'idée ou à l'émotion intuitive de l'artiste desquelles origine toute représentation. Pour ce atteindre, le lecteur doit surpasser l'opacité et l'arbitraire du langage, le jeu de ses symboles et le phénomène d'anachronisme propre à l'écriture. Et, dans ce va-et-vient entre l'image et le mot, entre le vu et l'écrit, l'ébranlement au niveau de la représentation est inévitable, comme le souligne ici Patrick Vauday :

*Dire le tableau, au lieu de le faire, le dépeindre plutôt que de le peindre, est une manière d'abolir les guillemets ou le cadre de la représentation ; c'est effacer le tableau en favorisant l'illusion du contact direct avec la réalité.*<sup>29</sup>

Penser le transfert des signes visuels en signes linguistiques en tant qu'une opération sans perte aucune, c'est sans doute penser en dehors de la logique représentative et au-delà des oppositions traditionnelles entre le voir et le dire. Inéluctablement, un fossé existe entre les modalités de perception et de l'expression et, comme l'énonce Michel Foucault, « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit ».<sup>30</sup> À cette problématique de l'irréductibilité du voir au dire, se sous-tend le principe de la temporalité du langage verbal et de la spatialité de l'image articulé dans la

<sup>29</sup> VAUDAY, Patrick, *La Matière des images*, p. 153-154.

<sup>30</sup> FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, p. 25.



séparation sémiologique lessingienne. En posant l'anachronisme comme principe orchestrant les limites du médium artistique, Lessing a problématisé toute possibilité de décrire une image, énonçant que la linéarité de l'écriture et le dynamisme du langage verbal se heurtent toujours à l'instantanéité de la vision et au statisme de l'image. C'est d'ailleurs dans cette optique que Michel Hochmann suggère l'infidélité de l'ekphrase :

*Toute description est donc nécessairement vouée à l'échec, puisque le langage ne parvient jamais à évoquer la totalité d'une image, et ne peut en avoir la continuité. On ne peut pas dire un visage, on doit nécessairement le détailler, le fragmenter (décrire les yeux, les lèvres, la bouche, etc.).*<sup>31</sup>

Pourtant, dans son effort de dépasser la séparation traditionnelle des arts et d'adhérer de plein fouet à la modernité, la critique d'art baudelairienne a mis au défi les limites de l'écriture par rapport à l'image posées autrefois par l'esthétique du siècle des Lumières. Cherchant à concilier les paramètres de la poésie avec ceux des beaux-arts, Charles Baudelaire a déplacé le verbe et l'image de la tutelle de la raison et du signe vers l'univers libre de l'intériorité, de la mémoire et de l'imagination. Faisant vaciller les ordres poétique et esthétique et conciliant la rime au profit de l'impression, ce poète visionnaire a manifestement suggéré dans sa critique d'art la possibilité de traduire le visible en lisible.

---

<sup>31</sup> HOCHMANN, Michel, « L'ekphrasis efficace », *Peinture et Rhétorique*, Actes du Colloque de l'Académie de France à Rome, dir. Olivier Bonfait, Paris, Éd. Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 46.

« C'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art »<sup>32</sup>  
 énonce le poète maudit devenu critique d'art, suggérant l'évacuation de toute portée théorique, objective et impersonnelle à son travail de traducteur d'images. Rappelant le rôle de la subjectivité et de la suggestion dans son travail poétique, Baudelaire n'a pas hésité à faire lui-même l'analogie, telle qu'il l'a faite dans sa célèbre définition de la critique d'art, articulée à l'occasion du *Salon de 1846* :

*Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi, le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.*<sup>33</sup>

Sans doute aucun, la critique d'art baudelairienne s'offre comme le dépassement de sa quête poétique, comme le lieu où la sensation prime et jouit d'un potentiel expressif sans égal. À cet avis, sa pratique de la critique d'art s'adonne, tel un espace créatif infiniment ouvert, à la forme prosodique qui orchestre toute explication, démonstration ou digression sur la matière visuelle. L'art, comme la poésie, est alors ici l'affaire d'une vision intérieure, mentale du monde comme en témoignent notamment ses éloges à Eugène Delacroix « dont les œuvres, (...), rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus »<sup>34</sup>. Résolument moderne,

---

<sup>32</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard, Folio, 1992 ( 1976 ), p. 76.

<sup>33</sup> *Idem.*, p. 78.

<sup>34</sup> BAUDELAIRE, Charles, « L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix », *Critique d'art*, p. 405.

l'imitation idéale selon Baudelaire est aussitôt à rejeter, car « l'imitation exacte gâte le souvenir »<sup>35</sup> et il faut désormais penser à pratiquer une forme davantage sensible, sensorielle et mnémotechnique de l'art.

Puisque « la peinture est une évocation, une opération magique »<sup>36</sup>, le travail de l'artiste s'effectue, selon Baudelaire, par la traduction et la mise en langage d'une expérience sensible. Soulevant indirectement la réciprocité des méthodes critique et poétique, Baudelaire a par le fait même légitimé sa pratique de critique d'art, en ce sens où elle se propose comme le pendant logique à sa recherche poétique et subjective sur les forces de l'imagination ainsi qu'à son plaidoyer pour la modernité. Car, en plus d'exercer la restitution sensible des objets visibles et vus selon les détails qui attirent le regard, le critique d'art « va souvent être celui qui cherche à inventer le texte dont le tableau pourrait être une illustration »<sup>37</sup>. Et, alliant les facultés d'observation et d'invention, Baudelaire, critique d'art, accomplit par le geste d'écriture la saisie ultime des sensations filtrées par sa vision de l'œuvre d'art.

Pour éveiller ces sensations, écrit Baudelaire, l'artiste doit faire appel à la faculté de l'imagination, la *reine des facultés*<sup>38</sup> qui, à elle seule, permet le transfert heureux des images d'un esprit à un autre. Pour ce poète maudit et pour de nombreux artistes romantiques, l'imagination a joué le rôle de principe organisateur et réunit différentes aptitudes générales.

---

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 115.

<sup>36</sup> « Exposition Universelle 1855 », *Critique d'art*, p. 240.

<sup>37</sup> BUTOR, Michel, « Travailler avec les peintres », *Arts et Littérature*, dir. Hans-Jürgen Greif, Laval, Université Laval, 1987, p. 21.

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », *Critique d'art*, p. 279.

Essentiellement logique et associé à l'observation, l'imaginaire a servi, à Baudelaire, de paradigme esthétique moderne idéal, où peuvent cohabiter la créativité, l'expression et la fécondité artistiques :

*Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.*<sup>39</sup>

Au même titre que la faculté mnémotechnique, l'imagination permet de suspendre le déferlement des repères spatio-temporelles de l'espace diégétique dans une oeuvre poétique ou picturale. Complice de la modernité, il est toujours une représentation du présent et sa nature est vraisemblablement immuable, fugitive, tout comme ses sujets échappent au temps. De cette importance qu'a accordé le poète à l'expression de cette faculté, s'ouvrent les possibilités de transferts du régime de l'image à celui de l'écriture. Grâce à cette notion, la critique d'art baudelairienne, tout comme sa poésie, s'est munie d'une « palette » lexicale nouvelle, par laquelle sont accentuées la qualité visible de l'écriture et la présence plastique du texte. Et, dans son jeu de renvois entre l'imaginaire visuel et l'imaginaire verbal, la plume critique de Baudelaire a exprimé son triomphe sur la tradition tout en initiant le projet réel de la modernité.

---

<sup>39</sup> *Idem.*, p. 287.

## Chapitre II

### Instances modernes de la relation texte-image : les Avant-gardes

L'art ne reproduit pas le visible ;  
il rend visible.

Paul Klee

Jamais les correspondances entre la poésie et la peinture n'avaient été aussi manifestes qu'au tournant du vingtième siècle, au moment où émerge le phénomène des avant-gardes en Europe. Lors de cette époque frémissante, l'ère du temps était à l'expérimentation sans bornes de nouvelles formes esthétiques et littéraires qui souhaitaient avant tout traduire ce nouveau monde marqué par la modernité. Dans une telle *culture en crise*<sup>40</sup>, les avant-gardes tenaient du haut des leurs postulats idéologiques le renversement de l'ordre et de l'intelligibilité de la pensée artistique traditionnelle. Peintres, poètes et écrivains ont découvert dans la transgression des matériaux plastiques et linguistiques un espace de création subversif aux possibilités infinies. Et, en multipliant les rencontres et partageant les lieux d'expositions, les avant-gardes ont témoigné de la nécessité de composer avec des frontières de plus en plus mouvantes entre les divers arts.

Parmi les projets de collaboration inouïs des avant-gardes européens, le *Premier Livre Simultané*, dévoilé en août de l'an 1913 par le poète Blaise Cendrars et l'artiste-peintre Sonia Delaunay, étonne autant par la générosité de ses dimensions (l'œuvre fait, une fois dépliée, deux mètres en hauteur) que par l'axiome conceptuel qui le régit, à savoir la simultanéité. À cet effet, Timothy Binkley écrivait dans son essai « Pièce contre l'esthétique » qu'« une œuvre d'art n'est pas forcément quelque chose qui a été travaillé ; c'est avant

---

<sup>40</sup> Terme emprunté à Matei Calinescu. Voir *Five faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1999 (1987), p. 124.

tout quelque chose qui a été conçu »<sup>41</sup>. Selon cet angle d'art conceptuel, le *Premier Livre* a placé le concept de la simultanéité comme principe organisateur de ce poème-tableau, à partir duquel sont orchestrées sa thématique ainsi que sa structure générale. En examinant les échanges entre le texte et l'image dans cette oeuvre, nous verrons comment la simultanéité pourvoit à la coexistence heureuse entre l'art et la littérature.

Non étranger à l'application du concept de la simultanéité dans la pratique poétique, Guillaume Apollinaire a également intégré les correspondances modernes entre le visuel et le verbal à l'intérieur de sa propre quête poétique. Avec, notamment, la publication des *Calligrammes*, le poète et critique d'art a contribué à l'enrichissement d'une nouvelle forme d'expression poétique qualifiée de *poésie visuelle*. Précédé par Mallarmé, Apollinaire a témoigné d'un intérêt soutenu pour la manipulation de l'espace et de la typographie, pour la matérialité et l'iconicité du langage ainsi que pour le détournement de la poésie du joug sentimental des symbolistes. Du projet visionnaire du *Coup de dés* aux expérimentations sensorielles de la poésie concrète, en passant par les manoeuvres stylistiques des *Calligrammes*, nous observerons comment ces différents exercices poétiques ont contribué à consolider l'apport du visuel, de l'iconicité dans la poésie moderne tout en réclamant une nouvelle conception du poème comme un objet de re-création des plus hétérogènes.

---

<sup>41</sup> BINKLEY, Timothy, « Pièce contre l'esthétique », *Esthétique et Poétique*, dir. Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 59.

Enfin, le troisième exemple des variations modernes sur le thème du rapport entre la poésie et la peinture à l'étude dans ce chapitre s'inspire de l'œuvre du peintre surréaliste belge, René Magritte. Sans contredit, Magritte nous a offert une série de toiles où s'expose une instance des plus dramatiques de la correspondance entre le verbe et l'image que n'ait jamais produite la peinture des avant-gardes. Par cette rencontre provoquée entre le mot et l'image, certainement qualifiable d'incongrue, Magritte a mis de l'avant la dimension critique de son art où sont problématisés la nature des signes linguistique et pictural, le rapport entre l'objet et le nom et entre les notions de représentation et de réalité. L'art métaréflexif de Magritte a certes été l'un des précurseurs les plus visibles de l'esthétique postmoderne, où le rapport qu'entretiennent l'art et la littérature ne gravite plus autour des phénomènes de la perception, mais plonge de plein fouet dans les méandres de l'interprétation.



### Le Premier Livre Simultané

Suite à sa visite au Salon des Indépendants en 1913, où étaient exposées les œuvres picturales issues des nouvelles tendances artistiques d'avant-garde, Apollinaire énoncera :

*L'harmonie ne s'engendre que de la simultanéité où les mesures et proportions de la lumière arrivent à l'âme, sans suprême de nos yeux. Cette simultanéité seule est la création ; (...). Cette simultanéité est la vie même.*<sup>42</sup>

Ces quelques impressions élogieuses sur la simultanéité en art s'inscrivent dans ce que qu'Apollinaire a qualifié de *mouvement dramatique dans l'art et la poésie*<sup>43</sup>, engendré par l'avènement d'une nouvelle tendance artistique et poétique de l'avant-guerre préoccupée par les facettes multiples de la vie moderne et l'expérimentation du dynamisme des matériaux créatifs.

Sans aucun doute, le *Premier Livre Simultané* (fig. 1) constitue un modèle concret de cet art visionnaire de l'avant-guerre, où la fascination commune pour le mouvement est investie dans la rencontre simultanée du poétique et du plastique sur un même support matériel. À l'origine de cette oeuvre tandem, on retrouve le poème de Cendrars intitulé la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, pour lequel Delaunay a conçu sa réponse plastique. Ce poème fait quelques 446 vers, de style libre qui sont répartis à l'intérieur d'une trentaine de strophes de longueur inégales. Au fil des vers, le poète nous raconte son aventure à bord de ce train célèbre, où les

---

<sup>42</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960, p. 374.

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 355.

souvenirs du passé, le déferlement des images de son présent et la trajectoire à venir s'adonnent au rythme accéléré du train qui fait défiler les paysages de « l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur »<sup>44</sup>.

Selon le philosophe Henri Bergson, un poète « est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire »<sup>45</sup>. En fait, cette conception du poète résume adéquatement le rôle qu'a revêtu Cendrars lors de son périple visuel vécu depuis les fenêtres du Transsibérien. Avec la panoplie de couleurs vives émergentes du paysage moscovite, telles la Place Rouge, le Kremlin, décrit comme un « immense gâteau tartare/Croustillé d'or », les « cathédrales toutes blanches », « l'or mielleux des cloches », le soleil et le « grand Christ Rouge », le poème de Cendrars atteste d'un véritable travail sur l'image. Ici, la poésie est affaire d'impressions de la perception, et donc nécessairement du regard. Mais le poète n'empiète jamais sur le travail propre du peintre, et pour la réplique plastique de Delaunay, il n'a que suggéré la palette de couleurs évoquées par son voyage : « Si j'étais peintre je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune à la fin de ce voyage »<sup>46</sup>.

Suite l'élaboration du poème, il a fallu attendre encore quelques mois pour que l'artiste Sonia Delaunay exauce le vœu du poète. À la *Prose du Transsibérien*, elle ajoutera, surtout du côté gauche du canevas géant, des

---

<sup>44</sup> CENDRARS, Blaise, « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », *Du Monde Entier*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

<sup>45</sup> BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (1927), p. 11.

<sup>46</sup> CENDRARS, « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », p. 41.

formes abstraites teintées de bleu, de rouge, de jaune, de vert, de blanc et de noir, le tout interprété à la lumière de la technique picturale de *contrastes simultanés*. Cette technique créée par son mari, le peintre orphiste Robert Delaunay, repose sur le principe du potentiel de contraste des couleurs qui se déploient dans le temps au moment où le spectateur les perçoit de façon simultanée. Et, tel que l'entendait la prémisses d'art cubiste, elle émet l'idée qu'un mouvement quelconque, lorsque recréé autour d'un objet, permet au peintre de le restituer depuis ses nombreux angles successifs. Pour Sonia Delaunay et son mari, le *simultané* désigne *a priori* une technique picturale à partir de laquelle un phénomène visuel est obtenu par la combinaison de la perspective géométrique de l'espace et de la notion de durée.

Il va de soi ; la peintre Sonia Delaunay s'est inspirée de la technique par *contrastes simultanés* puisque cette dernière possédait une rythmique et une dynamique analogues à celles du poème de Cendrars. Dans ce cas, nous pouvons entrevoir la simultanéité comme un projet à volet double : d'abord, elle est un concept à la base de la composition du tableau, voire même du poème (la poésie simultanée a aussi été développée par Apollinaire, mais chez Cendrars elle résiste à l'identification théorique), et le résultat d'une symbiose ou d'une réciprocité importante entre les éléments graphiques et verbaux se déroulant dans la durée lors de la lecture. Placée sous la visée de la coexistence plastique et poétique et de leur concomitance dans un espace-temps de la réception, la simultanéité est à concevoir ici dans sa nature performative ou événementielle. En ce sens, elle n'est concevable que dans la

mesure où l'œuvre est d'abord l'objet du regard de l'autre. C'est d'ailleurs dans cette perspective que le critique littéraire Michel Décaudin justifie l'emploi du terme *simultané* dans le projet du *Premier Livre*, en le rapportant non pas à un effet lié à sa composition, mais plutôt à son concept :

*D'abord, il ne s'agit pas de l'illustration d'un poème par un peintre, mais d'une œuvre où les « contrastes simultanés » des couleurs (...) sont inséparables des « contrastes simultanés » dans les images, les idées et les mots du texte. Les conditions de la collaboration entre les deux artistes sont certes mal connues ; l'important réside dans le but recherché, cette interaction de deux tempéraments et de deux écritures.*<sup>47</sup>

Le commentaire de Décaudin soulève d'emblée un aspect fort déterminant quant à l'emploi du terme *simultané* dans l'œuvre du tandem Cendrars-Delaunay qui exige qu'on observe de plus près les nuances d'ordre étymologique qui lui sont sous-tendues. Car, d'un côté, le mot latin, *simultas*, signifie *rivalité* et de l'autre, selon sa racine, *simul*, désigne plutôt un ensemble homogène. Dès lors, le *simultané* serait à saisir sous l'angle de sa contrariété interne, où il est en même temps le produit de la rencontre entre termes rivaux et l'ensemble formé de deux pôles. Peut-être cette nuance saurait-elle se résoudre par la définition kantienne de la simultanéité comme une « existence du divers dans le même temps »<sup>48</sup>. En effet, comme Décaudin, Kant souligne l'idée selon laquelle le phénomène de la simultanéité nécessite la présence et la validation de la différence entre deux entités. La différence

---

<sup>47</sup> DÉCAUDIN, Michel, « Petite Clarté pour une sombre querelle », dans *Simultanéisme Simultaneità*, dir. P. A. Jannini et S. Zoppi, Bulzoni, Rome / Nizet, Paris, 1987, p. 21

<sup>48</sup> KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, 1,1,2, Paris,

est une condition *sine qua non* de la production de la simultanéité, puisqu'elle assure l'effet de la complémentarité et de la réciprocité.

Dans le *Premier Livre Simultané*, le concept de la simultanéité semble dépasser sa technicité et s'invoque en tant que célébration de l'harmonie engendrée par le dialogue entre deux modes d'expression aux sensibilités modernes. Même la différence existante entre les signes linguistiques et les signes visuels se trouve ici à dépasser toutes les catégories génériques et formelles discutées par les théories esthétiques traditionnelles, telles que, par exemple, celles soutenues par Gotthold Ephraim Lessing dans son *Laocoon*. Loin d'être un obstacle à la création, la différence se manifeste dans le *Premier Livre* comme un motif premier de la recherche des valeurs esthétiques attribuables à chaque médium d'expression artistique. En outre, la simultanéité accomplit sa fonction proprement stylistique et parvient à établir un réseau de correspondances thématiques permettant au rythme, à la couleur et aux formes de traverser allègrement l'espace du poème et celui du tableau. De même, la simultanéité sous-tend l'idée de la durée, une idée selon laquelle toutes les références temporelles et spatiales se trouvent fusionnées en une seule existence commune. Du coup, les conceptions traditionnelles de la littérature comme un mode d'expression régit par le temps et de la peinture comme médium de l'espace sont forcément renversées, voire contrariées.

Dans le contexte artistique et poétique de la modernité, le principe de la simultanéité se porte garant d'une conception de l'œuvre d'art comme un espace hétérogène dans lequel traversent et s'entrecroisent les signes et

éléments structurels propres à chaque médium. Par ailleurs, le transfert réciproque des métaphores et des analogies imagées du poème de Cendrars aux formes tantôt souples, tantôt géométriques et aux couleurs vives du tableau de Delaunay, le *Premier Livre*, ne repose-t-il pas nécessairement sur les principes de la polysémioticité et de la non-hiérarchisation des signes ? En tant que vis-à-vis thématique, ce poème-tableau adopte, lors de sa lecture, les contours visibles d'une véritable chorégraphie verbale et picturale, par laquelle les différences plastiques et linguistiques font partie intégrante de l'expérience de la réception.

Selon la perspective sémantique, le rapport texte-image que déploie le *Premier Livre* pourrait tout aussi bien se qualifier de tautologique, dans la mesure où l'intervention des deux codes, verbal et pictural, crée un dédoublement d'une idée ou d'une image. Le mot ou l'image est donc toujours un excès, un surplus de sens né du support constant de l'un vis-à-vis l'autre dans la production de leurs signes. À titre d'exemple, l'image peinte de la tour Eiffel, figurant en rouge au bas et à travers les formes abstraites du tableau, est aussitôt saluée au dernier vers du poème : « Paris/Ville de Tour unique du grand Gibet et de la Roue »<sup>49</sup> et marque à son tour la fin du trajet du poète à bord du Transsibérien.

Enfin, l'inscription du principe de la simultanéité dans le *Premier Livre* va bien au-delà de son acceptation technique, en ce sens où elle expose d'emblée la sensibilité moderne inhérente à son postulat. Conçue lors de la

---

<sup>49</sup> CENDRARS, *Du monde entier*, p. 45.

période de l'avant-guerre, cette oeuvre interartistique et polysémique est à lire dans une logique du témoignage, c'est-à-dire comme une mise en perspective lucide des changements et des découvertes ayant marqué à jamais l'art et la poésie modernes : la traversée des espaces géographiques contribuant à la rencontre entre artistes européens et orientaux, le dépassement d'une conception de l'oeuvre d'art en tant que *moment suspendu* au profit d'une dynamisation matérielle de la toile et, enfin, la représentation multi-dimensionnelle de la réalité selon la perspective fugitive de l'artiste et du poète. Graduellement intégrés dans la pratique artistique et littéraire de l'avant-garde, ces changements ont incité un rapprochement significatif entre l'art et la vie quotidienne, étant tous deux imprégnés de mouvement et de lumière, de contrastes et de rythmes, et guidés vers l'exploration ardente de la communication humaine.

### **La poésie visuelle**

Contrairement au projet du *Premier Livre Simultané*, la recherche menée par la poésie visuelle est conduite par un désir d'explorer à l'intérieur d'un seul support matériel, soit celui du poème, l'univers de la perception. Véritable célébration de l'hétérogène, la poésie visuelle est une des expressions littéraires les plus universelles ayant témoigné de l'avènement de cet *esprit nouveau* dans les arts et la poésie du début du vingtième siècle. Dans leur projet de renouvellement poétique, les tenants de la poésie visuelle ont repoussé les frontières séparant autrefois l'art visuel de la littérature à

partir de procédés stylistiques divers appliqués sur le langage : amplification des dimensions iconique, matérielle et musicale des mots, dépersonnalisation du poème et mise en oeuvre d'une nouvelle conception de l'espace de la page devenu désormais un lieu de création aux lectures infinies. À travers ces acrobaties stylistiques, la poésie visuelle a réclamé de plein droit sa complicité avec la peinture et, du même coup, a montré que l'intégrité de la poésie n'est pas essentiellement attribuable à la conviction de sa pûreté formelle.

C'est sans aucun doute au célèbre *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (fig. 2) de Stéphane Mallarmé que revient le véritable coup d'envoi pour l'expérimentation des éléments visuels dans la poésie d'avant-garde. En 1897, ce poème a surpris avec véhémence les scènes littéraire et artistique en exposant sa forme poétique épurée de sentimentalisme, de rimes, de ponctuation, de linéarité, d'oralité et qui, somme toute, semblait résistante à la communication traditionnelle des idées. Constitué de 21 pages (11 rectos et 10 versos), ce « livre-objet » en a certainement étonné plus d'un par la place qu'il a accordée à l'espace vierge, occupant environ 72 % du poème contre 28% pour la typographie<sup>50</sup>. À prime abord, le traitement de l'espace s'illustre par le recours à l'accentuation des ressources matérielles de la page imprimée, mais également par le médium langagier, dont la matérialité est suscitée par un travail détaillé sur la typographie. De plus, Mallarmé a varié la fonte et la police de la typographie de façon à ce que certains caractères forment des idéogrammes devenant à eux seuls des signes. Par la technique du contraste,

---

<sup>50</sup> LA CHARITÉ, Virginia A., *The Dynamics of Space, Mallarmé's Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Lexington, French Forum, 1987, p. 48.



créée par l'encre noire des mots sur la blancheur de la page, le poète a accentué la démarcation spatiale des lettres et des mots. Inéluctablement, le *Coup de dés* a signalé de plein fouet l'avènement d'une nouvelle conception poétique de l'espace, où l'espace restitue sa pleine abstraction, sa visibilité et son asymétrie afin d'exprimer le caractère flexible et manipulable des mots selon leur disposition dans la page.

C'est bien loin du hasard que Mallarmé a orchestré les éléments spaciaux dans cette oeuvre sous le signe du silence et de l'immobilité. Grand admirateur de la peinture impressionniste, il a inscrit dans sa quête poétique les prémisses de cette esthétique picturale, d'où l'impression de l'inintelligibilité et de l'opacité des valeurs sémantiques des mots qui s'y trouvent en acrobatie. À plusieurs égards, l'espace a pour fonction le dévoilement du texte comme un processus infini de lectures et de la page comme un canevas aux effets visuels multiples. Hermétique et volage, le *Coup de dés* réserve au lecteur une épreuve pour le moins difficile, où les nombreuses mutations scripturaires obligent nécessairement le renouvellement des modalités herméneutiques. Dès lors, tous les éléments stylistiques réunis réclament non seulement une nouvelle préoccupation pour l'espace de création, mais aussi pour celle de réception. N'est-ce pas d'ailleurs Mallarmé lui-même qui, dans une lettre adressée à Henri Cazalis en 1864, écrivait : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »<sup>51</sup>. Désormais, la poésie visuelle s'appliquera à poursuivre à la lettre cette idée exprimée par

---

<sup>51</sup> *Correspondance*, vol. I, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 137.

Mallarmé, idée dans laquelle fourmille sans doute la quiddité de la conscience moderne.

Quoique réfutée par Apollinaire, la suite logique du *Coup de dés* a certainement habité le projet de ses *Calligrammes*. Or, chez ce dernier, la conquête graphique du langage poétique entamée quelques vingt années plus tôt par Mallarmé se voit interprétée à la lumière des prémisses et postulats picturaux des cubistes. Ami de Braque et de Picasso, Apollinaire a créé avec les *Calligrammes* une œuvre vacillant entre le poétique et le plastique, dans laquelle la temporalité objective, la fragmentation syntaxique, le dynamisme de l'espace d'impression et l'accentuation de la matérialité du langage ont contribué au déplacement déterminant des frontières traditionnelles posées entre la poésie et la peinture.

D'abord, par la transformation opérée sur le mot devenu un objet à l'usage flexible et au potentiel plastique sans pareil. De cet objet ornemental soumis à la logique graphique, le mot bascule dans un univers poétique libéré de toute contrainte formelle, où on lui réserve une multitude de trajectoires d'écriture et de lecture. Résultat : le mot passe du paradigme des symboles pour atteindre le statut d'icône. Lié au processus mimétique de l'image, l'icône figure parmi les trois types de signes fondés par le sémioticien américain Charles S. Peirce. Ainsi, pour signifier, l'icône nécessite l'existence d'un lien de ressemblance avec son objet. Dans une certaine mesure, le signe iconique s'emploie pour des fins de reproduction de son référent, comme par

exemple en photographie ou alors des onomatopées qui présentent une relation essentielle de ressemblance avec leurs référents.

Dans la poésie visuelle d'Apollinaire, le jeu sur le signe iconique est évocateur de ses préoccupations pour l'acte de lecture. C'est pourquoi nous retrouvons dans plusieurs calligrammes la représentation d'un objet, soit d'une cravate et d'une montre dans le calligramme portant le titre « La Cravate et la Montre » (fig. 3), soit des gouttes de pluie dans « Il pleut » (fig. 4), ou alors parfois des formes abstraites et difficilement reconnaissables telles que dans le « 2e Cannonier conducteur » (fig. 5). Dans ces poèmes, la distribution des mots dans l'espace de la page commande notre lecture du poème et notre saisie de signes.

Le travail sur l'iconicité du langage dans les *Calligrammes* est à examiner à partir des postulats picturaux cubistes, auxquels Apollinaire a emprunté l'idée selon laquelle une œuvre doit cerner un objet et le montrer selon une multitude de perspectives. Offrant une poésie dépourvue de linéarité et de ponctuation, aux contours souvent indéchiffrables, Apollinaire a visiblement créé des espaces hétérogènes aux messages toujours inachevés, déconstruits et où la portée sémantique du langage est démantelée au profit d'une interprétation fondée sur ses qualités visuelles. Or, l'aventure de la lecture du calligramme consiste justement à bloquer certains trajets désormais jugés trop anodins, comme l'explique Jean-Pierre Goldenstein :

*Une des fonctions majeures des calligrammes, leur « travail » spécifique serait d'empêcher le lecteur de décrire/déchiffrer un sens déjà là, de le contraindre à se lancer dans une infinité de parcours de lecture en l'arrachant de sa place toute constituée de lecture dans une*

*culture donnée (du signe, du sens, de la linéarité) pour lui proposer, à travers l'aventure de l'écriture, l'aventure de la lecture.*<sup>52</sup>

Dérobant ainsi la poésie de ses déterminations expressives, les *Calligrammes* ont salué l'apport indéterminé de l'écriture tout en se chargeant de reviser la manière dont le langage et l'image coexistent sur un même support matériel. Et pourtant, à la lecture de certains de ces calligrammes, il est difficile d'affirmer si nous sommes en présence d'une page devenue canevas ou d'un canevas devenu une page.

Quelques quarante années après la publication des *Calligrammes*, la poésie concrète du groupe *Noigandres* est venue à son tour bouleverser les limites entre le lisible et le visible, par la création d'une instance poétique où les propriétés du langage (la matérialité, la sémantité et la rythmique) deviennent à elles seules le sujet du poème. Genre distinct, mais néanmoins rattaché à la poésie visuelle par ses préoccupations générales sur les limites picturales du langage poétique, la poésie concrète est le plus souvent reconnaissable par son usage minimaliste du langage lui permettant d'obtenir un maximum d'effets stylistiques.

Similairement au *Coup de dés* et aux *Calligrammes*, la poésie concrète fait également appel à la matérialité du langage à partir d'un travail inouï sur l'espace et l'aspect graphique des mots, mais à la différence de ces derniers, sa lecture engage à soutirer davantage la nature sonore des mots. Récupérant de la sorte l'origine orale de la poésie par l'emphase sur la musicalité des mots,

---

<sup>52</sup> GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », *Revue Que Vlo-ve?*, *Bulletin de l'Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire*, 9. 29. 30, 1981, 1-8, p. 6.

la poésie concrète a emprunté à l'univers visuel l'intérêt pour la géométrie et la symétrie, d'où l'apparence mathématique et mécanique de ses poèmes.

Peut-être plus que toute autre genre dérivé de la poésie visuelle, la poésie concrète est une exemplification de l'expression *mots en liberté* qu'a employée Filippo Marinetti dans son manifeste, *Parole in libertà*. Car, derrière la façade calculée des poèmes concrets, il y repose une liberté de composition sans égale et une volonté de rendre sous une forme poétique les ondulations expérimentales de la musique électronique d'un Boulez ou d'un Stockhausen. Cela dit, la relation texte-image dans cette forme poétique acquiert une dimension essentiellement intermédiatique, voire intersémiotique, pour laquelle le lecteur doit idéalement en capter les divers éléments polysémiques du poème. Selon le poète brésilien Augusto de Campos, un des membres fondateurs de *Noigandres*, le poème concret désigne généralement :

*(...) an object in and by itself, not an interpreter of exterior objects and/or more or less subjective feelings. its material : word (sound, visual form, semantic charge). its problem : a problem of functions-relations of this material.*<sup>53</sup>

Le matériau du poème concret, soit le mot, est soumis à de nombreux exercices stylistiques qui ont pour fonction première de mettre en relief le dynamisme exercé par cet objet sur son environnement, à savoir l'espace et le temps qui l'inscrivent dans la page. Le rôle du lecteur consiste alors à contribuer à une nouvelle productivité textuelle fortement encouragée à la lecture des poèmes concrets. Qu'il s'agisse du poème *branco* (signifiant *blanc*

---

<sup>53</sup> Citation reproduite dans *The Colors of Rhetoric* de Wendy Steiner, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1982, p. 197.

en portugais) (fig. 6) de Haroldo de Campos, de *words are shadows* (fig. 7) d'Eugen Gomringer ou bien du *beba coca cola* (fig. 8) de Décio Pignatari, les possibilités de lecture et de décodage sont multiples et toujours renouvelées selon le départ choisi et le sens prédominant du lecteur.

Par ailleurs, en observant de tels exemples de poèmes concrets, il devient manifeste que leur remise en cause de la logique de la signification et des mécanismes de perception participe à une révision générale des conventions herméneutiques. Le critique d'art Clément Greenberg soutenait que l'avènement de la peinture moderne serait devenue chose manifeste au moment où la lecture des tableaux se serait déplacée de la verticale à l'horizontale. À leur tour, les poètes concrétistes ont proposé une lecture tout aussi désorientée ; n'ayant ni origine ni fin, le poème semble si souvent s'éloigner du paradigme textuel, l'immersion visuelle l'emportant.

Néanmoins, le tour de force de la poésie concrète demeure sa révision de la conception du texte poétique comme un espace hermétique et trop subjectif. Similairement à la définition de Roland Barthes, la poésie concrète a restitué le texte en tant qu'objet dont le « mouvement constitutif est la *traversée* »<sup>54</sup>, où le passage de l'homogène à l'hétérogène « implique toujours une certaine expérience de la limite »<sup>55</sup> qui « ne peut donc pas relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination »<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », reproduit dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 (1971), p. 73.

<sup>55</sup> *Idem.*, p. 73.

<sup>56</sup> *Idem.*, p. 75.

### Le cas Magritte

L'esthétique picturale de Magritte a ceci de particulier en ce qu'elle étonne autant par ce qu'elle présente, à savoir une simplicité formelle, une clarté et une franchise de l'image, que par l'énigmatique relation entre les mots et les objets qu'elle souhaite nous révéler. Vers 1926, l'artiste surréaliste belge a introduit le matériau linguistique dans l'espace pictural de ses toiles, avec notamment la célèbre série des pipes constituée des tableaux *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1929) (fig. 9), *La Trahison des Images* (1952) (fig. 10) et, où la pipe devient la pomme dans *La Force de l'habitude* (fig. 11). Avec la pipe, (un objet familier devenu au même titre que les *Campbell* d'Andy Warhol un symbole institutionnalisé de l'art moderne), Magritte a exposé plus directement les dimensions poétiques mais aussi critique de son œuvre picturale.

D'entrée de jeu, il a été dit souvent au sujet de l'esthétique magriltienne qu'elle est indissociable d'une pensée mystique des objets et des mots. Selon Magritte, les mots et les choses donneraient accès à la pensée libre qui, elle seule, peut mener l'homme à une connaissance mystique du monde. Et, en tant que description visible de la pensée *invisible* ou libre, l'esthétique magriltienne s'articule autour du rapport réciproque qu'entretiennent la poésie et la peinture, mais seulement lorsque ces deux pratiques signifiantes sont considérées selon l'angle ontologique et épistémologique, soit dans leur rapport triadique à l'homme et au savoir. Car, avant tout, la parole et l'image poétiques renvoient à la manifestation de la pensée libre, là où se délogent les

idées et les sentiments au profit d'une expérience quasi phénoménologique du monde. Dans une entrevue accordée à Jan Walravens en 1962 pour la revue flamande *De Vlaamse Gids*, Magritte exprime comme ce qui suit l'apport langagier dans son art pictural :

*S'il existe une peinture non littéraire, et même anti-littéraire, c'est bien celle que j'essaie de faire. En effet, ma peinture n'exprime aucune idée ni aucun sentiment. Je laisse ce souci aux écrivains, qui disposent d'une langue capable de communiquer des idées et des sentiments. Les idées et les sentiments n'ont pas de forme apparente susceptible d'être représentée par la peinture. Ma peinture n'est que la description (sans originalité ni fantaisie) d'une pensée dont les seuls termes sont des figures du monde visible.<sup>57</sup>*

Dans ses écrits portant sur la relation entre le langage et la peinture, recueillis dans l'ouvrage *Les Mots et les Images*, Magritte avoue avoir trouvé dans le langage un matériau créé de « la même substance que les images »<sup>58</sup> et susceptible de communiquer en même temps sa philosophie de la pensée invisible et sa critique générale de la représentation. Cette dimension critique de la peinture de Magritte, gravitant autour la problématique générale de la représentation, fait partie intégrante de sa recherche formelle et constitue néanmoins une des thématiques centrales à son œuvre picturale. Ceci dit, la série des pipes nous offre une des manifestations des plus dramatiques du rapport texte-image à l'ère moderne et demeure encore aujourd'hui une oeuvre précurseuse incontournable de l'art métaréflexif postmoderne.

Parmi l'oeuvre des pipes, *La Trahison des Images*, mieux connue sous l'énoncé qui y figure, *Ceci n'est pas une pipe*, est probablement le tableau le

---

<sup>57</sup> MAGRITTE, René, *Écrits Complets*, Éd. André Blavier, Paris, Flammarion, 1979, p. 534.

<sup>58</sup> MAGRITTE, René, *Les mots et les images*, Bruxelles, Éd. Labor, 1994, p. 75.



plus cité. Hormis sa complexité thématique, ce tableau affiche une composition formelle étonnamment simple : une énorme pipe est représentée sous laquelle se voit inscrit en lettres calligraphiques l'énoncé qui suit : « Ceci n'est pas une pipe ». L'originalité de cette toile de Magritte est attribuable, entre autres, au fait qu'il y existe, au-delà de sa simplicité formelle, un réseau de problématiques complexes à travers lesquelles Magritte adresse les questions fondamentales de la logique picturale.

À commencer par la problématique générale de la représentation qui est soulevée à partir d'une remise en cause de la finalité représentationnelle de la peinture, de son aptitude à projeter l'image d'une réalité donnée. Telle que l'annonce le titre du tableau, la question de la représentation imagée est chez Magritte inéluctablement liée à l'idée de l'exécution d'une trahison, d'une tromperie ou d'un leurre. À prime abord, l'association de l'image à l'idée d'une certaine trahison n'est certes pas moderne en soi. Tel que mentionné au chapitre premier de cette étude, Platon a évoqué le caractère illusoire de l'image, notamment par l'analogie de celle-ci à des «nombres et reflets visibles dans les eaux, ou dans la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre. »<sup>59</sup>. Chez Platon comme chez Magritte, l'image est toujours une re-présentation, c'est-à-dire une présentation seconde d'un objet originel. Toutefois, ce qui inscrit l'esthétique magrittienne dans le paradigme de la modernité, c'est que l'investigation de la

---

<sup>59</sup> PLATON, *La République*, trad. É. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1949, cité dans *Introduction à l'analyse de l'image* de Martine Joly, Paris, Nathan, 1994, p. 8.

question de la représentation y est inscrite à même l'œuvre d'art. Dans cette perspective, il est possible d'affirmer que la trahison de l'image est assimilée à une stratégie artistique, par laquelle Magritte s'accommode de la représentation pour ainsi mieux la problématiser et la contester à partir de sa propre *logia*.

Or, afin d'examiner comment, dans *La Trahison des Images*, la question de la représentation se trouve problématisée, nous sommes obligés de nous arrêter sur l'énoncé même, et plus spécifiquement, sur la négation et le déictique *ceci*. Au premier coup d'oeil, la négation véhicule l'idée d'un avertissement adressé au spectateur qui vient freiner considérablement le processus herméneutique. Grâce à cet obstacle, le tableau interroge, à même son propre système d'énonciation, les conventions qui ont forgé notre logique associative lors de la *lecture* des éléments picturaux. En d'autres mots, la négation a pour fonction de contrecarrer le processus de la reconnaissance des images et de leur assimilation à la logique de la représentation mimétique.

Dans ce cas, la relation du texte à l'image se qualifie de relation d'*ancrage*, telle que l'a définie Roland Barthes dans sa « Rhétorique de l'image » (1964). Dans cet essai, où Barthes s'intéresse à l'analyse du message publicitaire, il élabore sa propre méthodologie pour les fins d'une taxinomie du rapport entre le message linguistique et le message iconique. Et donc, selon Barthes, il y a relation d'ancrage lorsque :

*(...) le langage a évidemment une fonction d'élucidation, mais cette élucidation est sélective ; il s'agit d'un méta-langage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes ; le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage*

*du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société.*<sup>60</sup>

Dès lors, l'inadéquation entre ce que nous percevons (une pipe) et ce qui est réellement donné à voir (l'image d'une pipe) est non seulement suggérée par la négation, mais prend également la forme d'un contrôle exercé sur le spectateur par l'artiste, ce dernier voulant rendre *lisibles* les manifestations possibles de la trahison de la représentation. L'énoncé nous prévient de l'hypocrisie possible d'une image, et nous avertit qu'il y a là, à l'endroit de la pipe ou de l'objet représenté, quelque chose d'autre qui *n'est pas une pipe*. En somme, si la pipe représentée n'en est pas vraiment une, c'est justement parce qu'elle en est son image, c'est-à-dire le produit d'un effet de ressemblance. Sous cet angle de la dénonciation, la problématisation de l'image picturale chez Magritte apparaît intimement liée à l'émergence des discours postmodernes sur la notion de la représentation, où la notion de ressemblance est rappelée pour annoncer la chute définitive de l'impulsion mimétique et l'avènement du simulacre.

Précurseur de l'art postmoderne au même titre que Picasso et Duchamp, Magritte a posé à même l'objet d'art la problématique de la logique représentative. Tel qu'il l'exprime sans réserve dans ses écrits, la représentation ne peut offrir en aucun cas l'accès à l'essence matérielle de l'objet : « Qui oserait prétendre que la REPRÉSENTATION d'une pipe EST une

---

<sup>60</sup> BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », paru originellement dans *Communication* no. 4, Paris, Seuil, 1964, p. 40-51, cité dans *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 32.

pipe? Qui pourrait fumer la pipe de mon tableau? Personne. Alors, CE N'EST PAS UNE PIPE »<sup>61</sup>. Une distance entre l'image représentée et l'objet s'impose puisqu'irrévocablement « l'image n'est à confondre avec la chose représentée: l'image picturale d'une tartine de confiture, n'est assurément pas une véritable tartine, ni une tartine postiche. »<sup>62</sup>

Outre la problématique générale de la représentation, Magritte a intégré dans son œuvre une seconde question fondamentale à l'avènement de l'art moderne, néanmoins complémentaire à la première, à savoir celle du rapport entre l'objet et le nom. Toujours dans *La Trahison des Images*, cette problématique de la réciprocité entre la chose et son nom loge majoritairement dans le déictique *ceci*. En tant que signe indexical, le pronom démonstratif et signe indiciel *ceci* soulève d'emblée la nature de la relation qu'entretient un signe avec son référent. Toujours dans la sémiologie peircienne, l'indice constitue « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet »<sup>63</sup> qui nécessite la présence de son objet (ou référent) afin d'assurer la signification. Autrement dit, l'indice est un signe dont le signifiant possède une relation de contiguïté avec son signifié, soit avec une image.

Pour ce complexifier, Magritte a manipulé le statut indiciel du déictique *ceci* dans *La Trahison des Images* en le marquant par la polysémie et

---

<sup>61</sup> BLAVIER, André, *Les Écrits complets de René Magritte*, Paris, Flammarion, 1978, p. 250.

<sup>62</sup> MAGRITTE, René, *Les Mots et les Images*, p.169.

<sup>63</sup> PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. fr. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 140.

l'instabilité sémantiques. À cet égard, l'essai de Michel Foucault, qui porte lui aussi le titre *Ceci n'est pas une pipe*, commente pleinement ce tableau de Magritte qu'il conçoit en tant que calligramme préalablement défait et reconstruit. Selon son étude du tableau, il existerait trois possibilités référentielles quant au déictique *ceci* dans le tableau célèbre de Magritte : une première possibilité réfère au dessin de la pipe qui nous est visible et reconnaissable ; une deuxième à l'énoncé présenté graphiquement sous l'image de la pipe ; et une troisième réfère à l'ensemble fourni par le texte calligraphié et par la pipe représentée sous sa forme scripturaire. Échappant à l'univocité du signe linguistique, *ceci* témoigne d'un affaiblissement significatif des possibilités d'une relation stable et réciproque entre ce mot et son objet. À partir de la transgression des conventions de l'énonciation, Magritte a exploré la capacité signifiante du langage à partir de laquelle il en a invoqué la nature autonome par rapport à l'image et de l'image par rapport au mot. Mais plus encore, par la manipulation du signe, Magritte a fait appel à la dimension proprement épistémologique de l'art.

Depuis les premiers écrits de l'Antiquité, le rapport entre le mot et son objet symbolise dans la philosophie occidentale la relation privilégiée qu'entretient l'homme avec le savoir à travers laquelle devient possible tout accès à la réalité, et, idéalement, à la vérité. À cet égard, une des prémisses de l'esthétique magrithienne s'attarde à d'abord démystifier et bouleverser l'ensemble de la logique de la nomination dans la communication visuelle comme verbale. En multipliant les possibilités sémantiques d'un mot et en

amplifiant les effets de non-coïncidence entre un mot et son objet, l'œuvre de Magritte nous porte à réfléchir sur les conventions de la représentation et de la signification, notamment sur le statut arbitraire des signes linguistiques et visuels.

Selon cet artiste surréaliste, le caractère arbitraire des signes constitue un obstacle indéniable à l'accès direct au réel ainsi qu'aux objets qui le composent. C'est pourquoi Magritte accentue le caractère énigmatique des relations qu'il crée dans ses œuvres, l'énigme étant ici étroitement liée à un phénomène perceptuel. La problématique de l'arbitraire des signes prend la forme d'un travail sur la manipulation des contextes de signification et de représentation. Similairement au projet des *readymades* de Marcel Duchamp envers lequel Magritte tient une admiration sans pareil, l'esthétique magrittienne joue sur l'aspect pratique des objets et des mots, les déplaçant de leur contexte familier et usuel pour les transposer dans un environnement des plus incongrus. De fait, l'étrangeté de l'objet ou du mot souligne la nature arbitraire des signes, leur relation privilégiée à la convention et au savoir.

Qu'il s'agisse de leur juxtaposition ou de leur combinaison, les mots et les objets du quotidien forgeant l'univers magrittien (tels que le nuage, la pierre, l'oiseau, le rideau et la fenêtre, la pomme, le chapeau melon et, bien sûr, la pipe) réapparaissent de façon récurrente dans son œuvre, mais sont toujours présentés sous un regard original. De la même façon, la série des pipes n'est pas la seule à avoir problématisé la question de l'arbitraire des signes et plusieurs tableaux de Magritte suscitent le même étonnement, tel

qu'en témoigne le critique d'art Bernard Noël au sujet des *Vacances de Hegel* (fig 12) :

*Il y a donc là une ressemblance qui trahit, et l'immédiateté elle-même joue ici un dérangeant double jeu : elle qui opère dans le saisissement de l'identification, elle n'en propose cette fois qu'une apparence dévoyée, qui dépossède le spectateur de ce qu'il croyait reconnaître - dépossession grave en ce qu'elle attende à l'ordre des choses. Dès lors, les référents sont minés, et la peinture aussi, qui n'est pas plus cet espace homogène où les choses venaient manifester, jusque dans leurs déformations, la continuité de leur identité.<sup>64</sup>*

À la même époque de la série des pipes, Magritte a adressé la question de l'arbitraire des signes à travers la relation texte-image sous une autre formule conceptuelle que nous résumons par la non-correspondance entre le nom et la chose représentée. Ceci est le cas, notamment, du tableau *La Clef des songes* (fig. 13) qui met en scène un rapport à l'apparence incongrue entre le mot et l'image, à partir duquel s'opère la transgression des possibilités de la production de signes et de la logique représentative. *La Clef des Songes*, dont le titre rappelle les prémisses oniriques des surréalistes, est composé de six objets divers en dessous desquels Magritte a placé un substantif et a pour concept l'absence de la relation nominale mimétique. Donc, sous la représentation imagée d'une chandelle, il y est inscrit *le plafond*, ou alors sous l'image d'une chaussure, nous lisons *la lune*. Le lien naturel entre les signes linguistiques et iconiques et leur référent respectif bascule dans le non-sens. Il s'ensuit donc ce que René-Marie Jongen nomme

---

<sup>64</sup> NOËL, Bernard, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7-8.

une *indifférence sémantique*<sup>65</sup>, c'est-à-dire une déstabilisation de la logique d'identification picturale à son expression linguistique.

Par la manipulation des signes et de leur référent, à travers l'opacité des objets et les jeux d'identification et de ressemblance, l'esthétique magrittienne a exposé avec éclat les enjeux de la représentation lors de la modernité et, du même coup, a annoncé les préoccupations des discours de la postmodernité. Sans contredit, l'énigme de Magritte dépasse largement les contours de ses toiles, et chaque regard porté sur le langage et l'image vacille entre ce que le tableau ose nous dévoiler et ce qu'il faut essentiellement démystifier. Car, pour citer Magritte : « « Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses », a dit, je crois, Victor Hugo... Or, c'est justement l'autre côté que je cherche à exprimer ».<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> JONGEN, René-Marie, *Magritte, ou, La pensée imagée de l'invisible : réflexions et recherches*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 1994, p. 4.

<sup>66</sup> TORCZYNER, Henry, *René Magritte, Signes et Images*, Paris, Draeger, 1988, p. 75.



## Chapitre III

### Les avatars postmodernes : *So Is This* de Michael Snow

I destroy, I destroy, I destroy.

Ludwig Wittgenstein

Sans calembours, sans  
devinettes,  
il n'y a pas d'art sérieux.

Jean Cocteau

Depuis ses premières réalisations en 1956 avec le court-métrage *A to Z*, le cinéma expérimental d'avant-garde de l'artiste canadien Michael Snow a démontré un intérêt particulier pour la représentation du langage. À partir de 1974, année de la présentation de son long métrage intitulé *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, suivi en 1981 de *Presents*, il devient manifeste que Michael Snow cherche à conduire aux côtés de ses recherches inusitées sur les spécificités du médium filmique une réflexion approfondie sur la parole et la voix. Or, il faudra attendre un an plus tard, avec la présentation de son moyen-métrage intitulé *So Is This*, afin d'y voir affirmé et consolidé ce qui nous apparaît comme son investigation ultime sur les modalités langagières du cinéma.

Dans ce film-texte à saveur subversive, l'artiste canadien a adressé la problématique de la signification au cinéma par un jeu sur les correspondances et divergences entre la représentation linguistique et celle, filmique, telle qu'elle a été discutée par plusieurs théories modernistes du cinéma. Similaire au formalisme rigoureux de la critique d'art de Clément Greenberg, l'entreprise critique sémiologique et structuraliste a jeté le cinéma d'avant-garde dans une impasse, où comme pour tous les objets culturels destinés à communiquer et à produire des signes le film devait troquer sa qualité énonciatrice et diégétique au profit d'une quête formaliste de l'intelligibilité de l'image. Des travaux d'Umberto Eco et de Roland Barthes sur l'image publicitaire et filmique aux recherches sémiologiques du cinéma de Christian Metz et de Peter Wollen, la compréhension esthétique pendant la

deuxième moitié du vingtième siècle a vraisemblablement opéré sous le joug de la structure signifiante et de la matérialité.

Véritable témoignage de ce phénomène critique dans le septième art, *So Is This* traite, à partir de son interprétation parodique des postulats théoriques du signe et du système, le thème de l'incommensurabilité de l'art. Avec humour et ironie, Snow nous présente une œuvre teintée de revendications idéologiques et de réflexions philosophiques à partir desquelles l'artiste nous amène à réfléchir sur la légitimité de cette quête de la signification dans la sphère artistique avant-gardiste. Ainsi, dans cette aventure de l'analogie et de la parité des signes s'énonce le désir commun des avant-gardes à vouloir se dégager du réflexe systématique de la critique institutionnelle des arts afin d'explorer conceptuellement les différentes limites de l'expérience de l'art.

Christian Metz formulait le paradoxe indubitable de toute étude critique du cinéma par l'assertion suivante : « C'est parce que le film est facile à comprendre qu'il est difficile à expliquer. »<sup>67</sup>. Cela étant dit, ce troisième et dernier chapitre sera entièrement consacré à l'étude du film *So Is This* de Michael Snow. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur l'articulation parodique de cette œuvre filmique expérimentale où se faufile, à travers la relation texte-image, l'énonciation critique des théories langagières du cinéma. Ensuite, nous observerons la façon dont cette dimension idéologique du film se trouve relayée par une réflexion philosophique qui

---

<sup>67</sup> METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1971 (1969), p. 74.

discute, à la manière déconstructionniste de Jacques Derrida, du thème de la présence et de la notion de sujet dans les arts. Pour conclure, nous tenterons une lecture comparatiste par laquelle nous souhaitons établir un dialogue entre la pensée esthétique de Michael Snow et celle de son précurseur, l'énigmatique Marcel Duchamp. L'affiliation entre ces deux artistes avant-gardistes se trouve ici justifiée par l'idée qu'il y aurait, dans leurs projets artistiques autoréflexifs, l'articulation d'un travail ludique sur la signification et, qu'à travers celui-ci, s'exprimerait l'analogie postmoderne entre le jeu et l'art.

Avec justesse, Albrecht Wellmer évoquait que « l'impulsion avant-gardiste où s'annonce la conscience postmoderne doit mettre en question, en même temps que l'unité du sujet et celle de l'œuvre d'art, le *concept* d'art lui-même »<sup>68</sup>. De ce point de vue, l'interrogation du concept d'art passe par la remise en cause des structures et pratiques signifiantes qui définissent les paramètres de son langage et, par extension, de sa réception. Or, comme nous le montre *So Is This*, c'est une chose d'interroger le système institutionnel des arts à même l'œuvre, mais c'est une autre de littéralement y répliquer. Dans une esthétique qui met en oeuvre le duo texte-image, Michael Snow se porte garant du dernier mot.

---

<sup>68</sup> WELLMER, Albrecht, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité », dans *Jean-François Lyotard : réécrire la modernité*, Lille, Les Cahiers de philosophie, 1988, p. 102.

## Le langage des arts

S'il existe un thème commun à l'univers esthétique de l'art de Michael Snow, il serait certainement celui des relations et, plus exactement, des relations entre les divers langages des arts. De la musique à la photographie, en passant par la peinture et le cinéma, Michael Snow a puisé dans le vaste registre des relations qui traversent l'expérience de l'art intermédiaire postmoderne. Par ailleurs, un des premiers textes dans lequel l'artiste canadien a fait état de sa pratique artistique, *Title or Heading*, est une variation sur le thème des relations qui traversent autant la réalité que l'art et où l'on retrouve, dans une présentation textuelle aux allures de poème visuel, l'expression résumée de sa conception de l'art : « art is « Relationships » / like everything else. »<sup>69</sup>.

Qu'il s'agisse de la relation entre la perception et le son, entre la lumière et le matériau ou entre le verbe et l'image, la majorité des expérimentations avant-gardistes de Michael Snow ont exploré les divers espaces et profondeurs dialectiques où se meuvent oppositions, dualismes et correspondances. Parmi celles-ci, le moyen-métrage *So Is This* demeure non seulement l'œuvre la plus accessible de l'artiste canadien, mais également celle où il a sollicité le plus directement l'attention du spectateur à son

---

<sup>69</sup> SNOW, Michael, «Title and Heading », paru originellement dans la revue *evidence* en 1961, publié dans *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfred Laurier University Press, 1994, p. 12-15, citation, p. 14.

investigation épistémologique des convergences et divergences entre deux supports médiatiques et systèmes de significations, soit du texte et du film.

Écrit en 1975 et réalisé près de sept années plus tard, soit en 1982, *So Is This* est un film-texte muet qui, d'un point de vue conceptuel, porte sur le cinéma et, plus précisément, sur le discours filmique. Remplaçant l'espace diégétique habituel du film par une instance énonciatrice, soit un *méga-narrateur*<sup>70</sup>, qui dicte un texte mot à mot aux spectateurs, *So Is This* présente un discours sur les conditions de sa propre représentation. De la sorte, ce film est doublement marqué par l'autoréflexivité ; d'une part, le texte relate du cinéma, d'autre part, le film se rapporte toujours au texte qu'il supporte matériellement. D'un point de vue formel, le spectateur regarde, pendant près de 43 minutes, un texte intégral dont la syntaxe se trouve interprétée cinématographiquement, c'est-à-dire où chaque mot constitue un plan variant selon sa durée, sa grandeur, sa morphologie et sa valeur sémantique (fig. 14). Ainsi créé à partir de mots isolés qui occupent l'espace figuratif de l'image, le film présente chaque mot tel qu'encadré par le plan et projeté à l'écran. Qui plus est, chaque mot obéit à la dynamique temporelle de la narration filmique et se transforme dans la succession des plans en phrase et ensuite en paragraphe à la manière d'un texte littéraire, ponctuation et règles syntaxiques y compris. Réunis conceptuellement dans le film, les mots, qui furent d'abord écrits par Michael Snow, typographiés, photographiés avant

---

<sup>70</sup> André Gaudreault désigne par méga-narrateur toute « instance fondamentalement responsable de ce méga-récit qu'est un film ». Voir *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Presses Universitaires de l'Université Laval, 1988, p. 115.

leur transposition dans la mise-en-chaîne filmique, tendent à imiter le langage filmique dans lequel ils sont intégrés.

C'est donc aux limites de ce schème des plus petites unités de signification que Michael Snow a interrogé le système d'équivalences entre la représentation littéraire et filmique et les possibilités de leur symétrie sémiologique. L'intention théorique de l'investigation snowienne est évoquée d'entrée de jeu dans le film au moment où le narrateur énonce le programme formel de *So Is This* : « The film will consist of single words presented one after another to construct sentences and hopefully (this is where you come in) to convey meanings. This, as they say, is the signifier. »<sup>71</sup>. Par introduction inhabituelle, le spectateur est appelé à reconnaître les instances intertextuelles du film, c'est-à-dire les articulations principales des travaux sémiologiques de Christian Metz qui a élaboré sa théorie de l'image filmique à partir d'une synonymie littéraire. Suite à cette première référence théorique, Snow continue de jouer sur la compétence théorique de son spectateur en intercalant dans la trame narrative plusieurs clin d'oeil à la théorie structuraliste du cinéma, dont la plus fréquente consiste en l'énonciation et la reconstitution formelle de la prévisibilité et du minimalisme du film structural.

De façon générale, la réflexion filmique structuraliste avait pour objet principal la théorisation du cinéma expérimental d'avant-garde nord-américain et britannique de la deuxième moitié du vingtième siècle. Des critiques tels

---

<sup>71</sup> SNOW, Michael, *So Is This*, texte intégral reproduit dans *The Michael Snow Project, The Collected Writings of Michael Snow*, p. 218- 220, citation p. 218, (fig. 15).

que P. Adams Sitney, Peter Gidal et Malcolm LeGrice ont élaboré une typologie des propriétés du film structural dont la première propriété se résume à sa préoccupation pour la matérialité du cinéma et la production de signes. C'est d'ailleurs dans son article initiateur intitulé « Structural film » que P. Adams Sitney a énoncé les caractéristiques de ce qu'il entrevoyait chez Michael Snow, ainsi que chez d'autres cinéastes expérimentaux des années 60 tels que Tony Conrad, Joyce Wieland, George Landow, Paul Sherits et Ernie Gehr, comme un « cinema of structure wherein the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film. »<sup>72</sup>.

C'est donc à partir de cette introduction chargée de références théoriques que débute l'aventure parodique de *So Is This* durant laquelle se justifie l'importante littéralité du film ; le geste initial de la parodie snowienne est la littéralisation des réflexions sémiologiques et structuralistes. Et pour s'assurer de son efficacité, Michael Snow a dû intégrer visiblement le réseau intertextuel du récit, ceci n'étant possible qu'à la condition que le texte parodié soit reconnu à partir de ses limites respectives :

*The parodic text is granted a special licence to transgress the limits convention, but, as in the carnival, it can only do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied- that is, quite simply, within the confines dictated by « recognizability. »*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> SITNEY, Adams, P., « Structural film », *Film Culture* 47, Summer 1969, p. 1-10, reproduit dans *Experimental Cinema, The Film Reader*, Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster, London / New York, Routledge, 2002, p. 227-237, citation p. 227.

<sup>73</sup> HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody : The teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985, p. 75.



Ceci étant dit, l'effet parodique est somme toute calculée dans ce film et il offre à ce titre une lecture ingénieusement sarcastique des préoccupations sémiologiques et structuralistes sur les modalités de signification du cinéma, que le spectateur peut aisément identifier à partir de procédés stylistiques tels que la réduction formelle de l'image, la répétition de motifs signifiants, la circularité du récit ainsi que l'emphase sur la matérialité du film. Aux confins des textes ciblés par la réplique parodique snowienne, l'interprétation littérale pousse constamment ces textes à dévoiler leurs limites et contradictions internes, à porter témoignage au caractère irréductible du cinéma expérimental d'avant-garde et à insister sur la résistance du film face à l'entreprise totalisante du discours filmique. Pour ce faire, *So Is This* a joué la carte de l'imposture et s'est infiltré à même le système qu'il souhaitait déconstruire, vacillant de la sorte entre l'identification et la transgression.

Grâce à la relation texte-image, le film de Michael Snow jouit d'une amplification à la fois de la valeur matérielle de sa composition formelle et de sa valeur sémantique. Ce dédoublement des conditions de la matérialité, créé par la superposition de l'intelligibilité morphologique du mot sur le support lumineux de l'image filmique, a permis à l'artiste d'orchestrer, avec la manipulation filmique des contextes sémantiques des mots, la stratégie parodique dans le film que le narrateur évoque par des jeux de mots du genre : « it's (le film) light reading »<sup>74</sup>. La lisibilité du récit filmique et son incitation généreuse à l'activité de la lecture de l'image servent à consolider un pacte

---

<sup>74</sup> *So Is This*, p. 220.

adressé implicitement au spectateur, un pacte fondé sur la compétence linguistique de ce dernier qui l'encourage à porter une attention toute particulière aux jeux d'ordre sémantique, aux tournures langagières ainsi qu'aux diverses manipulations des conventions de la représentation filmique que le film met en oeuvre.

Ce jeu sur la littéralité qu'engendre la lisibilité inhabituelle du film est entamé dans le passage initial du film où le narrateur nous déclare obscurément *Ceci est un signifiant*. Ce clin d'oeil à l'énoncé magrittien célèbre, que Michael Snow invoquera plus explicitement dans l'extrait de la version française inachevée de *So Is This*, participe non seulement à souligner l'influence manifeste de l'esthétique ironique de Magritte sur l'oeuvre snowienne mais s'insère également dans l'investigation sur les convergences et divergences entre les arts de l'image et ceux du langage. Depuis l'autorité de la pensée saussurienne, le signifiant, en l'occurrence le déictique *ceci*, constitue la partie visible du signe et représente une réalité physique, soit celle du mot et de l'image. Toutefois, lorsque placé dans le contexte de la représentation visuelle, *ceci* ajoute à son statut linguistique symbolique le statut double de l'image, c'est-à-dire à la fois l'indiciel et l'iconique. S'amusant à provoquer les situations d'énonciation et de représentation, où l'ambiguïté sémantique du démonstratif *ceci* est certaine, Snow met le doigt sinon le pointe implicitement, sur une première convergence entre la logique de la représentation de l'image et du langage écrit ; par l'insertion du signe linguistique dans le film, le cinéma peut alors produire l'autoréférentialité. Or,

le déplacement initial du langage écrit dans le champ représentationnel de l'image, comme ce fut le cas chez Magritte, démasque le caractère instable du référent de façon à ce que le déictique *ceci* dans un énoncé tel que *ceci est le titre de ce film* signifie à la fois le film lui-même et le mot *ceci* photographié et mis en film, soit la représentation du mot.

À cette première ambiguïté sémantique suivra une série de variations sur le déictique *ceci*, permettant à Snow d'interroger les propriétés partagées et départagées par le langage et l'image. Par exemple, bien que Christian Metz énonce que « toute image est un *apax* »<sup>75</sup>, Snow démontre par la répétition abondante du déictique comment le mot, contrairement à l'image filmique, ne prend pas son sens dans la temporalité, soit dans le mouvement ou la succession, mais plutôt grâce à sa position physique, géographique dans une phrase, donc dans l'espace. Avec l'idée selon laquelle le mot ne peut guère jouir de la même autonomie de l'image, Snow s'amuse à frustrer les attentes du spectateur à plus d'une occasion en ralentissant et accélérant le rythme de la narration. Lors de ces moments, le spectateur doit suivre attentivement l'élaboration de la phrase (ou de la séquence) afin d'en saisir son sens. Et, comme l'entendait Gilles Deleuze, la répétition indique toujours une différence car avec chaque nouvelle apparition du *this* correspond une

---

<sup>75</sup> *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, p. 74.

nouvelle valeur sémantique et comme le veut le principe de la diaphore<sup>76</sup>, il s'agit toujours de la même image du mot qui nous est présentée.

Aux côtés de ce jeu parodique sur les convergences et divergences des modalités spécifiques de la représentation linguistique et filmique, *So Is This* explore ludiquement le potentiel matériel de l'image prôné par les théories structuralistes du film. Dans le film structural, l'emphase sur la matérialité s'opère à partir de la représentation de formes simplifiées et selon une conscientisation du pouvoir médiateur de l'image. Toutefois, la primauté de la matérialité de l'image chez les structuralistes du cinéma s'offre à un prix et, lorsque seule la forme peut constituer le contenu filmique, la trame narrative néglige forcément la part énonciative, diégétique, discursive et subjective de l'expérience filmique. Sous l'angle parodique, le film de Snow traite davantage discursivement que formellement de la matérialité de la représentation filmique. C'est le cas notamment de ce passage où le narrateur attire l'attention du spectateur sur les possibilités de manipulation et la mécanicité du film :

*The words could change to black an white or be in colour. Words in capitals could be used and different typefaces. Words could fade in and out or slide on and off. Images or sound could be introduced. Notice how each word is a different size? Some words could get so attenuated or so big, that only a section of them would be showing on the screen. Or they could get extremely tiny.*<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Bernard Dupriez désigne par diaphore la répétition d' « un mot déjà employé en lui donnant une nouvelle nuance de signification ». Voir *Gradus. Les Procédés Littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 155.

<sup>77</sup> *So Is This*, p. 218.

Comme la majorité des énoncés dans le film qui cherchent à commander l'entreprise herméneutique, ces manipulations sont des feintes et seule la variation de la forme sera réalisée à quelques occasions. En frustrant les attentes du spectateur, le film de Michael Snow cherche à rendre compte de la nature épistémologique, cognitive de son entreprise parodique. Alors que le film structural offre, généralement, par la mise en œuvre de la répétition de formes simples la qualité médiatrice de l'image, le film expérimental d'avant-garde interroge d'emblée la façon dont on regarde un film et comment les conventions traditionnelles peuvent faire l'objet d'une lecture subversive et critique.

Lire, écrivait Louis Marin, « c'est parcourir du regard un ensemble graphique et c'est déchiffrer un texte »<sup>78</sup>. Dans ce film où les signes linguistiques partagent avec le langage filmique la propriété d'être essentiellement visuels, Michael Snow expérimente la nature de l'expérience esthétique dans un médium visuel qui, depuis toujours, brouille constamment les frontières entre le *voir* et le *lire*. Par la littéralisation du langage filmique, *So Is This* est une réplique à la préséance des activités de lecture et de décodage encouragées par la théorie structuraliste du cinéma. Toutefois, contrairement à la suggestion implicite à l'activité herméneutique dans le film structural, la lecture constitue dans *So Is This* un processus obligé, compte tenu de la nature scripturaire de l'image. En ce sens, le *voir* est ici inéluctablement lié au *lire*, la perception à l'observation ; c'est une activité imposée au spectateur.

---

<sup>78</sup> MARIN, Louis, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 19.

De surcroît, Snow met au défi l'idée selon laquelle le processus de médiation dans le film structural doit, finalement, opérer à partir d'une épuration minimaliste du médium, démontrant ainsi que la réflexion sur la représentation s'avère encore plus élucidée dans une dynamique néanmoins dépouillée créée par la mise en relation de divers vocabulaires artistiques.

Alors que le film structural suscite la réflexion du spectateur sur la propriété fondamentalement illusoire et représentationnelle de l'image par son emphase sur la mécanicité du film, le film expérimental de Michael Snow offre un espace de médiation créé par la relation qu'entretient la forme du discours à l'énoncé. Sous-tendue à cette tension du *voir* et du *lire*, la présence du *dire* vient identifier les jeux d'ombrages du *sujet* et de la parole et leurs manifestations visibles dans l'espace de la représentation.

### **L'esthétique de la résistance : le statut du discours dans l'espace filmique**

Dans son ouvrage *Esthétique et Philosophie*, Mikel Dufresne exprime que l'idée selon laquelle l'art est un langage « s'explicite en effet par deux affirmations : que l'œuvre est un discours qui suppose un certain code, et que par l'œuvre l'artiste parle. »<sup>79</sup> À travers ses jeux de renvois entre les concepts de la lisibilité et de la visibilité, de la littéralité et du figuratif, le film de Michael Snow traite du statut du discours et, par extension, de la notion de sujet. Toujours sous le signe de la parodie, l'artiste place l'actualisation du langage

---

<sup>79</sup> DUFRESNE, Mikel, *Esthétique et Philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 79.

filmique au cœur de sa critique de la quête irréprouvable de la signification dans les arts. L'incorporation du langage écrit dans l'espace figuratif du film, comme dans celui du canevas en peinture, fait part intégral d'une stratégie discursive traduisant un rejet de la tendance formaliste et structuraliste en art contre lequel la présence des mots dans une œuvre donnée s'est avérée une ruse efficace pour s'insérer à même le système scriptural, discursif et représentatif que l'art postmoderne soupçonne. Par l'inscription de la parole à l'intérieur de l'espace narratif du film, *So Is This* fait non seulement basculer le statut mimétique de la représentation filmique, mais contribue également à alimenter cette force de résistance esthétique dont il se charge vis-à-vis les tendances théoriques modernistes proformalistes.

Telle une suite logique de la théorie formaliste de l'historien d'art Clément Greenberg, les théories structuralistes filmiques ont discuté de la finalité de l'image filmique sous le règne de son expérience strictement optique, perceptuelle et sensorielle. Selon les théoriciens structuralistes Peter Gidal et Malcolm LeGrice, le film serait, au même titre que le tableau moderne, un espace créatif neutralisé, objectif et dénué de toute fonction expressive dont la qualité téléologique se résume essentiellement à sa mise en relation immédiate avec le monde et ses objets. De façon générale, l'étude structuraliste ou formaliste des arts avant-gardistes a cherché à substituer la dimension subjective de la création artistique au profit d'une systématisation régularisante des éléments exclusivement matériels, fonctionnels, référentiels et conceptuels des œuvres. Sous cette pensée encadrée, la médiation de

l'image ne pouvait s'avérer possible qu'à la condition de protéger le contenu pictural face à l'infiltration d'autres formes de représentation. Il va sans dire, nous étions bien loin du rêve de la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne, le modernisme et le formalisme allant main dans la main.

Toutefois, la nature expérimentale et subversive du cinéma d'avant-garde n'a pas tardé à s'opposer à cette systématisation stérile et totalisante qui allait à l'encontre de la nature intermédiatique de l'art avant-gardiste. Au milieu des années 70, l'avènement de films dits *poststructuraux*, dont les *new-talkies*<sup>80</sup>, a témoigné d'une nouvelle prise de conscience émergeant au sein de la pratique cinématographique nord-américaine. Revêtant à la fois une dimension didactique et une visée idéologique, ces films réactionnaires se sont préoccupés le plus souvent des systèmes interprétatifs et des jugements esthétiques et, lorsque créés en réaction au structuralisme, ils ont tenté avec inventivité de recourir au verbe afin de démasquer le contrôle exercé par les discours institutionnels ou *métarécits*. Selon la terminologie postmoderniste, les *métarécits* sont des récits ou des discours qui remplissent, au même titre que les mythes, « une fonction de légitimation, ils légitiment des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser, des symboliques. »<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Dans sa typologie des films poststructuraux, Noël Carroll désigne par *new-talkies* les films qui, dans un objectif idéologique et critique, ont laissé la priorité au langage plutôt qu'à l'image de façon à pouvoir *discuter* des conventions filmiques. Voir « Film », dans *The Postmodern Moment*, Ed. Stanley Trachtenberg, Wesport / London, Greenwood Press, 1985, p. 101-133.

<sup>81</sup> LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 72.



Dans son ensemble, la critique du discours dans *So Is This* conjugue le discours entendu au sens épistémologique, c'est-à-dire un « ensemble de textes considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production »<sup>82</sup> avec le discours pris dans son acceptation linguistique, en tant que manifestation d'une instance énonciatrice ou d'une actualisation quelconque du langage. Nous expliquons cette conjugaison des nuances sémantiques du terme *discours* par le fait que le film de Snow propose simultanément à sa lecture humoristique de certaines formulations du discours filmique une interprétation ludique de la représentation du sujet et des modalités de l'énonciation dans l'art cinématographique.

S'interrogeant autrefois à savoir si le cinéma est constitutivement une langue ou un langage, Christian Metz a conclu que le septième art relève, en raison de son espace fictif et diégétique, davantage du langage que de la langue, mais que par son « message riche à code pauvre, texte riche à système pauvre, l'image cinématographique est d'abord *parole*. »<sup>83</sup> Proposant le langage du cinéma sous l'angle de la réalisation individuelle, la conception metzienne du cinéma a emprunté à la linguistique saussurienne la distinction fondamentale entre la langue et la parole et, en cela, constitue le point de départ de l'investigation ludique et parodique de Snow sur le statut du discours au cinéma. À partir de l'adéquation entre l'image filmique et la parole, l'artiste canadien explore les conditions de la subjectivité linguistique,

---

<sup>82</sup> SARFATI, Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, 1997, p. 16.

<sup>83</sup> *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, p. 74.

conditions qui mènent Snow dans *So Is This* à pousser les instances d'énonciation aux limites de l'indétermination polyphonique de l'énoncé.

Une des principales articulations du jeu sur la subjectivité dans *So Is This* consiste à créer une illusion de parole dans un espace foncièrement marqué par le silence, l'écriture et la représentation visuelle. D'abord rhétoriquement, l'illusion de la parole est manifestée sous le signe d'une *performativisation* du langage, c'est-à-dire par l'emploi d'énoncés performatifs qui dans le geste de *dire* accomplissent également un *faire*. Que ce soit par l'avis (« Warning : This film may be especially unsatisfying for those who dislike having others read over their shoulders. » (p. 218)), l'interrogation (« long title isn't it? » (p. 218)), l'ordre (« Stick with it » (p. 219)), l'information (« This film will seem to stop » (p. 220)), la persuasion (« The author is going to tell you as much as he can about himself » (p. 218)) ou par la surprise annoncée (« You can't see what's coming a sentence could take an expected turn » (p. 218)), le dispositif rhétorique du film de Michael Snow est marqué par le recours constant à la dimension pragmatique et *phatique* du langage où sont mises en scène les différentes modalités d'une situation de communication.

Déjà, en interpellant le spectateur par l'indice de personne *tu* (*you*), le méga-narrateur implante dans la trame narrative une présence énonciatrice qui positionne son message par rapport à un destinataire et un destinataire. À son tour, le spectateur participe malgré lui à la performativité discursive par l'acte de lecture qui lui est imposé en raison de l'importante littérarité du film.

Celui-ci est donc obligé de suivre le déferlement progressif du texte qui lui est dicté par le méga-narrateur. Similairement à la situation d'écoute, le spectateur doit attendre la fin de la phrase afin de pouvoir saisir la valeur sémantique des mots. Ainsi, le spectateur doit composer davantage avec la logique temporelle de la syntaxe linguistique qu'avec celle, foncièrement spatiale, de l'image filmique. De cette façon, *So Is This* souligne l'analogie entre la situation de la parole et la représentation au cinéma et force à constater que la signification d'un plan ou la présence d'une image fonctionne comme le langage parlé, c'est-à-dire syntagmatiquement, car, les mots comme les images sont constamment oblitérés par d'autres et dans la logique du montage et dans la chaîne parlée. L'expérience individuelle et autonome du plan et du mot révèle à ce moment sa dépendance au référent, son sens demeurant inconnu jusqu'à ce qu'il retrouve un contexte où il peut représenter, signifier dans l'antériorité du *ici-et-maintenant* de l'image.

Alors que la performativité du langage accentue l'impression de la parole, le langage formel du film se révèle souvent un complice du statut illusoire de sa représentation. Car, aussitôt que le rythme du montage semble imiter la cadence de la parole et que, par conséquent, le spectateur s'accoutume à cet effet narratif, la qualité *auratique* vient à s'éteindre. Par l'accélération des procédés filmiques tels que le retour-en-arrière (*flashback*), la mise en abyme ou alors par le ralentissement du rythme de la narration, le spectateur est confronté d'emblée à la nature mécanique, matérielle et antimimétique du cinéma. De cet exercice de contrôle des modalités filmiques

par lequel s'annule la seule empreinte mimétique du film, c'est-à-dire la voix, nous en venons à l'évidence qu'il y a, dans la trame narrative de *So Is This*, un partage de voix qui fait osciller le film entre sa littéarité première et sa finalité filmique, ou encore, entre son concept et sa réalité. Le partage de voix consiste en un jeu de renvois créé de toutes pièces entre le narrateur scriptural, l'instance responsable de la rédaction du texte originel, et le méga-narrateur filmique, seul producteur du texte qui récite le texte du narrateur scriptural avec toutes ses marques textuelles, soit de la ponctuation et des paragraphes dans un rythme dont il détient l'autorité absolue. À l'intérieur de ce jeu empreint de polyphonie, où chaque voix se préoccupe du discours de l'autre (le texte du narrateur scriptural traite du cinéma alors que le narrateur filmique se réfère constamment au texte récité), s'esquisse la problématisation de l'unicité du sujet et, par extension, de l'origine de la signification dans l'œuvre filmique.

Influencé par la réflexion philosophique de Jacques Derrida sur la question de l'indétermination de la signification, Michael Snow a inscrit au centre de son film un réseau thématique portant sur la métaphore de la présence et de l'absence. Issue de la tradition philosophique métaphysique occidentale initiée par Platon, cette métaphore sous-tend l'idée selon laquelle la parole serait la seule instance du langage susceptible d'assurer la présence de la signification à son interlocuteur, la voix offrant la possibilité de réaliser intuitivement et intérieurement la signification à partir d'une expérience directe et immédiate du son (le *phonè*) et du sens. Condamnant l'écriture

pour ses propriétés de médiation, le logocentrisme (du grec *logos*, signifiant *parole* ou *discours*) a rapporté les propriétés de l'absence à l'écriture, le *graphein* étant réduit au statut d'image, de représentation. Cette assertion est d'ailleurs résumée par le passage qui se trouve placée en guise de conclusion dans *So Is This*, où le narrateur cite l'extrait d'un dialogue entre Socrate et Phèdre portant sur l'analogie entre la peinture et l'écriture avec la métaphore de la présence :

*Flashback : Writing in the 4th century Plato has Socrates say : You know Phaedrus that's the strange thing about writing which makes it truly analogous to painting. The painter's products stand before us though they were alive, but if you question them they maintain a most majestic silence.*<sup>84</sup>.

Cependant, en créant l'illusion de la parole à partir d'un support graphique marqué par le silence, c'est-à-dire par des mots écrits, Snow a ironiquement mis au défi la conception platonicienne et logocentriste de l'écriture, d'autant plus que la superposition de locuteurs, soit celui du texte et celui du film, a servi à renverser le postulat fondamental de la métaphysique et de son successeur, la phénoménologie, selon lequel seul un sujet unique peut être garant de l'origine de la signification.

Dans une entrevue accordée à Catsou Roberts, Michael Snow décrit le sujet central du projet de son film *So Is This* : « Since making the film (*So Is This*) I'd continued to think about and to make notes on its basic subject, which is the word «this» (the most present tense word there is ... stronger

---

<sup>84</sup> *So Is This*, p. 220.

than «now»). ».<sup>85</sup> Dévoué à l'expérimentation des inflexions sémantiques et conceptuelles du langage, Michael Snow a fait gravir autour du déictique *ceci* les différents discours sur la représentation qu'il a interprétés littéralement dans son film. Et, à partir de cette variation ludique sur le thème de la présence où cohabitent le discours et la discursivité *So Is This* nous présente l'ambiguïté de l'expression esthétique au moyen d'une œuvre qui parle d'elle-même, de son signifiant et des conditions de la représentation de ses signes.

Simulant la situation d'énonciation filmique à partir de la répétition exhaustive du concept metzien d'actualisation de l'image filmique, c'est-à-dire le *voici*<sup>86</sup> qu'interprète le déictique *ceci*, *So is This* est narré presque entièrement dans une logique du présent. Car, à l'exception d'un retour en arrière et d'une mise en abyme, la narration se déroule au présent de l'indicatif. Même avec l'imitation moqueuse du phénomène de l'*ici-et-maintenant* de l'image photographique, un contexte notamment accentué par la répétition de ce que Roman Jakobson nommait des *shifters*, c'est-à-dire des indices temporels et spatiaux tels que *tu*, *maintenant* et *ceci*, l'image filmique dans *So Is This* est néanmoins marquée par l'anachronisme. Bien que tous ces marqueurs de subjectivité et de *présence* positionnent le référent dans *un ici-et-maintenant*, la finalité filmique de *So Is This* est là pour exposer leur statut représentatif, leur absence manifeste. Telle une parole exhibée à travers une

---

<sup>85</sup> « *An Intercontinental Collage / Catsou Roberts and Michael Snow* », dans Michael Snow almost Cover to Cover, dir, Caroline Collier, p. 8-29, cit. p. 15.

<sup>86</sup> Christian Metz entend par le *voici* le phénomène d'actualisation qui est inhérent à toute image filmique. Il explique cette idée par l'exemple de l'image d'un revolver: « Un gros plan de revolver ne signifie pas « revolver » (unité lexicale purement virtuelle), mais signifie au moins, et sans parler de connotations, « Voici un revolver ! » ». Voir Essais sur la signification au cinéma, tome I, p. 72.

multiplicité de voix et d'origines, la présence de la signification d'une image est sans cesse décalée, retardée et différée. En d'autres mots, le jeu des significations en est un de la *différance*. Comme si le jeu de la polyphonie narrative ne suffisait guère à démontrer la nature artificielle de la présence, Michael Snow s'amuse dans une séquence à faire évoquer à son narrateur qu'il est parfois présent lors des *re-présentations* et qu'au cas échéant, il peut répondre de vive voix à certaines questions des spectateurs :

*If Mr. Snow is here on this occasion he will attempt to answer such questions in speech after this film is over. It's going to be a very interesting film and perhaps such a question will be answered by the film itself so to speak!*<sup>87</sup>.

Poussant cette métaphore de la présence à son aboutissement sémantique et conceptuel, Michael Snow a non seulement remis en cause la légitimité de la notion de sujet et le statut du discours au cinéma, mais peut-être plus important encore, il a exposé d'un coup double la condition ineffable de l'art des avant-gardes et la flexibilité de la sémantique, à savoir que la présence peut être la symbole de la nouveauté, telle que pour une esthétique sans référence aucune, qui, n'appartenant ni au passé, ni au futur, s'invente toujours dans le présent. Après tout, la présence désigne également la présence d'esprit, la condition inébranlable de la réplique, de l'interrogation des discours du passé et de la critique à même leur logique pour enfin y résister.

---

<sup>87</sup> *So Is This*, p. 218.

## Le jeu de l'art ou l'art du jeu

*Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait.*<sup>88</sup>

Par ce constat du philosophe Jean-François Lyotard, qui établit l'affiliation entre la conscience artistique des avant-gardes et celle des postmodernes, se trouve articulé le paradoxe de l'esthétique postmoderne : s'il est vrai d'énoncer que la conscience postmoderne se caractérise par l'absence de règles et de points de repères, cette conscience anarchique, dans l'art postmoderne, travaille néanmoins avec la logique de la représentation, du signe et du discours pour mieux la retourner contre elle-même. Réinventées sous les paradigmes esthétiques de l'interprétation, les conventions de l'art, qui ont depuis toujours déterminés la production et de la réception de l'œuvre, se sont heurtées, dans le contexte postmoderne, à la tendance générale de l'indétermination et de la politicisation du champ artistique mise en branle à cette époque. Hormis l'aura de polysémie qui entoure encore aujourd'hui ce phénomène, le postmodernisme symbolise l'avènement d'une attitude critique qui, étant marquée par la suspicion et la négation, avait pour mandat premier l'interrogation de la légitimité des pratiques discursives de la modernité. De manière générale, on associe

---

<sup>88</sup> *Le postmoderne expliqué aux enfants*, p. 27.



l'origine philosophique, littéraire et esthétique du postmodernisme à l'élaboration de la pensée nihiliste et profondément sceptique de Friedrich Nietzsche au dix-neuvième siècle. Or, la consolidation de l'*épistémè* postmoderne sera réalisée suite aux bouleversements politiques et culturels de mai 68, où les notions de système, de vérité, de signe, de sujet et de référent feront l'objet d'une réévaluation théorique de leur pertinence actuelle.

Placé au centre de cette investigation postmoderniste, le langage est ciblé pour étant l'un des instruments de savoir les plus influents socialement, culturellement et historiquement. Dans ce contexte on ne peut plus suspicieux, le langage fait l'objet de multiples débats dans les sphères de la pensée sociologique, politique, psychanalytique, philosophique et littéraire et débouche en esthétique sur une remise en cause profonde de l'autonomie des arts visuels. Car, depuis l'Antiquité, l'expérience visuelle est évaluée, pensée et articulée à partir d'un contexte fondamentalement verbal, soit du mot, soit de l'idée. De toute part, le langage a pourvu les artistes postmodernes d'un matériau expressif, cognitif et intelligible à partir duquel ils ont exploré les règles, codes et conventions de la représentation ayant commandés la compréhension esthétique depuis le siècle des Lumières.

Comme le soulignait Lyotard, la volonté de l'esthétique postmoderne de dépasser et de rejeter les balises esthétiques du passé constitue un signe tangible quant à l'existence d'un dialogue entre les projets conceptuels des avant-gardes et les discours postmodernes. Par ailleurs, ce rapprochement

apparaît d'autant plus pertinent lorsque nous observons la façon dont les avant-gardes et les postmodernes ont eu recours à la relation entre le langage et l'art dans l'objectif d'exemplifier les débats critiques sur les fondations sociales et institutionnelles de l'art. Cela dit, bien que le film de Michael Snow s'apparente au travail de Mallarmé et à la tradition de la poésie visuelle sur l'opacité du langage ou encore présente des similitudes avec le projet de la libération du formalisme de l'écriture automatique d'André Breton ainsi qu'à l'expérimentation de la simultanéité chez les cubistes, voire même aux acrobaties stylistiques à portée humoristique d'un Tristan Tzara, c'est à travers une lecture comparative avec l'œuvre conceptuelle de Marcel Duchamp que s'offre un portrait riche et éclairant de l'emploi du langage dans *So Is This*.

Notons, de prime abord, que l'idée d'un parallélisme entre l'œuvre insolite de Marcel Duchamp et celle de Michael Snow ne relève pas d'une tentative tout à fait originale de notre part. Effectivement, leur affiliation fut soulignée par de nombreux critiques<sup>89</sup> s'étant penchés sur la pratique artistique de Michael Snow. Pour la plupart, ce réflexe comparatif repose moins sur l'affirmation d'une unité esthétique formelle mais plutôt sur une tendance partagée vers une *épistémologisation* de l'expérience esthétique. Selon ce constat, l'expérience de l'art, selon ces deux artistes, tendrait à récupérer certains postulats de la réflexion kantienne sur le plaisir esthétique, dont celui exprimant l'indissociabilité de l'essence esthétique de l'expansion des facultés cognitives, de la pensée et des idées. Néanmoins, la quête

---

<sup>89</sup> À titre d'exemple, voir l'essai de Bruce Elder intitulé « Michael Snow's Presence » republié dans *Presence and Absence. The Michael Snow Project*, p. 95-139.

épistémologique de Marcel Duchamp et de Michael Snow est le fruit d'un travail conduit par le scepticisme, voire la négation, ludique des critères évaluatifs fondés sur la beauté, la plénitude de signification et sur l'autonomie de l'œuvre d'art.

De façon concrète, le rejet de l'art *rétinien*, de l'art du regard encouragé par la tradition picturale réaliste, s'est exprimé chez Marcel Duchamp à travers son enquête sur la signification dans l'espace de la représentation. L'investigation du signe a amené l'artiste français à produire à partir de 1911 une œuvre marquée par la liberté, et où l'autorité du geste artistique est communiquée par la manipulation, la déstabilisation, la déconstruction et la décomposition des conventions de l'art et du processus herméneutique traditionnels. Dès lors, le geste critique contre les *règles* de l'art posé par Duchamp à même son œuvre se trouve relayé par le geste parodique de Michael Snow, tous deux problématisant avec humour la compréhension esthétique à l'intérieur de leur critique de la dimension sémiotique de l'art.

Un des nombreux rapprochements entre les projets subversifs sur la signification de Marcel Duchamp et Michael Snow est leur travail apparenté sur la déstabilisation du référent et du signe, ou, comme le désigne Ihab Hassan, de la tendance esthétique postmoderniste d'*unmaking*<sup>90</sup>. Selon ce critique littéraire américain, l'esthétique suspicieuse des postmodernes

---

<sup>90</sup> HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2<sup>e</sup> ed., 1985 (1971), p. 269.

discute des notions de vérité, de signe, d'auteur et de représentation à partir d'un travail artistique marqué par la volonté d'un défaire, déconstruire, délinéariser, défamiliariser et d'un désarticuler venant perturber la dimension référentielle du langage visuel comme verbal. En l'occurrence, le principe des *ready-mades* de Duchamp constitue un exemple tangible de ce déplacement intentionnel de l'objet anodin dans un contexte étranger à son référent habituel dont observe Hassan. Telle que la lecture d'Octavio Paz sur l'esthétique duchampienne le suggère, la transgression de la référence est indissociable d'un geste initial de l'artiste qui, similaire à celui de la signature, exprime en même temps son intention artistique et la finalité esthétique de l'objet élu par l'artiste :

*Les « Ready-mades » sont des objets anonymes que le geste gratuit de l'artiste, par le seul fait qu'il les choisit, transforme en oeuvre d'art. Du même coup, ce geste détruit la notion d'oeuvre d'art. La contradiction est l'essence de l'acte ; c'est l'équivalent plastique du jeu de mots ; l'un détruit la signification, l'autre l'idée de valeur.*<sup>91</sup>

Avant de procéder à l'*unmaking* de l'oeuvre d'art, Marcel Duchamp et celui de Michael Snow ont travaillé à sa déconstruction formelle et sémantique en signes. Ce processus n'est pas exclusif aux *ready-mades* et traverse également l'espace pictural de nombreux tableaux post-cubistes créés par Duchamp, tels que la série de *La Mariée* (fig. 16) ou des *Nu descendant un Escalier* (fig. 17) ou alors le célèbre *Tu m'* (fig. 18). La particularité de ces oeuvres réside dans leur composition formelle qui,

---

<sup>91</sup> PAZ, Octavio, *Deux Transparents, Marcel Duchamp et Claude-Lévi-Strauss*, trad. Monique Fong-Wust et Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1970 (1967), p. 27.

similairement à celle de *So Is This*, s'inspire du concept de *retard*. En fait, le *retard* a emprunté son principe à Duchamp et Snow par le mécanisme photographique à travers lequel les objets ou les mots sont intégrés à une expérience d'isolation, où leur signification demeure imbriquée dans une relation marquée par l'écart. Qu'il s'agisse de mots photographiés isolément ou de mouvements déconstruits d'un objet, l'esthétique du *retard* chez Duchamp et Snow participe à cette manipulation subversive du contexte référentiel où s'adonne le jeu des significations.

De la même façon que *So Is This* a témoigné d'un bouleversement de l'ordre de la représentation filmique par la substitution du figural pour le littéral, les *ready-mades* ont souligné l'existence d'une tension inhérente aux arts visuels entre le réel et le représenté, l'objet et son image. La transformation de l'urinoir en une œuvre intitulée *Fontaine* (fig. 19) ou la réduction de l'image filmique en un signe indiciel rappelle au spectateur l'interdépendance de la forme et du sens en art, dans la mesure où la transformation du premier déséquilibre naturellement le second. Dès lors, dans cet espace inventif où la présentation formelle de l'objet artistique se trouve mutée sous l'angle de l'incongruité, la forme affirme avec obstination son licenciement comme garante fondamentale du sens.

À côté du travail sur la défamiliarisation de l'objet esthétique opérant selon l'exaspération des conventions de la représentation, Snow et Duchamp ont problématisé la nature de la nomination en art par l'utilisation expérimentale du signe indiciel dans l'espace pictural et filmique.

Similairement à l'usage répétitif du motif *this* dans *So Is This*, le tableau *Tu m'* créé en 1918 par Duchamp constitue dans les mots de Rosalind E. Krauss un véritable *panorama de l'indice*<sup>92</sup>. Au milieu de l'espace autoréférentiel de ce tableau, où figurent sous forme d'ombrages bon nombre des *ready-mades* duchampiens, se trouve une main qui pointe l'index vers le côté droit de la toile. Telle une représentation picturale du démonstratif et déictique *ceci*, le doigt cherche, malgré l'étrangeté de son geste, à fixer son référent, c'est-à-dire à intégrer le *tu* du titre dans le jeu nominal. Analogue au jeu mis en œuvre dans le film de Snow ainsi que chez Magritte, celui de Duchamp consiste à insister à même l'œuvre sur la nature arbitraire et antimimétique de la représentation et de la signification. Ainsi, l'investigation épistémologique des projets esthétiques de Duchamp et de Snow tend vers la résistance acharnée de la dé-monstration qui accompagne tout acte de nomination. En d'autres termes, là où pointe l'indexe de *Tu m'* et ce *this* de *So Is This* est précisément vers cet abîme sémantique qui qualifie le vocabulaire de l'image.

S'il est vrai que l'affiliation entre l'esthétique duchampienne et snowienne ne peut être attribuable à l'existence d'une unité formelle, la pertinence d'une tel rapprochement serait donc rapportée à la dimension conceptuelle de leurs esthétiques, à savoir que, chez l'un et l'autre, se révèle la connivence indéniable entre l'art et le jeu. Dans cette perspective

---

<sup>92</sup> KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1985, p. 198.

analogique, l'art, comme le langage<sup>93</sup>, partage avec le jeu la nature fondamentalement arbitraire de son expérience : chaque jeu possède ses règles, l'art se crée contre ou à partir des conventions qui, au même titre que les règles d'un jeu, servent à déterminer le déroulement cohérent, systématique de l'activité de production et de réception.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'art de Duchamp et le film de Snow mettent tous deux en jeu les *règles* formelles et sémantiques du langage de l'art qu'ils visent immanquablement à *dé-jouer*. En plus du ludisme et de la ruse, le jeu se voit signalé dans *So Is This* ainsi que chez Duchamp par la présence de signaux métacommunicatifs, c'est-à-dire par des cadres de la fiction qui régissent le langage pictural et cinématographique. Un premier signal s'offre peut-être le plus visiblement à travers les jeux de mots qui traversent leurs esthétiques. Nous songeons par exemple au jeu phonétique auquel s'est prêté Duchamp pour nommer les titres de ses tableaux tels que *Tu m'* et *L. H. O. O. Q* (fig. 20) et tous ses *ready-mades* dont *Apolinère Enameled* (figure 21), réalisé en hommage à Guillaume Apollinaire. De façon parallèle, *So Is This* jouit non seulement d'un titre exprimant l'autoréflexivité, mais incorpore de nombreux jeux de mots créés par la manipulation des contextes sémantiques qui orchestrent la trame narrative du film. Et, puisqu'un « jeu de mots » est un texte de petites dimensions dont la construction obéit à une règle explicite, concernant de

---

<sup>93</sup> Le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein a désigné par jeux de langage le conventionnalisme de la signification des mots. Pensé selon le modèle du jeu d'échecs, le langage chez Wittgenstein est constitué d'un ensemble de règles construits par l'humain dont chaque énoncé ou coup obéit aux modalités de son usage. Voir les *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

préférence le signifiant »<sup>94</sup>, la manifestation formelle du jeu dans le film de Michael Snow repose sur l'activité de dé-réglage effectuée sur le déictique *ceci* dans la logique de l'image, alors que, chez Duchamp, elle s'offre à partir d'un travail sur les conventions du regard dans l'art pictural.

Aux jeux de mots qu'ont intégrés le film de Michael Snow et les tableaux et *ready-mades* de Marcel Duchamp, s'ajoutent également ceux de rôles. Indéniablement, tout jeu nécessite la participation du joueur, ou, en l'occurrence, du spectateur. Au cinéma, la stratégie narrative du film a été maintes fois comparée au jeu dans les théories narratologiques du cinéma, mais cette analogie fonctionne tout autant pour les expérimentations insolites de Duchamp. Chez ces deux artistes avant-gardistes, la représentation est transformée en un espace de jeu où les attentes du spectateur sont constamment frustrées par la présence du leurre, de la surprise et par la chance. Dans cette optique, le jeu apparaît une modalité artistique stratégique qui permet à Snow et à Duchamp de discuter des conventions à même leur œuvre et, en cela, le jeu combine l'aspect essentiellement didactique à une visée idéologique et philosophique. Là où co-habitent le ludique et le cognitif, le rôle du spectateur reflète l'essence même du jeu, à savoir que, pour citer Hans-Georg Gadamer, « « jouer » c'est toujours « être-joué » »<sup>95</sup>.

Si l'essence du jeu consiste effectivement à *être-joué*, le principe de la tromperie est indissociable de celui de la liberté, soit la libération de l'art de sa

<sup>94</sup> TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 301.

<sup>95</sup> GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2<sup>e</sup> édition trad. française, 1996 (1960), p. 124.



finalité mimétique et significative. Songer ainsi au jeu par rapport à la liberté, c'est réfléchir à comment l'art n'est jamais entièrement libre des systèmes et règles qu'il dénonce, mais que toute œuvre artistique et littéraire demeure néanmoins le maître joueur de son système. En ce sens, nier les règles,

*(...) c'est en même temps ébaucher les critères futurs d'une nouvelle excellence, d'un autre jeu dont le code encore vague deviendra à son tour tyrannique, domestiquera l'audace et interdira derechef la fantaisie sacrilège. Toute rupture qui brise une prohibition accréditée, dessine déjà un autre système, non moins strict non moins gratuit.*<sup>96</sup>

Dès lors s'illustre le paradoxe du jeu, un paradoxe représenté dans l'esthétique de Michael Snow et de Marcel Duchamp : toute impression du hasard et de la chance, aussi grande soit-elle (nous songeons par exemple aux *10 solo words*, qui étant réellement au nombre de 20, sont présentés aléatoirement dans *So Is This* et à leurs précurseurs, les *10 mots trouvés au hasard dans un dictionnaire* dans la *Boîte blanche* de Duchamp), constitue en réalité une règle parmi d'autres dans un système construit de toutes pièces par les artistes eux-mêmes. Si « reconnaître le jeu c'est, qu'on le veuille ou non, reconnaître l'esprit »<sup>97</sup>, ce qui importe chez Snow et chez Duchamp est moins la nature des règles de l'art ou du système que l'affirmation d'un maître absolu du jeu :

*About my work :  
I make up the rules of a game, then I attempt to play it.  
If I seem to be losing I change the rules.*<sup>98</sup>

<sup>96</sup> CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1958, p. 16-17.

<sup>97</sup> HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988 (1951), p. 19.

<sup>98</sup> SNOW, Michael, « Title or Heading », p. 13.

## Mot de la fin

The problem with this picture is not that we have nothing to say about it, or that it says nothing to us, but rather that we feel overwhelmed and embarrassed by the number of things it can made to say.

M. J. T. Mitchell à propos du tableau *Red Square and Black Square* de Kasimir Malevitch

*It is a known fact that every epoch in the over all development of human culture has its own particular type of understanding, its own aesthetic and nonaesthetic values, its specific predispositions to precisely one and not other modes of apprehending the world in general and works of art in particular.*<sup>99</sup>

écrivait Roman Ingarten dans son ouvrage *The Literary Work of Art*. C'est donc à la lumière de ce propos que la présente étude a souhaité circonscrire l'observation de la relation texte-image dans les avant-gardes. Or, dans ce XXe siècle, où s'assume cette modernité unique aux dimensions quasi irréelles, telle que l'on la connaît à travers les projets ambitieux des avant-gardes, un déchirement, dont la rupture se fait discrète, s'installe au sein de la pratique artistique avant-gardiste et envenime peu à peu l'unicité et les fondations idéologiques des avant-gardes. Avec les années, leur désir partagé de *faire du neuf* est devenu, au même titre que le modernisme, contre leur gré, une tradition en soi, une institution parmi les autres. Et, comme tout phénomène culturel perdant graduellement l'audacité de sa jeunesse, le terme *avant-garde* vient à troquer sa connotation idéologique au profit d'une désignation foncièrement générique. Force est de constater qu'avec la fin des années quatre-vingt s'annonce l'avènement de l'ère digitale et, en même temps, la dissémination réelle des avant-gardes.

Cependant, notre propos ne souhaitait pas tant reconstituer l'histoire des avant-gardes, ou mettre au jour les conditions et les modalités de leur production artistique, qu'examiner certains moments avant-gardistes élus qui

---

<sup>99</sup> INGARTEN, Roman, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 348.

ont contribué significativement à enrichir le débat sur la relation texte-image. De l'ensemble des exemples qui ont tracé la trajectoire de notre raisonnement critique, il nous est possible d'évoquer, malgré les différences importantes qui les distinguent, quelques unes de leurs caractéristiques communes: le travail sur l'évacuation de l'aspect mimétique de l'art, la tendance à *l'iconicité* du langage écrit, la création d'un espace d'énonciation dans l'univers de l'image, l'insertion d'une dimension critique dans la représentation, l'auto-réflexivité, la transgression des conventions traditionnelles ainsi que l'expérimentation des divers matériaux ou supports artistiques et littéraires. Toutefois, ce que sous-tendent et partagent nécessairement tous ces phénomènes de transaction, de transmutation, de traduction, de déplacement, d'échange, de perfusion, de rejet, de transgression et de transcendance, ce sont leurs emprunts, voire leur inspiration, à la réalité quotidienne et au monde moderne, tel qu'ils se présentent, jour après jour, au regard de l'artiste ou de l'écrivain avant-gardiste.

Des panneaux publicitaires à la télévision, en passant par les quotidiens et les emballages de produits de tous genres, la relation texte-image fait partie intégrante, depuis l'invention de la photographie et de l'imprimerie, de notre réalité universelle et, est devenue presque banale tant sa présence nous est maintenant coutumière. Loin de l'occulter, les avant-gardes ont puisé dans le vaste registre des visions du quotidien moderne pour enrichir leurs projets expérimentaux sur les intersections du langage et de l'image. Assimilées, dénaturalisées, conceptualisées, encadrées et exposées,

ces visions réelles se sont transformées, sous la magie de l'esthétique avant-gardiste, en véritables œuvres-témoins de l'évolution culturelle insondable.

Et, plus généralement, l'ensemble des manifestations artistiques et poétiques ayant fait l'objet de cette étude, c'est-à-dire celles produites par Baudelaire, Cendrars, Delaunay, Mallarmé, Apollinaire, par les poètes concrétistes, Magritte, Snow et par Duchamp, ont en commun l'assimilation d'un dialogue entre la réalité et l'art à l'intérieur des limites du cadre des divers médiums artistiques. Qu'il s'agisse du canevas, de la page ou de l'écran, la relation texte-image habite dans cet espace contrôlé, figé et décerné par l'artiste ou l'écrivain. La réalité du cadre est, d'ailleurs, évocatrice de la condition insurmontable de toute relation texte-image, une condition que la présente étude a souhaitée sous-tendre à sa problématique générale ; à savoir que la préseance du *voir* demeure, dans tous les cas de dialogue entre l'image et le texte, manifeste et que, nécessairement, il y a toujours un assujettissement de l'énonciation à la représentation ; décidément, le dicible finit presque toujours par céder au règne puissant du visible.

Dans son ouvrage *Picture Theory*, M. J. T. Mitchell observe la nature et la fonction spécifiquement idéologique de la relation texte-image dans la culture postmoderne. Selon les dires de ce professeur et critique américain, la culture occidentale n'est pas à bout de ses peines lorsqu'il s'agit de comprendre la représentation picturale :

*The simplest way to put this is to say that, in what is often characterized as an age of «spectacle» (Guy Debord), «surveillance» (Foucault), and all-pervasive image-making, we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they*

*operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them.*<sup>100</sup>

Le début des années quatre-vingt du XXe signifie, pour Mitchell, ainsi que pour de nombreux théoriciens de la culture, la mise en évidence de la prédominance des médias visuels que l'on désigne par le terme *visual turn* ou *tournant visuel*. Le passage du *tournant linguistique* des années soixante à l'empire de l'image est alors symptomatique d'une tendance à la subordination du langage à ce qui relève de la vision et de la perception et, loin de résoudre la problématique de la représentation picturale, le *tournant visuel* n'est, en réalité, qu'une façon savante de formuler celle-ci dans son contexte postmoderne.

Pour rendre la problématique du *voir* davantage complexe, le *tournant visuel* s'est accompagné d'un enthousiasme pour les phénomènes d'intracomposition, c'est-à-dire pour ce que l'on nomme, depuis environ une dizaine d'années, l'*intermédialité*. Cette notion, née dans l'enthousiasme critique pour les théories de la réception et de la productivité en art et en littérature, sous-tend qu'une œuvre ou qu'un média « recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement »<sup>101</sup>. Or, visiblement, la qualité intermédiatique existait d'ores et déjà dans les avant-gardes, où l'effort de déstabiliser les hiérarchies esthétiques entre la forme et le contenu et de désarticuler les frontières sémiologiques entre les

---

<sup>100</sup> MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 13.

<sup>101</sup> MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une approche interdisciplinaire : Perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma*, Vol. 10, 2-3, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 113.

divers médiums artistiques faisait partie intégrante de leurs projets expérimentaux.

Certes, la culture d'aujourd'hui en est une où le visuel prime et cette primauté de l'image n'est qu'à ses premiers balbutiements. L'avènement de l'ère digitale et ses produits *hyper* ont encore, semblerait-t-il, à nous apprendre sur les limites de la représentation et de l'énonciation. Et, pourtant, à peine submergés dans l'euphorie de la digitalisation de la culture, l'art des avant-gardes nous a jamais semblé d'une actualité aussi vibrante. Loin de résoudre les problématiques du visible et du dicible, les avant-gardes ont élargi considérablement les possibilités d'échanges qui définissent désormais notre réalité quotidienne. Preuves tangibles que l'éclectisme et l'hétérogénéité s'inscrivent dans l'universel, les esthétiques des avant-gardes nous ont amené à vivre, dans l'utopie du dialogue, l'expérience de notre culture, et plus encore, de notre monde :

*Il y aurait ainsi dans la rencontre de deux pratiques aussi divergentes comme l'utopie d'un point de plénitude où l'axe du monde serait d'autant mieux affirmé que ses deux pôles les plus contraires seraient équilibrés, et même plus, cet équilibre serait actif puisqu'il reposerait sur le dialogue.*<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> PEYRÉ, Yves, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p.

## Bibliographie

### Corpus pratique :

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Le Club du meilleur livre, 1955.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. Barbara Gernez, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (1976).

CENDRARS, Blaise, « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », *Du monde entier*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1967.

*Open Poetry. Four Anthologies of Expanded Poems*, ed. Ronald Gross, George Quasha, New York, Simon and Schuster, 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Éd. Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres*, prés. Yves-Alain Favre, Paris, Garnier, 1985.

MAGRITTE, René, *Écrits Complets*, Paris, Flammarion, 1979.

- *Les Mots et les Images*, Bruxelles, Éd. Labor, 1994.
- *Correspondance*, vol. 1, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959.

PLATON, *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1950.

SNOW, Michael, *So Is This*, Toronto, 1982.

- *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfred Laurier University Press, 1994.
- *Michael Snow almost Cover to Cover : Almost Cover to Cover*, dir. Caroline Collier Phaidon Press Inc., 2000.

### Ouvrages cités :

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art. 1902-1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1960.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.



- *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BEARDSLEY, Monroe C., *Aesthetics From the Greece to the Present*, London / New York, The Macmillan Company / Collier-Macmillan Ltd., 1966.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (1927).

BINKLEY, Timothy, « Pièce contre l'esthétique », *Esthétique et Poétique*, dir. Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992.

BLAVIER, André, *Les Écrits complets de René Magritte*, Paris, Flammarion, 1978.

BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, Dover, 1951.

BUTOR, Michel, « Travailler avec les peintres », *Arts et Littérature*, dir. Hans-Jürgen Greif, Laval, Université de Laval, 1987.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1958.

CARROLL, Noël, « Film », *The Postmodern Moment*, ed. Stanley Trachtenberg, Wesport / London, Greenwood Press, 1985.

DÉCAUDIN, Michel, « Petite Clarté pour une sombre querelle », *Simultanéisme Simultanéité*, dir. P. A. Jannini et S. Zoppi, Rome / Paris, Bulzoni / Nizet, 1987.

DUFRESNE, Mikel, *Esthétique et Philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967.

ELDER, Bruce, « Michael Snow's Presence », *Presence and Absence. The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

- *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2<sup>e</sup> édition de la trad. fr., 1996 (1960).

GAUDREULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Presses Universitaires de l'Université Laval, 1988.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, Paris, Seuil, 1981 (1966).

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2<sup>nd</sup> ed., 1985 (1971).

HOCHMANN, Michel, « L'ekphrasis efficace », *Peinture et Rhétorique*, Actes du Colloque de l'Académie de France à Rome, dir. Olivier Bonfait, Paris, Éd. Réunion des Musées Nationaux, 1994.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1988 (1951).

HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody : The teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985.

INGARTEN, Roman, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.

JONGEN, René-Marie, *René Magritte, ou, La pensée imagée de l'invisible*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1994.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Fr. A. Tremesaygues et P. Picaud, 10<sup>e</sup> éd., Paris, P.U.F, 1984 (1944).

KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1985.

KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », *Signe/Texte/Image*, dir. Alain Montadon, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990.

LA CHARITÉ, Virginia A., *The Dynamics of Space, Mallarmé's Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Lexington, French Forum, 1987.

LAUPIES, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1971 (1969).

MITCHELL, M. J. T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1986.

- *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

NOËL, Bernard, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1977.

PAZ, Octavio, *Deux Transparents. Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, trad. fr. Monique Fong-Wust et Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1970 (1967).

PEYRÉ, Yves, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

PIERCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. fr. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

POULET, Georges, *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

SARFATI, Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, 1997.

SITNEY, Adams P., « Structural film », *Experimental Cinema. The Film Reader*, ed. Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster, London / New York, Routledge, 2002.

SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

STEINER, Wendy, *The Colors of Rhetoric*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TORCZYNER, Henry, *René Magritte, Signes et Images*, Paris, Draeger, 1988.

VAUDAY, Patrick, *La Matière des images : Poétique et esthétique*, Montréal / Paris, L'Harmattan, 2001.

WELLMER, Albrecht, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité », *Jean-François Lyotard : réécrire la modernité*, Lille, Les Cahiers de la philosophie, 1988.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

**Périodiques :**

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », *Revue Que Vlo-ve?*, *Bulletin de l'Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire*, 9. 29. 30, 1981.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une approche interdisciplinaire : Perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma*, Vol. 10, 2-3, Montréal, Université de Montréal, 2000.

## Liste des illustrations

**Figure 1** : Blaise Cendrars / Sonia Delaunay : *Le Premier Livre Simultané* ou *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Éd. des hommes nouveaux, 1913, 200 x 35,7 cm. Reliure peinte à la main.

**Figure 2** : Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, 1914. Format original 25 x 33 cm.

**Figure 3** : Guillaume Apollinaire, « La Cravate et la Montre », *Calligrammes*, Paris, 1918.

**Figure 4** : Guillaume Apollinaire, « Il pleut », *Calligrammes*, Paris, 1918.

**Figure 5** : Guillaume Apollinaire, « 2<sup>e</sup> canonier conducteur », *Calligrammes*, Paris, 1918.

**Figure 6** : Haroldo de Campos, « Branco », 1957.

**Figure 7** : Eugene Gomringer, « Words are shadows », trad. Anglais Jerome Rothenberg, 1956.

**Figure 8** : Décio Pignatari, « Beba Coca-cola », 1957.

**Figure 9** : René Magritte, *La Trahison des images*, 1929, huile sur toile, 62,2 x 81 cm, Los Angeles County Museum.

**Figure 10** : René Magritte, *La Trahison des images*, 1952, huile sur toile, encre de chine sur papier, 19 x 27 cm, Collection privée.

**Figure 11** : René Magritte, *La Force de l'habitude*, 1960, huile sur toile, 61 x 50 cm, Collection privée.

**Figure 12** : René Magritte, *Vacances de Hegel*, 1958, huile sur toile, 60 x 50 cm, Collection M. et Mme Isy Brachot, Bruxelles.

**Figure 13** : René Magritte, *La Clef des Songes*, 1932, huile sur toile, 41,5 x 28 cm, Collection Jasper Johns, New York.

**Figure 14** : Michael Snow, *So Is This*, Toronto, 1982.

**Figure 15** : Michael Snow, *So Is This*, Toronto, 1982.

**Figure 16** : Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1912, huile sur toile, 89,5 x 55 cm, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.

**Figure 17** : Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier no 1*, 1911, huile sur carton, 96,7 x 60,5, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.

**Figure 18** : Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, huile et crayon sur toile avec un goupillon, 3 épingles de sûreté et un écrou, 69, 8 x 313 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

**Figure 19** : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, Ready-Made : urinoir en porcelaine, Haut. 60 cm, Inscription à la peinture noire : R. MUTT / 1917, Galerie Schwarz, Milan.

**Figure 20** : Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Ready-Made rectifié : crayon sur une reproduction de la Joconde, 19, 7 x 12, 4 cm, Collection privée, Paris.

**Figure 21** : Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916-17, Ready-Made rectifié : crayon sur carton et plaque de zinc peinte signée et rectifiée, 24,5 x 33,9 cm, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.



Figure 1

**LE NOMBRE****EXISTÂT-IL***autrement qu'hallucination épreux d'agonie***COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL***bourdant que nît et clos quand apparu**enfin  
par quelque profusion répandue en rareté***SE CHIFFRÂT-IL***évidence de la somme pour peu qu'une***ILLUMINÂT-IL****LE HASARD***Choix**la plume**rhythmique suspens du sinistre**s'ensevelir**aux écumes originelles**naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime**stérile**par la neutralité identique du gouffre***Figure 2**



LA CRAVATE ET LA MONTRE

LA CRAVATE  
 DOU  
 LOU  
 REUSE  
 QUE TU  
 PORTES  
 ET QUI T'  
 ORNE O CI  
 VILISÉ  
 ÔTE- TU VEUX  
 LA BIEN  
 SI RESPI  
 RER

COMME L'ON  
 S'AMUSE  
 BIEN  
 EN

les heures

et le  
 vers  
 dantesque  
 luisant et  
 cadavérique

le bel  
 inconnu

les Muses  
 aux portes de  
 ton corps

l'infini  
 redressé  
 par un fou  
 de philosophe

la

beau  
 Mon  
 cœur

la  
 té  
 de

la  
 les  
 yeux

la  
 vie

pas

se

l'enfant la

dou

leur

Agla  
 de

mou

rir

seigneur

la maia

Figure 3



## 2° CANONNIER CONDUCTEUR

Me voici libre et fier parmi mes compagnons  
 Le Réveil a sonné et dans le petit jour je salue  
 La fameuse Nancéenne que je n'ai pas connue

AS-  
 TU CON  
 NU LA QUI  
 PU TAIN A FOUTU LA VXXXXX A TOUTE L'ARTILLERIE  
 DE N  
 ANCY L'ARTILLERIE ne  
 s'est au  
 pas mal  
 aperçu qu'elle avait

Les 3 servants bras dessus bras dessous se sont endormis sur l'avant-  
 train

Et conducteur par mont par val sur le porteur  
 Au pas au trot ou au galop je conduis le canon  
 Le bras de l'officier est mon étoile polaire  
 Il pleut mon manteau est trempé et je m'essuie parfois la figure  
 Avec la serviette-torchon qui est dans la sacoche du sous-verge  
 Voici des fantassins aux pas pesants aux pieds boueux  
 La pluie les pique de ses aiguilles le sac les suit

Figure 5

<b>branco</b>	<b>branco</b>	<b>branco</b>	<b>branco</b>
<b>vermelho</b>			
<b>estanco</b>	<b>vermelho</b>		
	<b>espelho</b>	<b>vermelho</b>	
		<b>estanco</b>	<b>branco</b>

Figure 6

words are games  
 games become words

are shadows words  
 do words become games

are games words  
 do words become shadows

are words shadows  
 do games become words

are words games  
 do shadows become words

Figure 7

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
cloaca

Figure 8



*Ceci n'est pas une pipe.*

Figure 9

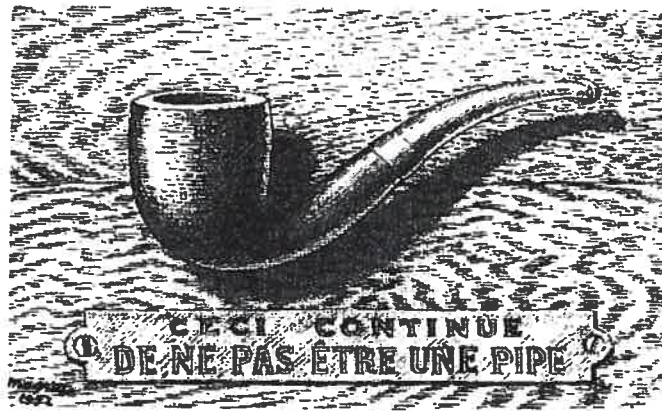


Figure 10

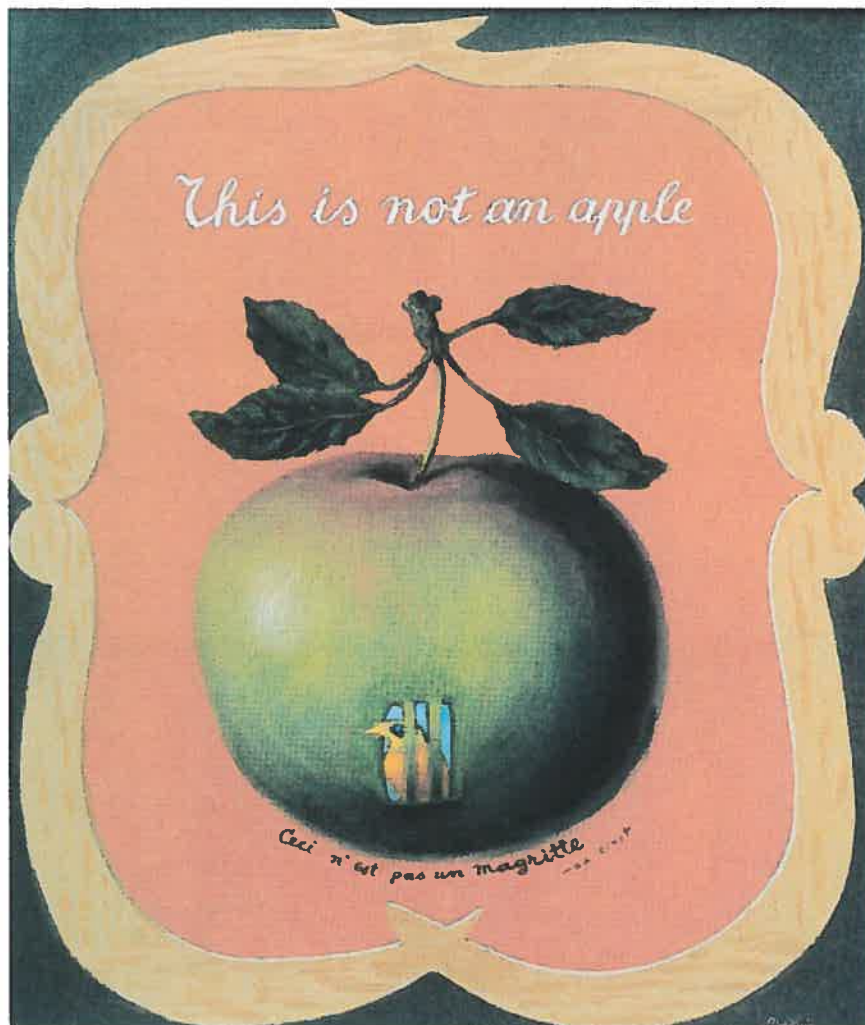


Figure 11



Figure 12

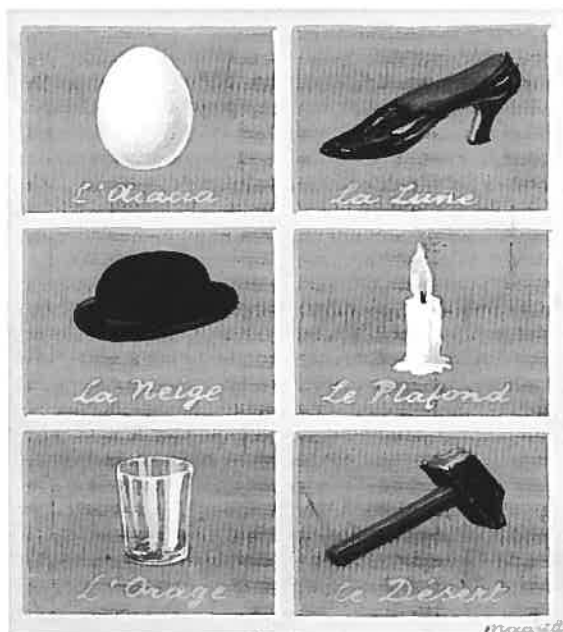


Figure 13



Figure 14



**T**his is the title of this film. The rest of this film will look just like this. The film will consist of single words presented one after another to construct sentences and hopefully (this is where you come in) to convey meanings. This, as they say, is the signifier. This film will be about one hour long. Does that seem like a frightening prospect? Well, look at it this way: how do you know this isn't lying? Perhaps after a while this word after word system will change into something else. Well, take this's word for it. This is the way it's going to be.

New paragraph. Most of this film was written in 1975 but for various reasons could not be done until now (April 1982). Thanks to Anna Pafomov for her assistance in placing these words on this screen. Some of the following considerations and decisions preceded the production of this film: In 1979 Drew Morey made a film titled *This is the title of my film*. Since this is not his film and the "this" in his title is not the title of this film and hence the author (Michael Snow) of this film decided to retain this title and to include the foregoing reference to issue in this film. This is still the title of this film. So is this. John Kamevaar recently gave the author a bronze relief he made of the word *this*. This is not that. This is not a script. Warning: This film may be especially unsatisfying for those who dislike having others read over their shoulders.

Next there have been several films or videotapes that concentrate on texts, for example, Richard Serra, Tom Sherman, John Knight, Paul Haines and Su Friedrich have made excellent use of texts. The author would like to have been first but it's too late. Priority is energy. In some respects, this is first. Obviously this is not the first time that this has been used for the first time. This belongs to everybody! This means this, you think this, we see this, they use this, this is a universe! So what is important is not this, but how this is used.

Third paragraph. Sometimes the author of this film is present when his films are screened and can thus answer questions about them. One question which the author expects is: "Why/would/anyone/want/to do/such a/thing/as/this. followed by "Wouldn't/a/book/be/better?" If Mr. Snow is here on this occasion he will attempt to answer such questions in speech after this film is over. It's going to be a very interesting film and perhaps such a question will be answered by the film itself so to speak! One of the interests of this system is that each word can be held on the screen for a specific length of time. You can't see what's coming a sentence could take an unexpected turn. The words could change to black on white or be in colour. Words in capitals could be used and different typefaces. Words could be used and different typefaces. Words could fade in and out or slide on and off. Images or sound could be introduced. Notice how each word is a different size? Some words could get so attenuated or so big, that only a section of them would be showing on the screen. Or they could get extremely tiny. The decision has been made to concentrate on the distinctive capacity of film to structure time: the word as the individual unit of writing, the frame as the smallest unit of film. In this film writing is lighting (Japanese?). This is white light, it contains all the colours. In case you're getting restless this film (long title isn't it?) won't discuss itself all the time. It's going to get into some real human stuff that will make you laugh and cry and change society. Also it's going to become confessional and very personal. The author is going to tell you as much as he can about himself. He's going to be completely Frank. He's going to say where he went wrong in his life, how he's trying to correct his errors and he's hoping that in so doing he may be helping you to improve yourself.

This is the start of a new paragraph from which any children present should shield their eyes. Since this film was originally composed as The Ontario Board of Censors has started to inspect so-called Experimental Films eg This. It's difficult to cock understand why but it seems as if their purpose is to protect you from this. To protect you from people like cunt the author discussing their sexual lives or fantasies on this screen. Is that the idea? How did we ever manage without them? Anyway there are apparently some things that this just can't say. Perhaps we will be classified Adult by the time you are reading this. Or perhaps you are reading this elsewhere. If this is appearing in Ontario, Hello Censors, Hi Mary. This film is as clean as a whistle. Ha Ha Ha Ha. (Hollow laughter). This film wouldn't say shit if its mouth were full of it. Gulp. Later there will be a sextion of this film featuring Verbal Sex and Violence. An orgy of reading! If you are an audience of six it will be a Sextext. Sex and silence. Chuckle. Every word counts and the author will not allow a word of this to be removed. If this film were censored you'd see stuff like: He blank her and she sucked his blank then he blanked it in her blank. A blank and white film. OK, uncover your eyes kids. Pause. Just waiting till the newcomers (heh heh) are seated. For those who've arrived late here is a brief resumé: this film began with: this is the title of this film (another case of quote in the beginning was the word unquote). This was followed by some background material concerning when most of it was originally written etc., references to other films, or video tapes that employ texts and some description of what this film will be. It was essentially an introduction to this. As you can see this can go so fast that it's almost impossible to read. Let's all read the second to last sentence again at a different speed. It was essentially an introduction to this. Everybody of course is equal and capable of reading at the same speed. But really some prefer it slow and some prefer it fast and you can't please everybody. However in an attempt to please everybody here is the same sentence repeated in four different speeds and patterns: It was essentially an introduction to this. It was essentially an introduction to this. It was essentially an introduction to this. Let's hope there was one arrangement that was just right for you. Perhaps THIS should do the whole thing again at different speeds from the beginning up to this point so as to satisfy as many people as possible? Here goes. Let's look back: You can see what a powerful tool this could be in the wrong hands. Pause. Some of the author's previous films are liked by a small number of people, disliked by a slightly larger number and unknown to millions. With this film he hopes to reach everybody who can read English. There will be a French version. More about that later.

New paragraph: Some of the more cultivated members of the audience may regret the lack of in-depth semiological analysis in this film and note that the vocabulary used is quite basic. This is in line with the author's attempt to not talk over the heads of people and not to cater to a small but vocal intellectual element in our society. Why make films that only a few people will see? Is there anybody reading this right now? The author didn't intend his other films for a small elite, he just did what he thought was right at the time. Perhaps this will be more popular. This is kind of intimate isn't it? It's just between it and you. But maybe this isn't the right time for this. Perhaps with the end of the world imminent, as usual, people want to read about a way out. Whoops! Perhaps this shouldn't have mentioned a "way Out"! Stick with it. Just think of this as entertainment. It's not all going to be such heavy going. Some parts are going to be just plain fun! Remember that old saying: "Sticks and stones may ...

etc.” There’ll be not one word about El Salvador, no mention of Trudeau and no political commitment whatsoever. So relax and enjoy yourself.

Sixth paragraph. Yes of course there will be a French version. At the moment the author cannot afford to do this but he is planning to apply to the Quebec Minister of Culture for assistance. Just for now though: en Français le titre de ce film sera: ceci est le titre de ce film. Ça fait penser l’auteur au tableau bien connu de Magritte: Ceci n’est pas une pipe. C’est vrai ici aussi. L’auteur aime beaucoup le mot “ceci.” Finalement peut-être le titre de ce film doit être “ceci.” Back to English. If you don’t read French you should learn. Canada is a bilingual country.

Fifth paragraph: Now back to this film. A good thing about reading words like this and not hearing a voice is that you can’t accuse it of being male or female. Also it’s pleasant to rest one’s ears for a while and especially not to have a voice yakking at you (about a film they’re going to make for example). This was handwritten then it was typeset then filmed and now it’s light reading. Pause. This is a shot in the dark. This is a screen in the night. But look at the bright side of it: Sharing! When was the last time you and your neighbour read together? This is communal reading, it’s Group Lit! We could even read aloud but let’s not. Instead let’s join together in an optical cranial sing-song. Surely you all know this old favourite. Let’s all raise our mental voices mutely, mutually in song (please don’t move your lips). Ready? 1 2 3 4: “Some where o ver the rain bow skies are blue. . .” Clap clap clap clap clap clap. And now; ten solo words: Coffee Whisper Psychoanalytical Sunlight Sodomy Chalk Blast Duke Braille Blink Simulacrum Hiss Mask Annihilation Cuneiform Choir Flesh Incommunicado False Alarm. This is a Mohammedan film. It is not exactly dialectical. It means well. You will feel better when it is over. Flashback: Writing in the 4th century Plato has Socrates say: You know Phaedrus that’s the strange thing about writing which makes it truly analogous to painting. The painter’s products stand before us as though they were alive, but if you question them they maintain a most majestic silence. This film will seem to stop

## Figure 15

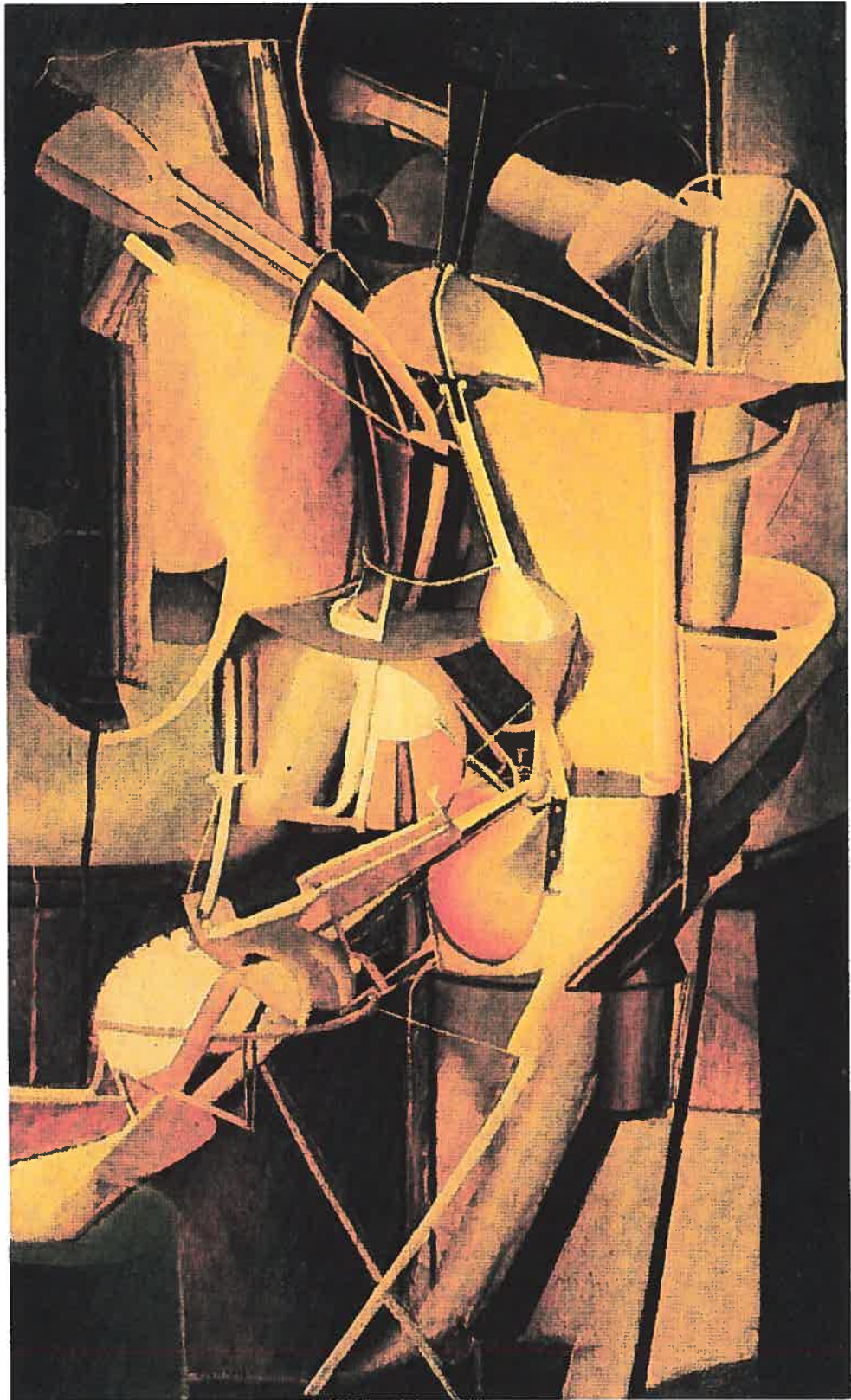


Figure 16



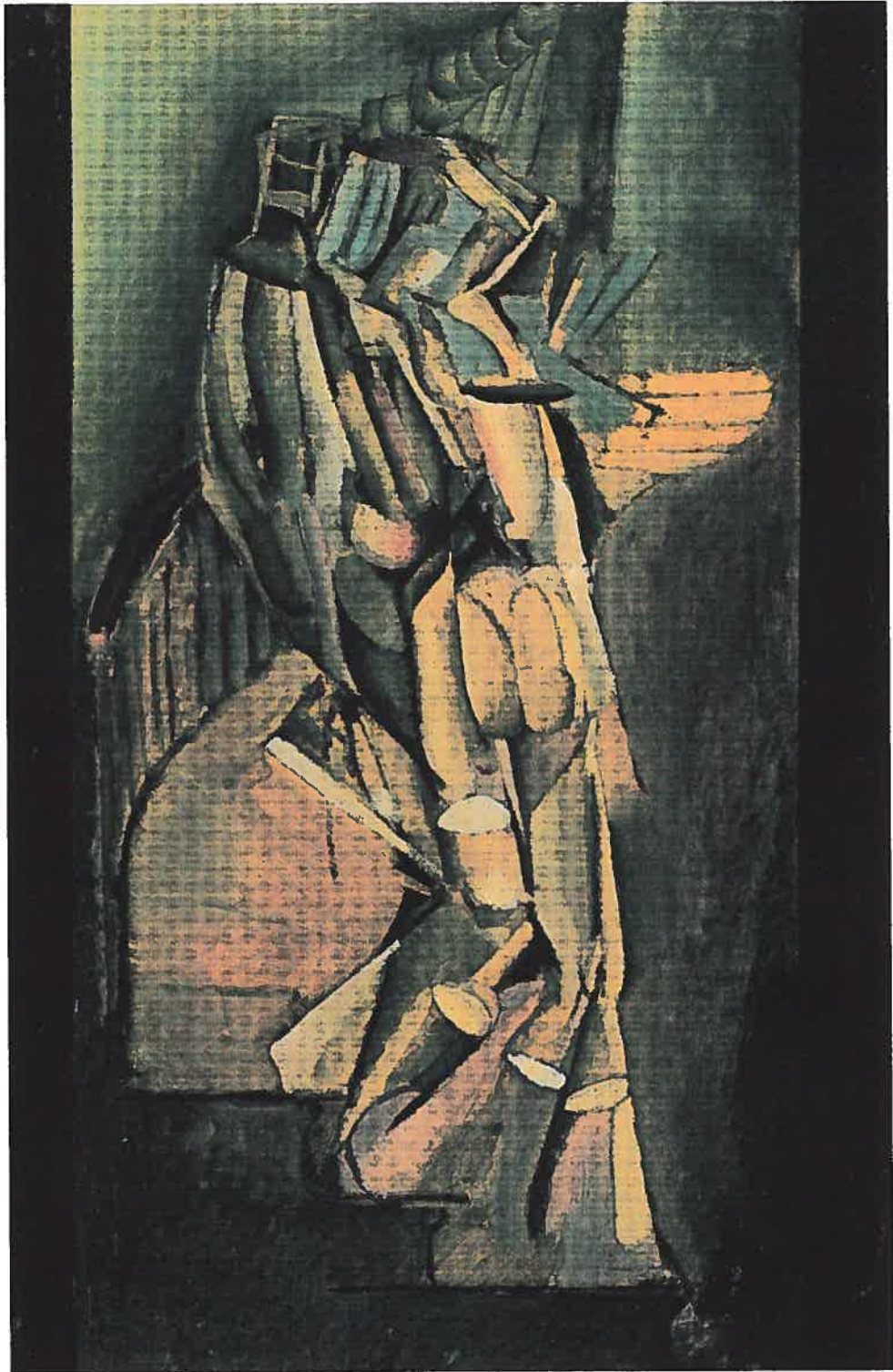


Figure 17

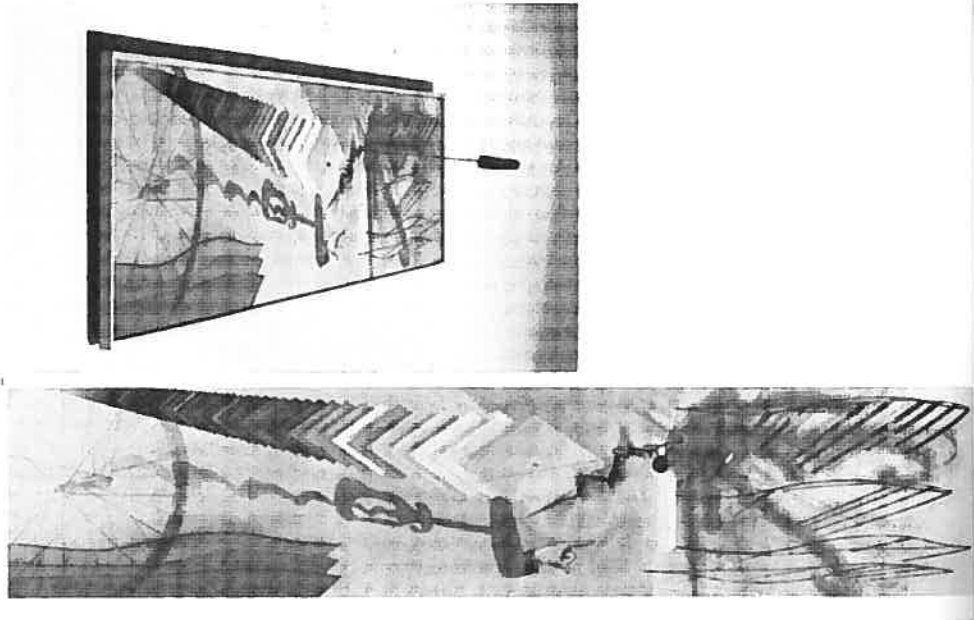


Figure 18

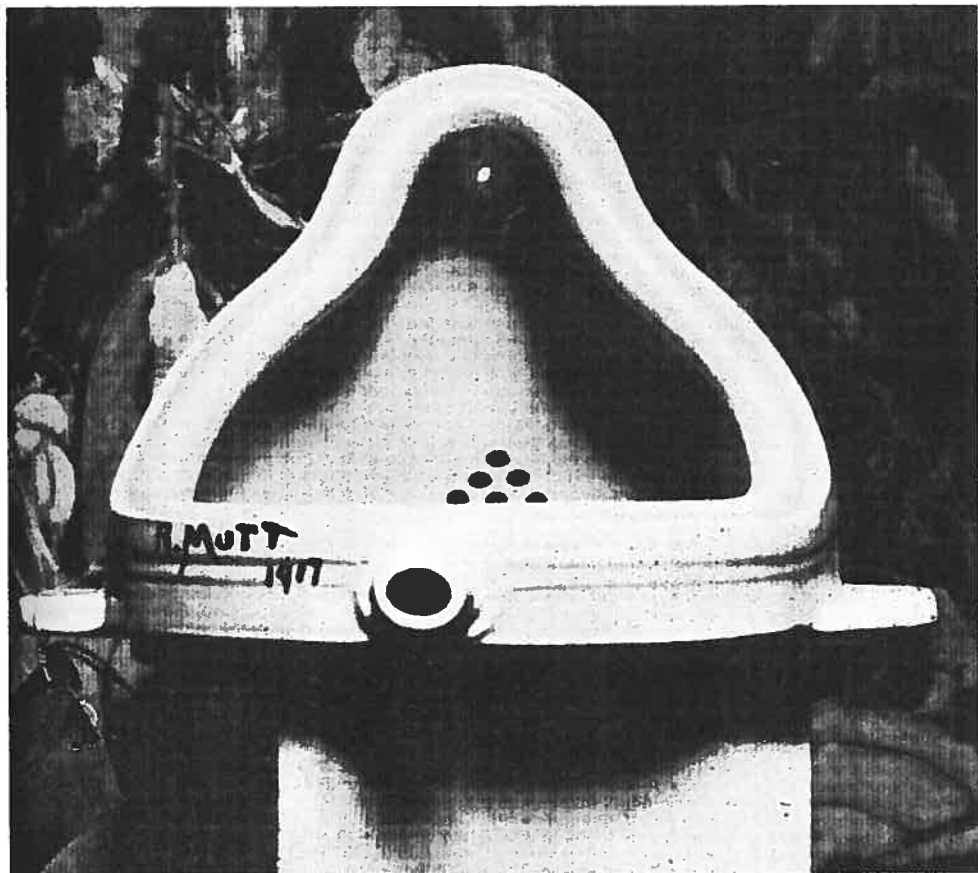


Figure 19

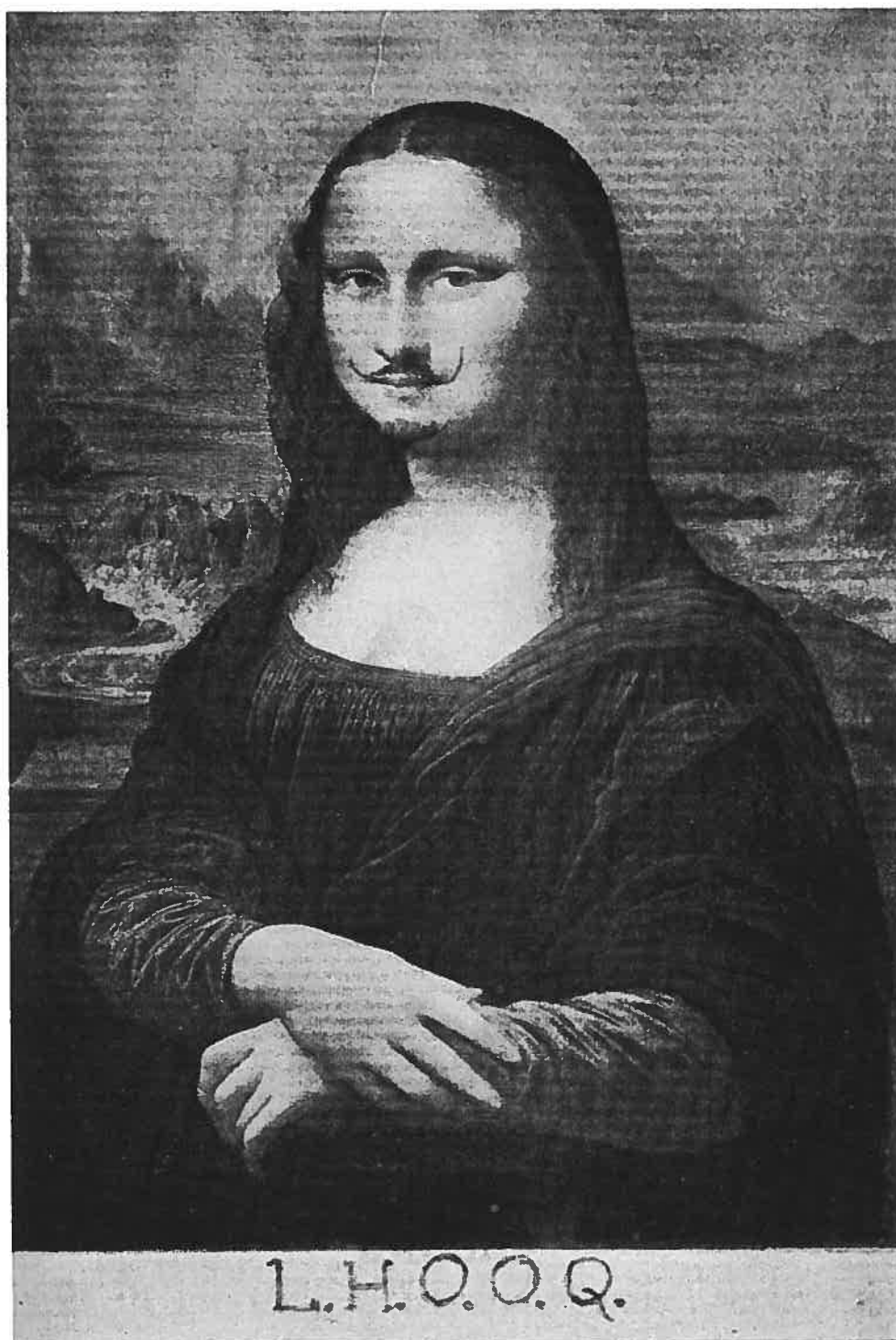


Figure 20

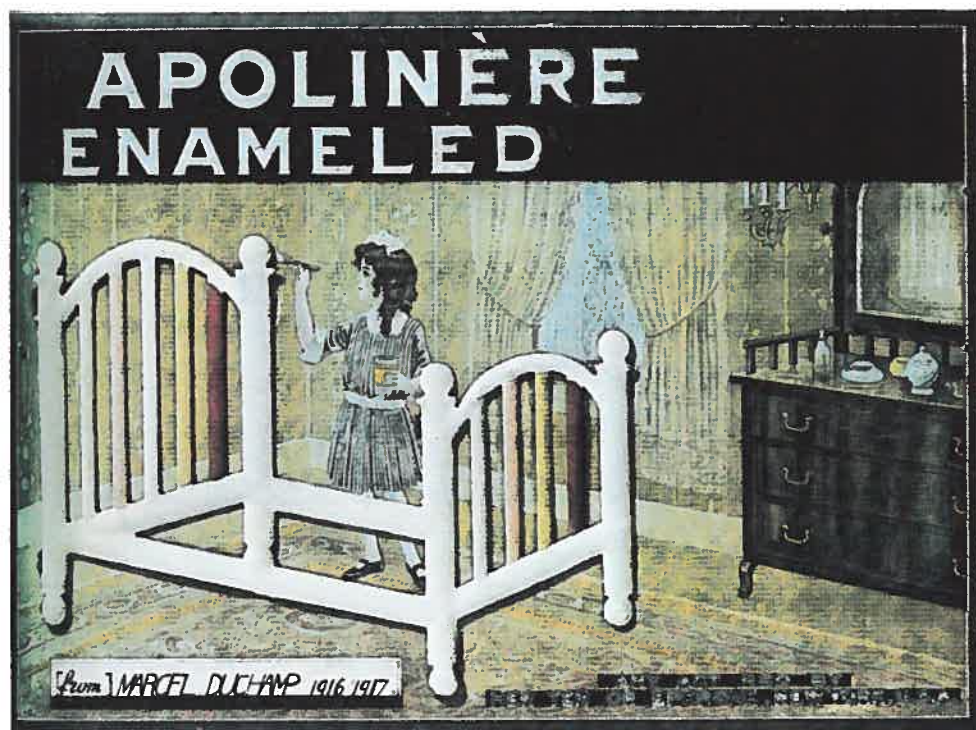


Figure 21