



Pour comprendre la profonde transformation du phénomène littéraire de ces vingt dernières années, pour connaître l'ensemble de la littérature ancienne et moderne, dans une perspective internationale, ce **DICTIONNAIRE** apporte une richesse d'information inégalée sur :

- la **création littéraire** (auteurs, œuvres, personnages types, écoles, littératures nationales et régionales)
- la **technique** (genres, rhétorique, stylistique, métrique, critique, théorie de la littérature)
- la **thématique littéraire**, en abordant des notions qui appartiennent à toutes les cultures ou, au contraire, qui définissent une aire culturelle spécifique
- l'**institution littéraire** (édition, revues, prix, enseignement)
- les **rapports de la littérature et des autres modes d'expression** (théâtre, peinture, musique, danse, etc.)
- l'**influence des sciences humaines** (linguistique, sociologie, ethnologie, psychanalyse) et des **sciences exactes** (littérature expérimentale, informatique)
- la **place de la littérature dans les médias** (cinéma, télévision, presse)
- la **paralittérature** : roman policier, science-fiction, bande dessinée.

Réalisé par 250 spécialistes français et étrangers, facilement accessible par sa présentation alphabétique, cet ouvrage peut satisfaire la curiosité de l'amateur éclairé et constituer une base de travail irremplaçable pour le chercheur.

2 volumes reliés sous jaquette (19 × 28 cm), environ 900 pages chacun, 72 pages de hors-texte.

*le second volume paraîtra en mars 86.

littérature

REVUE TRIMESTRIELLE | N° 61 FÉVRIER 1986

Comité de rédaction :

Jean Bellemin-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz, Jean Levailant, Jean-Claude Mathieu, Henri Mitterand, Claude Mouchard, Jacques Neefs, Jean-Claude Passeron.

littérature

sommaire

Louis Marin

"Une ville, une campagne, de loin..." :
paysages pascalien

Jeremy Strick

Connaissance, classification et sympathie :
les cours de paysage
et la peinture du paysage
au XIX^e siècle

Jacques Neefs

Figure dans le paysage :
"le Curé de village"

Jean-Pierre Naugrette

Décor, désir, espace :
une lecture de Stevenson

Jean-Rémy Mantion

Le pas des anges dans "le Jardin-Paysage"
d'Edgar Allan Poe

Pierre Gille

Paysages glissés, chez Julien Gracq

Jean-Pierre Mourey

Parcours et figures du paysage urbain

Jean-Claude Mathieu

Le paysage de l'écriture
dans les carnets de Jaccottet

Claude Mouchard

"Voix-lieux" d'Aïgui

* * *

Jan Baetens

Passages images

PAYSAGES

PASSAGES IMAGES

Façon (trop commode?) d'introduire cette lecture de *Passage*¹, le survol des attitudes du nouveau roman à l'image fixe, à l'un de ses autres, donc.

L'on sait que ce roman, à quelques exceptions près², faisait accompagner son goût des descriptions d'une solide allergie à l'illustration, comme si – par un réflexe dont il faudra un jour écrire l'histoire, inverse à celle, mieux balisée, de *l'ut pictura poesis* – les régimes de l'image et du texte étaient jugés incompatibles.

Telle posture, aucun doute que le nouveau roman ne la partage avec ce que l'on nommera un peu vite le roman traditionnel. Proscrire l'image revient, de part et d'autre, à éloigner la fiction du document et à honorer ainsi le pacte générique proposé par le sous-titre (Breton ne s'y trompait pas, qui faisait de la photographie une pièce maîtresse de sa stratégie antiromanesque). L'analogie, pourtant, s'arrête là, car dans l'optique du nouveau roman, le rejet de l'image ne se réduit pas à cette revendication du statut fictionnel. S'y ajoute en effet le souci amplement discuté de préserver et de mettre en épingle, par le refus de tout mélange, la spécificité du matériau que l'on travaille.

A quoi tiennent ici les différences est suffisamment connu³. *Se succédant* sur la *ligne* d'écriture, les signes textuels s'opposent à l'image qui elle se dispose dans un *espace*, pour s'offrir à la vue comme un *tout* (même si, d'aucuns tendent à l'oublier, sa perception n'est jamais globale ni atemporelle). Parallèlement, et à la différence du code *symbolique* du langage, le code *analogique* ou *iconique* des images, qui ne renvoie pas à un référent au moyen d'unités discrètes doublement articulées, suscite bien plus facilement que l'écrit cette illusion de réel dont le nouveau roman entend secouer la tutelle.

1. Renaud Camus, *Passage*, Éd. Flammarion, 1975 (coll. Textes).

2. Exceptions qu'il serait bien sûr erroné de prendre comme une masse indifférenciée, vu qu'il n'est pas certain que toutes soient voulues et contrôlées par les auteurs. Ainsi l'insertion d'une carte dans l'édition originale de *La mise en scène* est-elle loin d'équivaloir à la photo de deux femmes voilées ornant la couverture de l'édition 10/18 (laquelle, on ne sait pourquoi, fait sauter la carte).

3. Dans les lignes qui suivent, je me suis fondé essentiellement sur le livre de Wendy Steiner, *The colours of rhetoric* (The University of Chicago Press, 1982).

Toutefois, ces oppositions, d'ailleurs très peu étanches⁴, ne sont guère à même d'expliquer d'une manière décisive le bannissement des images. On peut supposer en effet que la solution contraire, la juxtaposition ou confrontation de matériaux différents, aboutisse non moins efficacement au même résultat : l'exhibition des spécificités respectives⁵.

Si elle est due au désir de la promotion du spécifiquement textuel, la proscription de l'image est due aussi à la crainte que le jumelage toujours *conflictuel* de deux pratiques⁶ ne soit en fait foncièrement *inégal*, qu'il ne donne lieu à une domination du code textuel par le code visuel de l'image, autrement dit que l'image n'offusque la linéarité du signifiant linguistique, tout en multipliant les risques d'une déviation illusionniste.

La raison de cette crainte doit être cherchée, je crois, dans les attitudes de lecture antagonistes qu'autorisent le texte et l'image, la réception du code analogique de celle-ci étant bien plus aisée que le décryptage des unités symboliques de celui-là⁷. L'information, pour reprendre une métaphore heureuse de Roland Barthes, est plus *paresseuse* ici que là⁸. D'où peut-être que, facile à décoder, l'image ne s'impose au détriment de ce qui, dans des mesures certes variables, se dérobe et résiste à une lectureursive.

C'est dire aussi que l'apparition d'ouvrages néo-romanesques où se côtoient image et texte⁹ témoigne de la *force* du dispositif textuel, dont la spécificité est désormais si bien assise qu'il peut affronter des matériaux allogènes, en même temps que d'un *changement de stratégie* qui révèle aussi un changement d'écriture : l'ouverture à l'image coïncide grosso modo avec la mutation du nouveau roman en nouveau nouveau roman¹⁰. Il faut pourtant le souligner : qu'il s'agisse de Simon ou de Robbe-Grillet, l'effervescence réelle des liens entre le visible et le lisible¹¹ n'a pas empêché que les textes se détachent de

4. Pratiquement, il existe une *interaction*. Tout texte littéraire s'ingénie à motiver les signes arbitraires qui le composent (cf. *Mimologiques* de Gérard Genette) et nul système de représentation iconique, si naturel qu'il paraisse, ne se situe à l'extérieur de l'histoire, c'est-à-dire des conventions (cf. les travaux de Francastel sur l'origine de la perspective). Les études de Louis Marin et de Jean Gérard Lapacherie, par exemple, ont bien montré l'importance de la narration dans l'image (cf. « La description du tableau et le sublime en peinture », *Communications*, 34, 1981) et du visuel dans le texte (cf. « De la grammatextualité », *Poétique*, 59, 1984).

5. Thèse défendue notamment par Jean-Pierre Vidal dans son article « Remise à jour d'un polyptyque inconnu de Magritte : *La belle captive* », *Obliques*, 16-17 (n° spécial Robbe-Grillet), p. 216.

6. Il importe en effet de maintenir et d'assumer ce conflit, sous peine d'effacer, au nom et au prix d'un œcuménisme douteux, la spécificité des pratiques.

7. Comme l'écrit, à propos des relations entre le film et le récit, Jean Ricardou : « Il est permis de voir un film, nous sommes contraints de déchiffrer un livre. » (*Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, p. 88.) Il ne s'agit d'ailleurs que d'une facilité purement technique, qui ne laisse préjuger en rien de la *qualité* de la lecture de l'image.

8. « Rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 33.

9. Je pense ici à *Femmes*, sur 23 peintures de Miró (Maeght, 1966) et *Orion aveugle* (Skira, 1970) de Claude Simon, et à *La belle captive* (La bibliothèque des arts, 1975) et *Construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé* (Le bateau-lavoir, 1976) d'Alain Robbe-Grillet, avec respectivement Magritte et Delvaux.

10. La meilleure introduction à ce jour est le chapitre terminal du livre de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977 (voir « De la reproduction à la production », p. 200-208).

11. Pour plus de détails, voir surtout : Georges Raillard, « Femmes : Simon dans les marges de Miró », in *Claude Simon, colloque de Cerisy (dir. J. Ricardou)*, « 10/18 », 1975, et « Mots de passe.

leur contrepartie visuelle pour ressurgir dans un ailleurs presque absolu. Car outre qu'ils sont repris dans d'autres publications (et dans un tout autre circuit éditorial)¹², cette insertion se fait, du moins en ce qui concerne les volumes édités par Minuit, en catimini. Les motifs de ce silence sont sans doute fort divers : envie de brouiller les pistes, considérations commerciales (le client n'étant pas trop porté sur les livres qui semblent se contenter d'en répéter d'autres), soulignement de l'autonomie de chaque édition, etc.

Chez les auteurs dudit « roman nouveau »¹³, où la problématique du *récit* tend à s'effacer au profit de celle du *texte* ou de l'*écriture*, la part de l'image est importante et son alliance avec le texte perd le caractère semi-clandestin qui la caractérisait dans les tentatives précitées.

Si j'ai choisi de me concentrer ici sur *Passage* plutôt que sur un volume de Denis ou Maurice Roche, par exemple, c'est parce que ce livre permet de poser une double question. L'une est technique et concerne le fonctionnement des correspondances entre texte et images. L'autre, on peut la dire stratégique car elle regarde la presque-disparition de la photographie dans les livres faisant suite à *Passage* (work in progress, ce roman fait partie d'une « trilogie en quatre livres et sept volumes », les *Églogues*¹⁴). Je commencerai donc par décrire comment s'articulent les deux ensembles, puis j'analyserai pourquoi les éléments photographiques se raréfient.

Mais avant, qu'est-ce que *Passage*, ou plus précisément, quel est le projet scriptural qui le sous-tend ? Sans vouloir l'y réduire, je le définirais volontiers par telle de ses phrases : « [...] dès le moment où la fiction devient cet échange sans fin [...] »¹⁵.

a) *Fiction*. Le livre proclame, contre toute récupération réaliste, référentielle, son statut de fiction, de facticité. Le moyen le plus perceptible est le rejet, à hauteur des éléments mobilisés, de toute « originalité » : *Passage* ne dit pas, mais redit, cite (et dit qu'il le fait). Passages ni images ne prétendent en effet à l'inédit ; un avertissement final nous rappelle que de nombreux fragments du livre sont empruntés à un fonds existant, soit public (suit une liste d'auteurs), soit privé (les écrits antérieurs de l'auteur) ; tournons la page : la table des images fournit, notamment, les collections, particulières ou non, d'où elles proviennent. Ni le texte ni les photos ne sont des « fenêtres sur le

monde »¹⁶ ; ne s'y donne à voir que la fiction, en effet. Qui plus est, le parti pris citationnel comprend jusqu'à la mise ensemble des deux codes, car à plusieurs reprises, *Passage* en égrène les modèles (magazines, romans illustrés, livres d'art, ciné-roman).

b) *Échange*. Si la fiction ne se troque pas contre le réel, ses éléments s'échangent, eux, les uns avec les autres. Échange, ici, s'oppose à *unification*. L'une des caractéristiques du livre est de casser, à des intervalles très rapprochés, l'enchaînement diégétique des séquences et souvent même des phrases (elles-mêmes parfaitement lisibles, ce qui ne contribue pas peu à accroître l'effet de rupture). S'évite ainsi le récit. Macrotextuellement, la division se voit encore accentuée par le très grand nombre d'éléments convoqués (différence capitalissime avec certains nouveaux romans dont la combinatoire, pour occasionner elle aussi de fréquents transferts, est édulcorée par le plus petit nombre des pièces mises en jeu¹⁷). Même remarque pour les images et leurs variations de sujet et de style. Or autant le fils discursif est brisé et discontinu, autant l'ensemble du livre tend à se fédérer par le biais des relations qui s'établissent à proximité comme à distance entre ses divers composants, l'utopie du texte étant d'arriver à une mise en rapport généralisée (sans reste).

c) *Sans fin*. Cette transformation de la ligne en (une multiplicité de) réseau(x) est interminable, et cela pour deux raisons : 1) La jonction tend à *pluraliser* tout élément, non à *intégrer*¹⁸ à un niveau supérieur où se constituerait alors une nouvelle unité (la généralisation de l'anagramme, par exemple, révèle la duplicité du texte, non sa dépendance de quelque source cachée). Aussi la logique de *Passage* ne s'apparente-t-elle en rien à celle d'un puzzle, où l'unité est seulement retardée (et donnée en prime au désir de l'unification). Loin de rétablir un ordre premier bousculé par les aléas de l'écriture, la lecture participe à ce pluriel et l'exacerbe ; 2) Théoriquement infinie, cette recherche des relations (cette mise en œuvre des échanges) a cependant une butée pratique : à proliférer, le nombre d'échanges s'accroît au point de devenir immaîtrisable, moment auquel l'*excès* de sens bascule et touche à son *absence*. Il y a donc, à un autre tour de la spirale textuelle, un effet de rupture produit par cela même qui a la vocation de conjurer la dispersion. Aussi la conjonction fait-elle plus que réduire, puis effacer la disjonction. Ces deux forces antagonistes représentent deux facettes indissociables d'un même travail et c'est leur maintien, leur égalité qui cautionnent l'infini de la fiction, qui font de *Passage* moins un *collage* qu'un *mobile*.

Mais venons-en aux illustrations.

Munies chacune d'une légende, solidement arrimées au texte par une

16. Ni sur le moi, comme en témoigne le gommage, pour les photos appartenant à une collection particulière, des éléments autobiographiques. C'est dans un autre écrit de l'auteur que l'on apprend, par exemple, que la femme au premier plan de la photographie n° 3 représente la mère du scripteur (cf. *Journal d'un voyage en France*, P.O.L., Hachette, 1981, p. 261).

17. Il me paraît exclu qu'on puisse rédiger pour *Passage* un tableau synoptique des thèmes, comme l'a fait Ricardou, pour les *Corps conducteurs* (cf. *Le nouveau roman*, Seuil, 1973, p. 66-67).

18. Au sens benvenistien de ce mot (cf. « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, 1966).

Quelques notes prises au cours d'une traversée difficile : *La belle captive*, in *Obliques*, 16/17 (o.c.) ; François Jost, « Le picto-récit », in *Revue d'esthétique* 1976, 4 et Jean-Pierre Vidal, « Remise à jour d'un polyptyque inconnu de Magritte : *La belle captive* » (art. cité).

12. Soit en revue, soit en livre. Ainsi, par exemple, *Femmes* est-il republié, sans les images de Miró mais avec un sous-titre (sur 23 peintures de Joan Miró), dans *Entretiens*, 31, 1972, et, sous le titre de *Les cheveux de Bérénice* et sans référence au peintre, aux éditions de Minuit en 1984. Ainsi, encore, *Topologie d'une cité fantôme* (Éd. de Minuit, 1975) inclut-il le premier chapitre de *La belle captive* et le travail réalisé avec Magritte.

13. Étiquette peut-être provisoire que j'emprunte à Jean Ricardou, cf. « L'être lettré », in *Chronique des écrits en cours*, 2, 1981 (ce même numéro comprend aussi une brève réflexion de Camus sur un fragment intitulé « Fin d'été »).

14. *Les Églogues* comprennent à ce jour : Renaud Camus, *Passage*, Flammarion, 1975 ; Denis Duparc, *Échange* (Flammarion, 1977) ; Renaud Camus et Tony Duparc, *Travers* (P.O.L., Hachette, 1978) et Jean-Renaud Camus et Denis Duvert, *Été* (*Travers*, II) (P.O.L., Hachette, 1982).

15. O.c., p. 105 et *passim*. Je laisse ici de côté les variantes de la formule.

précise référence de page, nommées et identifiées dans une table clausulaire, les douze photographies du livre, au premier coup d'œil, ne disposent que de peu de latitude sémantique. Le lecteur semble donc programmé à retrouver les fonctions traditionnelles qui s'installent entre le texte et l'image : fonction d'*ancrage* (le texte met un terme à la polysémie inhérente aux photos), fonction de *relais* (le texte s'unit à la photo pour créer un nouveau message au niveau supérieur de la diégèse)¹⁹.

La lecture, toutefois, se hâte de décevoir cette attente.

S'agissant des travers subis par la fonction d'ancrage, je voudrais souligner tout d'abord que, dans *Passage*, l'écrit perd le privilège de cette opération. Rien ici ne permet de déterminer le sens, la direction de la fonction : le texte rectifie le pluriel des images, qui elles limitent les visualisations possibles du premier. Ce chassé-croisé (qui est à la base des démêlés de Flaubert avec son éditeur Charpentier) n'a d'ailleurs rien de surprenant, si bien qu'il n'est pas tout à fait exact de parler déjà de « travers », la réversibilité de la fonction d'ancrage étant la règle, non l'exception²⁰, et que Barthes ait pu en faire une opération exclusivement textuelle ne se doit qu'aux limites de son corpus (les photos de presse).

La contestation proprement dite est amorcée par la relation instable des images et des légendes, qui paraît tantôt de relais et tantôt d'ancrage. Parfois même, comme dans l'illustration n° 2 (une vignette d'une des aventures de Tintin), le conflit s'exaspère, quand une légende interne (le phylactère) vient parasiter une légende externe (ou inversement).

De cet amalgame s'ensuit un tremblement de la lecture, qui a quelque mal à fixer son registre.

En réalité, ni la fonction d'ancrage ni celle de relais ne permettent plus de rendre compte de la nature autrement retorse des relations. Dans beaucoup de cas, c'est la relation même qui devient problématique, écart qui confère à la légende de la photographie n° 5 (qui représente un détail d'une toile de Canaletto) un ton dubitatif ouvertement autoreprésentatif : « Ce que je voudrais dire, c'est que... ». Au lieu de nommer ou de compléter l'image, la légende exhibe ici sa réticence, voire son impossibilité à ancrer ou à relayer la photographie.

Tout se passe donc comme si les légendes s'efforçaient de s'annuler en tant que telles, afin de contraindre la lecture à un déport, afin de l'empêcher de se satisfaire des relations convenues de l'image et de la légende. Plaident pour cette analyse : 1) l'inachèvement sémantique, voire, dans plus d'un cas, syntaxique, des légendes : les trois points qui les terminent fonctionnent dès lors comme une injonction à se reporter à la page indiquée entre parenthèses; 2) le refus de doter la légende d'un contenu spécifique : on ne trouve que des légendes-citation, jamais des légendes-commentaire.

19. Cf. « Rhétorique de l'image », art. cité.

20. Je rejoins ici la position de Guy Gauthier dans un article sur Jules Verne : « Image et texte. Le récit sous le récit », in *Langages*, 75, 1984.

Compléter la légende se fait doublement. Le lecteur se voit d'abord renvoyé au texte lui-même, il tombera en fin de volume sur la table des images. Ces deux espaces, je les prends ici dans l'ordre (qui n'est pas indifférent).

Et je rétablis la phrase d'où a été tirée la légende de l'illustration 2 (cf. *supra*) : « A des années d'écart, les mêmes personnages continuent d'avoir le même âge, comme des héros de bandes dessinées ou de romans-feuilletons » (p. 14, je souligne le tronçon commun). Ce geste ne me comble pas : 1) car la restitution du contexte ne clarifie pas la relation de la vignette et du texte y relatif (demeurent, par exemple, l'étanchéité du texte et du phylactère et celle du texte et de la petite scène de l'Indien s'enfuyant); 2) car pour retrouver cette phrase précise, il m'a fallu parcourir une page dont me frappe d'abord l'hétérogène (nier ce même hétérogène au niveau des rapports entre l'écrit et l'illustration en devient d'autant plus ardu).

Plutôt, donc, que de s'astreindre à sauver coûte que coûte les fonctions d'ancrage et de relais, il est de rigueur que la lecture se réajuste. Elle a intérêt à renoncer à l'ancrage, comme elle devra examiner en quoi la catégorie du relais s'avère ici insuffisante.

L'ancrage, dans des livres comme *Passage*, ne survit plus que sous une forme plus ou moins parodique, que j'appellerai *poinçonnage*. Avec lui, la sélection sémantique que le texte opère dans l'image (et, inversement, la visualisation que l'image propose du texte) n'est pas « représentative ». C'est une synecdoque par trop incomplète et fragmentaire qui échoue à réussir ce qui est la visée de l'ancrage : l'effacement, la « narcotisation »²¹ au profit d'un sens dominant, de la masse des significations flottantes. Ou encore, la mise en exergue de tel détail ne se traduit plus, à la différence de ce qui se passe avec la fonction d'ancrage, par le rejet des possibles. Le sens n'est pas fixé, mais continue à flotter.

Si on élargit le contexte de la phrase qui comprend la légende à la totalité du roman, cette faillite de l'ancrage ne manque de se confirmer. De nombreux passages poinçonnent la vignette hergémienne (ici, ce sont les culottes de golf qui sont activées, là, Milou, là encore, l'Indien s'enfuyant, etc.), mais sans qu'on ait jamais affaire à un véritable ancrage ou que la totalisation de ces poinçonnages puisse s'assimiler à une sorte d'ancrage global (ce serait aller à contre-courant du principe d'économie qui préside à la fonction d'ancrage). A proliférer, la fonction de poinçonnage se développe en éventail : les signifiés d'une image se déploient à plusieurs endroits du livre, chaque passage (y compris ceux qui font office de légende de telle ou telle illustration) se rattache à plusieurs images à la fois.

Qu'il faille renoncer à la correspondance terme à terme, *Passage* nous en prévient avant même que nous n'ayons vu le premier hors-texte : « Les images qui accompagnent ce texte ne présentent pas d'analogie absolue avec les éléments de décor auxquels il fait allusion » (p. 22). Faut-il donc se refuser à

21. Suivant l'expression d'Umberto Eco, cf. *Lector in fabula*, Bompiani, 1979, chap. I.

dépister des rapports autres que ceux de poinçonnage, et conclure que l'essentiel est à chercher dans le choc quasi surréaliste, dans la dissimilitude maximale? Le contraire est vrai, car à côté d'une critique sévère du redoublement du texte par l'image et vice versa (redoublement qui accrédite et rend possible l'illusion réaliste)²², *Passage* se caractérise par la recherche d'une articulation autre, parcellaire et protéiforme. Pour la désigner, la notion de relais n'est plus efficace. D'une part, parce que le texte et l'image ne sont plus vraiment autonomes (leurs rapports ne sont pas vraiment « complémentaires », ils sont d'intrication : le texte permet de voir l'image, l'image suggère de nouvelles pistes de lecture); de l'autre, et c'est une différence capitalissime, parce que leur rencontre ne donne nullement lieu à une intégration, à la fabrication d'un message nouveau à hauteur de la diégèse (c'est plutôt l'inverse qui se produit : les croisements de l'écrit et de la figure n'aboutissent pas à une nouvelle unité, mais à la pluralisation de chacun des ensembles). J'appellerai ici fonction d'échange ces correspondances variées qui s'opposent à la complémentarité intégrative de la fonction de relais.

Revenons à l'illustration n° 2. S'y repèrent, dans les modalités que je viens de détailler, la double fonction de relais (c'est la soudure de l'image et de sa bulle) et d'ancrage (c'est la matérialisation, par un héros déterminé, du motif de l'éternelle jeunesse). Très vite pourtant, à s'attarder, l'œil découvre des relations échappant à ce moule.

Dans un premier temps, leur dénominateur commun est le court-circuitage, stéréotypé dans la littérature moderne, des domaines du littéral (la matérialité du support) et du fictionnel (les thèmes qui en dérivent). Ici, de part et d'autre, c'est la « feuille » qui se voit mise à contribution. Côté image : les feuilles administratives et végétales (le jardin vers lequel se tournent les personnages, les papiers s'entassant sur le bureau). Côté écriture : la mention, dans la phrase d'où est tirée la citation-légende, des romans-feuilletons. Précisons la manœuvre. Il est vrai que, dans chacun des domaines, le rapport entre le matériel et le fictionnel peut être perçu sans l'intervention de l'autre. Que « feuille » se tapisse dans « feuilleton » est insinué, en aval, par deux emblèmes du tronçonnement – la division, le compartiment²³ – et par un calembour écartelant « personnage » en « perd son âge », qu'une antiphrase transforme en non-vieillesse, alors que l'ordonnement des formulaires sur la table ne renvoie pas moins clairement à la segmentation de la page par bandes et vignettes. Ce qui change, alors, par la présence en regard d'un fonctionnement similaire, c'est la lisibilité des procédures : le texte aide à lire l'image, et celle-ci en fait autant pour le texte.

Il n'y a donc pas relais, car texte et image ne créent pas un nouveau

22. D'où, chez l'auteur de *Passage*, un vif intérêt pour les illustrations que fit Zo pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ou, à l'instar de Robbe-Grillet, pour les écarts entre le discours et son escorte figurative dans les livres d'histoire de la collection Henri Martin.

23. La phrase suivante est en effet : « De la porte du compartiment, le paysage apparaît divisé par la ligne horizontale médiane où se joignent les deux pans coulissants, rectangulaires, égaux, de la fenêtre. »

message. Ni y a-t-il ancrage, car la correspondance du littéral et du fictionnel, outre qu'elle ne parvient pas à effacer les autres significations virtuelles de l'image et du texte, s'avère elle-même multiple (multiplicité qui entrave la constitution d'un thème dominant). L'autoreprésentation, en d'autres termes, foisonne, et par là se dérobe au facile enchevêtrement fictionnel = matériel. En voici un exemple. L'activité de « feuille » ne se limite pas à cet objet, mais s'étend jusqu'à ses propriétés : dans les deux cas, l'on a en effet affaire à une feuille compartimentée (la planche de l'album – et, bien sûr, celle des hors-texte – est divisée, comme est quadrillée la feuille étalée sur la table de l'écrivain). Qui plus est, ce double partage se rencontre dans un vocable identique, aux bandes de la bande dessinée faisant écho la bande-annonce du livre. A partir de là, une profusion de thèmes et motifs qui tendent à s'émanciper de leur générateur commun. Soit, par exemple, dans la vignette de Tintin, tel relevé (non exhaustif) de bandes : a) le groupe de trois personnages versus l'espion, c'est-à-dire l'émissaire du gang, b) les lames de la jalousie, c) le signifié sexuel de *bander*, suggéré non seulement par la polysémie de jalousie, mais aussi et de nouveau par antiphrase, par la légendaire chasteté de Tintin (elle le préserve, nul ne l'ignore, de l'écoulement du temps)²⁴. Honorant la leçon de la bande-annonce du roman (*La Représentation continue*)²⁵, tel jeu de bifurcations entraîne la relation du texte et de l'image du côté du poinçonnage et de l'échange, dénonçant l'arbitraire des tentatives d'exhausser tel sens précis (ancrage) ou nouveau (relais).

Subsiste toutefois, après la légende et le contexte, un troisième lieu de jonction du texte et de l'image : l'index, la table des images, qui décline pour chacune des illustrations toutes références utiles. Faut-il en conclure²⁶ qu'il s'agit là d'un effort de rassemblement in fine, de conjuration des profus réseaux du livre? C'est peu probable, car de cette table on n'a qu'une connaissance différée : clôturant le volume, la liste des collections auxquelles appartiennent (au sens fort, juridique, du terme) les différentes images, n'est plus en mesure de mettre fin à la circulation généralisée des éléments promue par le roman. Aussi l'identification finale apparaît-elle comme dérisoire, venant après un texte qui s'est ingénié à en prédire et à en démontrer les failles (p. 136, on lit par exemple ceci : « L'index italien, *unreliable as it is* [...] », c'est moi qui souligne). C'est donc une autre interprétation qui s'impose. Ce que l'on découvre dans cet index, ce sont en fait les indications qui auraient dû constituer les légendes, mais qui, chassées de ce lieu par des extraits du texte (*Passage* ignore, je l'ai dit, les légendes-commentaire), se voient ici mises à l'index.

Par la complexité de ses fonctionnements, la combinaison de textes et

24. Il va sans dire que « bande » fructifie aussi sur le plan textuel. *Travers* (o.c.) énonce sur près de deux pages quelques-unes de ses occurrences, p. 173-175.

25. Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à mon article « Bande à part? (sur la pratique de la bande-annonce) », in *Conséquences*, 1, 1983.

26. Comme d'aucuns se sont essayés à le faire pour *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon (Éd. de minuit, 1969), qui se termine par un « effet de catalogue » comparable.

d'images semble promise à un bel avenir dans les *Églogues*. Or, il en va tout autrement. Là où *Passage* comporte encore quatre planches hors-texte (avec 12 illustrations), les trois volumes ultérieurs n'ont chacun qu'une seule illustration en frontispice (à plus grande distance du texte, donc).

Pourquoi?

J'ai insisté plus haut sur le fait que la mobilité du livre crée des effets de série. Les éléments perdent leur autonomie, pour contracter avec leurs environs des rapports aussi nombreux que variés. Cela vaut certes pour les relations entre texte et image, mais s'applique également aux deux ensembles pris isolément (dans la mesure, inégale comme on le verra, où une telle séparation est possible).

Qu'entre les photos un intense mouvement d'échanges se mette en marche est une nouvelle prise de position, après la cassure du statut référentiel de l'image photographique, à l'égard d'une certaine doxa qui privilégie massivement la prise de vue unique. Dans *Passage*, cet intérêt pour la série se traduit notamment par un désintérêt notoire pour la qualité « esthétique » des illustrations (toutes fort banales).

Or, à ce niveau, l'on voit ressurgir une disparité entre texte et image que le livre, en les croisant sans cesse, entendait exclure. Cette différence se manifeste à hauteur des transits à l'intérieur des séries respectives. Peu de ruptures textuelles reçoivent en effet une seconde signification à la lumière des images agencées en hors-texte, cependant que, très souvent, le passage d'une photo à l'autre reste illisible, ou disons mieux arbitraire, tant qu'on n'a pas fait intervenir un moment de verbalisation. Pour voir par exemple comment la vignette de Tintin succède à l'illustration n° 1 (une photo de l'école Berlitz à Pola, empruntée au livre de Richard Ellman, *James Joyce*, et portant comme légende « Leçons d'anglais aux marchands de la ville... (p. 11) »), il est indispensable de recourir à une base linguistique, les éléments communs étant langagiers plutôt que proprement visuels. C'est déjà le cas pour la transition « leçons d'anglais » (ill. 1) → « Là-bas, un Indien qui s'enfuit » (ill. 2), où « anglais » et « indien » actualisent l'emploi de langues étrangères dans le roman français qu'est *Passage*. C'est le cas surtout pour l'association de l'exilé (Joyce) et du reporter-globetrotter (Tintin) dont les jalons textualisés sont les suivants.

Commençons par le premier mot de la légende n° 1, *leçon*, que le texte développe de deux manières : 1) synonymie : que l'on rétablisse le contexte de la légende-citation, et l'attention sera aussitôt attirée sur ce mot qui précède immédiatement, *cours* (« A Pola, près de l'arc, entre deux cours : leçons d'anglais aux marchands de la ville et de tennis à leurs filles écolières »); 2) homonymie : que l'on veuille bien entendre dans « leçon » *le son* avec lequel il se confond, et nulle surprise que, quelques lignes plus loin et grâce à un discret passage par le bilinguisme, émerge le double de « cours » : « Pour les boys sur le court [...] » (p. 11) (à remonter en arrière, l'on substituera sans peine ce dernier terme à « leçon » dans « leçons [...] de tennis »).

Mais le texte ne permet pas d'en rester là. A côté de « tennis », il sélectionne « golf », qui détermine des substantifs autres que court (terrain, jeu...), culottes, par exemple (parce qu'elles peuvent être *courtes*?), tout en se soumettant à son tour aux jeux de la phonie, bilingues ou non, d'où une chaîne onomastique où se côtoient V. Woolf, H. Wolf, etc. Et nous voilà en présence des protagonistes de l'illustration n° 2 : Tintin – connotation incontournable des culottes de golf – et Milou – dont la queue est une traduction des loups précités.

L'exactitude de telle lecture, c'est par recoupements et coïncidences que, peu à peu, elle se dégage. C'est parce que d'autres passages en réitèrent les cheminements que la justesse du trajet décrit se voit cautionnée. Un exemple seulement, choisi pour les parallélismes qui le soudent aux phrases que je viens de discuter et dont je n'analyserai ici que la fin : « Conformant son attitude, comme un héros de bandes dessinées ou de plaques de verre pour lanterne magique, aux indications du texte, le *bey* de *Tunis* [...] » (p. 164, c'est moi qui souligne). L'évocation (le rappel) de Tintin déclenche une double variation sur son attribut le plus caractéristique, les culottes de golf. La première relève de la traduction et de l'homonymie conjointes : golf est le mot anglais pour *baie*, ici métamorphosé en *bey*. Également double, la seconde emprunte les voies de la variation paradigmatique – le jeu du golf est remplacé par celui du tennis – et de la paranomase – par laquelle tennis alterne avec Tunis.

La relative subtilité de ces glissements, jointe à l'absence de procédés comparables au plan strictement visuel, signifie de toute évidence une inféodation de l'image à l'écrit – inféodation qui explique, je crois, le rôle mineur joué par l'illustration dans les livres ultérieures. Est-ce à dire que, pour éviter qu'il y ait minorisation d'un des deux pôles qui étaient appelés à se renforcer et à se multiplier réciproquement, les *Églogues* optent, après *Passage*, pour la mise en sourdine de la dimension iconique? Tel n'est pas tout à fait le cas, vu qu'en même temps que survient une « déprogrammation » (ou abandon de l'une des règles présidant à l'élaboration d'un ouvrage, ici sériel), les *Églogues* procèdent à une « transprogrammation » (à un changement de règle)²⁷. Dès *Échange*, en effet, l'articulation du lisible et du visible sera *intériorisée* au seul code linguistique, au lieu qu'elle adopte le biais de la confrontation de deux codes différents. La dimension visuelle surgira donc avec force à l'intérieur même de l'écrit, où elle va fomentier un conflit *intra-codique* entre ce que l'on peut nommer, avec Jean Gérard Lapacherie, le textuel et le grammatextuel²⁸, entre le signe et son représentant graphique. Dès *Échange*, un effort sera fourni, non sur la photographie (dont *Passage* disait encore, conscient de ses déficiences : « la photographie demanderait plus d'efforts », p. 61), mais sur la lettre (usage de différents corps et caractères), la ligne et la page (avec la

27. Pour plus de détails sur les concepts de dé- et de transprogrammation, voir par exemple Guy Lelong, « Les écarts d'Albert Ayme », in *Conséquences*, 5, 1985.

28. Cf. « De la grammatextualité », in *Poétique*, 59, 1984.

tension, notamment, entre le texte et ses notes) et, enfin, le volume (multiplement divisé et uni) 29.

Là aussi, des transformations notables se font jour à mesure que la série progresse, le travail grammatextuel étant le lieu de découvertes comme d'impasses. En étudier les règles dépasserait cependant les cadres de cette analyse.

29. Le volume serait ainsi le grand (le seul?) absent du schéma de Lapacherie (art. cité), qui s'en tient à une analyse (brillante) du bidimensionnel.

Cet ouvrage a été composé et achevé d'imprimer par l'Imprimerie Floch à Mayenne : 23725. Dépôt légal : février 1986. N° d'édition : 13187. IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

Le directeur-gérant, B. Willerval
Commission paritaire n° 51170.
70761 - février 1986

LITTÉRATURE. N° 01 - 8

Poesie 1

LA REVUE DE LA POÉSIE

seizième année
4 numéros par an

DIFFUSION ARMAND COLIN EDITEUR

Poesie 1 s'adresse aux enseignants, aux lycéens et aux étudiants, aux littéraires, aux linguistes, aux poètes, et à tous ceux qui aiment la poésie et son pouvoir de changer la vie.

**Sa vocation :
révéler toutes les tendances
de la poésie dans le monde de
la langue française (32 pays).**

**Son ambition :
apporter chaque année aux
poètes des milliers de lecteurs
supplémentaires.**



Format réel d'un Poésie 1 : 110 x 170

«Aucune entreprise plus courageuse ne fut tentée en faveur de la poésie. Grâce à Poésie 1, nous avons le sentiment que la poésie vit et fait partie de notre vie».
(Max-Pol FOUCHET)

«Outil efficace, «Poésie 1» constitue peu à peu le meilleur panorama possible de la diversité contemporaine».
(L'EXPRESS, avril 1981)

Tous ces numéros sont enrichis de "portraits" des plus grands poètes contemporains et d'une "Information poétique" où sont présentées critiques et chroniques de poésie.

N'appartenant à aucun parti ou groupe d'intérêts, la revue Poésie 1, publiée par les Editions Saint-Germain-des-Prés, est recommandée pour ses seules qualités littéraires par la Commission des livres et publications du Ministère de l'Education.

BULLETIN D'ABONNEMENT

A compléter et à retourner à Poésie 1, Editions Saint-Germain-des-Prés, 110, rue du Cherche-Midi, 75006 PARIS - B.P. 223 - 75264 PARIS CEDEX 06

NOM : PRÉNOM :

ADRESSE :

CODE POSTAL : VILLE : PAYS :

Je m'abonne à Poésie 1 pour 1986 au tarif de 100 F (étranger 150 F). Ci-joint mon règlement à l'adresse du Cherche-Midi Editeur par : chèque bancaire C.C.P.

Date :

Signature :