

Pensée écrite et communication visuelle

Anne-Marie CHRISTIN

Qu'est-ce que l'écriture ? On peut répondre à cette question de cent façons différentes. Choisir l'angle de la communication visuelle pour l'aborder est s'attacher à ce qui relève en elle de profondément paradoxal : le fait qu'elle transmette des messages *verbaux* par des *images*. Les principes qui régissent l'image s'opposent en effet en tous points à ceux de la langue: son support est de nature spatiale et graphique alors que celui de la langue est oral et sonore ; le pôle d'où procèdent ses messages n'est pas celui de leur *émetteur* - à la manière du locuteur dans le schéma de l'énonciation - mais celui de leur *récepteur*. On sait que les peintres de l'ancienne Chine considéraient la "réceptivité" comme leur vertu la plus précieuse : cela reste également vrai des peintres occidentaux, qui reconnaissent tous, par exemple, qu'un tableau n'est pas achevé quand ils en arrêtent la création - arrêt qui peut d'ailleurs être repoussé sans fin - mais seulement lorsqu'il satisfait leur regard, ou mieux encore lorsqu'il le surprend.

Pour être paradoxale, cette combinaison est cependant loin d'être absurde. Elle associe en effet les deux modes de communication qui ordonnent toute société de façon complémentaire, comme on peut le constater encore aujourd'hui dans les sociétés restées orales. Le langage structure le groupe, règle ses échanges internes, et transmet d'une génération à la suivante la leçon de ses origines à travers ses mythes et ses légendes. L'image (qu'elle soit matérielle ou virtuelle, comme elle l'est dans nos rêves) permet à ce même groupe d'avoir accès à des mondes où sa langue n'a pas cours, mais qui risquent cependant d'exercer un certain pouvoir sur lui, qu'il s'agisse de l'univers invisible de l'au-delà ou des sociétés avoisinantes.

La plupart des chercheurs qui se sont intéressés à l'écriture jusqu'à ces dernières années étant surtout des linguistes (c'était déjà le cas du "philologue" Champollion), on ne saurait s'étonner qu'ils ne se soient pas préoccupés d'analyser le rôle qu'a joué l'image dans sa genèse et dans ses structures. Il était donc d'autant plus indispensable, et urgent, de s'interroger à son sujet.

Mais qu'est-ce qu'une image ?... La question n'est ni plus simple ni plus claire que la première. C'est pourquoi je me bornerai seulement ici à insister sur un aspect de l'image qui a été plus négligé encore que l'image elle-même. Ont seules attiré en effet jusqu'à présent l'attention des théoriciens de l'écriture ses *figures*, d'où l'on a déduit les notions de "*représentation*" et de "signe" . Je voudrais montrer

que l'écriture doit en réalité beaucoup plus à son *support*. Le terme de "support" n'est pas tout à fait adéquat, à vrai dire : il est trop restrictif, trop matériel surtout. Celui d'*écran* lui serait préférable - à condition de ne pas l'interpréter au sens où il permettrait d'y projeter des ombres, comme le suggère l'allégorie platonicienne de la caverne, au livre VII^e de la *République*. Tout au contraire, les figures que l'on peut voir sur cet écran *émanent* de lui, ce que traduit bien la définition de la peinture que nous devons à Paul Klee : "l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible".

Le modèle à la fois le plus primitif et le plus grandiose de cet écran (et il l'a été effectivement pour les trois civilisations qui ont inventé l'idéogramme : la Mésopotamie, l'Égypte et la Chine - ainsi que pour les Mayas) est le ciel étoilé. Ce que ce ciel a d'étonnant, en effet, est que, à la différence du monde hétérogène et incohérent qui nous entoure, il nous apparaît d'emblée - même s'il s'agit là d'une illusion - comme une surface continue. Cette surface présente également une double particularité : elle est "constellée" de points lumineux, lesquels, en raison de leur caractère apparemment abstrait, se proposent à nous comme des *signes*. D'autre part, ces signes sont séparés par des *intervalles*, des vides, lesquels n'ont rien d'aléatoire mais permettent, au contraire, de combiner ces signes en *systèmes*.

Toutefois, le terme de "signe" appliqué aux étoiles, de même que celui d'"écran" appliqué au ciel nocturne, sont chargés, pour les cultures archaïques, d'une valeur supplémentaire, étrangère à celle que nous devons à la sémiotique contemporaine. Cette valeur joue ici un rôle essentiel, car elle seule nous permet de comprendre les liens qui unissent ce spectacle, aussi codé soit-il, à l'écriture. Signes et écran célestes constituent en effet, dans les sociétés anciennes, le mode de communication privilégié des hommes avec l'au-delà (au-delà de l'écran du ciel) c'est-à-dire avec les dieux. Ce qui distingue une telle communication de celle du langage verbal, est qu'elle opère entre deux univers hétérogènes : il s'agit en quelque sorte d'une *communication transgressive* - ce que sera précisément à sa manière, c'est-à-dire d'un support d'expression à l'autre, du domaine de l'oral à celui de l'image, l'écriture.

Lorsqu'ils ont inventé l'image, les hommes de la préhistoire ont commencé par élire certaines surfaces remarquables par leur continuité - comme l'était celle, supposée, de la voûte céleste - en les mettant en valeur à l'aide de différents artifices - par des ponçages ou par un enduit blanc - de façon à métamorphoser ces parois en véritables *surfaces-écrans* : en "ciels humains" en quelque sorte. Ces surfaces ont pu devenir alors le support de figures, peintes ou gravées, qui posent elles-mêmes des problèmes d'analyse spécifiques, qu'évoquera ici M. Denis Vialou.

Ce que je voudrais souligner pour ma part est que la *syntaxe* de ces figures est assurée dans ces premières images par les intervalles qui à la fois les séparent et les unissent sur la surface où elles sont inscrites. Ces intervalles sont eux aussi des figures, mais il s'agit de figures particulières et qui pourraient même passer inaperçues, car elles sont exclusivement impliquées dans une appréciation de l'espace - à contempler ou à parcourir - étrangère au code narratif ou à toute autre fiction d'origine langagière. Leur rôle est de faire en sorte que le regard du spectateur, passant d'un motif à l'autre, s'interroge sur leurs relations et que,

tâchant de deviner la portée de leur association, il finisse par s'en rendre maître. Non qu'il y découvre alors un sens ponctuel et précis (à la différence de ce qu'il recherchera dans l'écriture) : toute révélation visuelle, émergeant de l'inconnu, ne peut que nous donner sans fin l'illusion d'"éveiller aux surfaces leur lumineux secret" selon la formule de Mallarmé - c'est-à-dire sans que jamais ce secret puisse nous être autrement connu que par ce qu'il nous en laisse lui-même supposer.

Rien n'a changé à cet égard, en peinture, depuis l'époque préhistorique : en deçà ou au-delà des thématiques et des cultures, l'image est demeurée au cours des siècles et à travers les cultures la même surface fascinante d'évidences indéfiniment suspendues qu'avaient inventée ses créateurs. J'en prendrai pour exemples, dans l'art occidental, deux tableaux traitant du même sujet, qui constitue l'un de ses thèmes majeurs, *l'Annonciation*, dus à deux peintres italiens mais de tradition différente, Simone Martini au XIV^e siècle et Léonard de Vinci au XV^e. Dans ces deux oeuvres, l'intervalle qui sépare l'ange Gabriel de la Vierge Marie a été investi de valeurs dont aucune ne concerne directement l'aspect narratif de la scène, et qui cependant permettent de définir la spécificité stylistique et iconologique de chacun d'eux.

Dans le tableau de Simone Martini, la première information que nous donne son vide central concerne le support de l'image et sa matière, visiblement d'une autre nature que celle qui a servi à peindre les personnages, et qui nous frappe par sa splendeur : il est recouvert d'or. Cet or n'est pas seulement une matière précieuse et coûteuse (et que l'on devait apprécier comme telle à l'époque), il est également révélateur de la conception de l'espace à laquelle le peintre fait référence. Celle-ci est propre au monde chrétien médiéval : elle nous indique que l'espace dans lequel se situe la scène est de nature divine, c'est-à-dire à la fois étranger à elle et participant directement de l'annonciation dont elle témoigne. Cet intervalle permet enfin de souligner la distance qui sépare les deux personnages, la Vierge se mettant ostensiblement en retrait par rapport à l'ange, nous obligeant ainsi à nous interroger sur ses propres sentiments à l'annonce qui lui est faite. Au delà du thème convenu de l'"Annonciation", cette image nous en suggère donc, par ses vides, des interprétations culturelles et psychologiques dues au seul pinceau du peintre, abandonnées ainsi à notre libre appréciation.

C'est en grande partie à travers le traitement qu'elle réserve à ce même intervalle séparant l'ange Gabriel et la Vierge que l'Annonciation de Léonard se distingue de celle de Simone Martini. On y retrouve en effet la même stratification d'informations et d'interrogations simultanées propre à l'image, c'est-à-dire indépendante de la narration, mais exploitée de façon différente. Cette fois-ci, la matière de la peinture est homogène : la scène nous est donnée à lire comme un ensemble parfaitement cohérent. Toutefois, et ceci est d'ailleurs en partie contradictoire avec sa vocation sacrée, l'espace dans lequel le peintre a choisi de la situer est représenté en perspective comme un paysage, un *lieu* : l'autorité nouvelle du regard humain l'emporte ici sur le respect dû à une substance divine. Dernière différence enfin : Léonard utilise ce paysage pour introduire dans la scène un éclairage original, plus symbolique que psychologique, qui constitue en quelque sorte sa marque propre, son énigme personnelle.

"Ce ne sont pas les objets dont la figuration me paraît féconde mais ce qu'il y a entre les objets, ce que le conditionnement culturel incite à regarder comme des vides" a écrit Jean Dubuffet.¹ L'art occidental contemporain a réservé une place privilégiée au "vide". La peinture métaphysique de Giorgio De Chirico fonde son mystère sur l'aménagement d'intervalles énigmatiques. C'est chez un autre peintre du XX^e siècle, André Masson, que le sinologue Pierre Ryckmans dit avoir trouvé la meilleure définition de l'intervalle tel que l'a conçu la peinture chinoise: "La grande peinture, déclare Masson, est une peinture où les intervalles sont chargés d'autant d'énergie que les figures qui les déterminent".² Les paysages lettrés chinois nous montrent en effet à quel degré d'ambiguïté et de complexité a été porté "l'intervalle" dans une civilisation où peinture et calligraphie relèvent d'un art unique, à la différence de l'Occident. Le vide ici participe de l'univers lointain qu'il représente, selon une perspective procédant non par continuité linéaire ou dégradé de valeurs - comme en Europe - mais par rupture de la perception, en exaltant dans le même temps l'immédiateté physique de son support, ce papier d'où naissent ensemble, issus du même trait de pinceau, paysage et calligraphie. C'est par ce vide, enfin, que passe le souffle qui anime toute image selon la conception chinoise : le "qi". L'intervalle, le "vide", est commun à tous les arts de l'image à quelque civilisation qu'ils appartiennent, et il fonde leur création au point même que certains peintres contemporains, tel Rothko, en ont fait le sujet unique de leurs tableaux.

La mutation de *l'énigme* née avec la peinture en système de signes visuels - lui-même annonciateur de l'invention de l'écriture - prend appui, dans l'histoire des métamorphoses iconiques, sur l'émergence d'une notion qui était présente en elle dès l'origine mais qui ne s'était pas clairement affirmée comme telle tout d'abord, celle de *mesure spatiale*. Cette fois encore, il s'agit de la réappropriation par l'homme d'une procédure qu'il avait élaborée initialement afin de communiquer avec les dieux. On la retrouve d'ailleurs toujours sous cette forme dans certaines sociétés orales contemporaines, par exemple chez les Dogon. Instaurer une table de divination, définir l'aire à l'intérieur de laquelle les dieux vont manifester leur volonté parce que cet espace est censé refléter la structure du ciel constitue, dans cette culture, un acte social majeur.

En Mésopotamie et en Chine, les supports de la divination - foie de mouton en Mésopotamie, carapace de tortue en Chine - ont été conçus eux aussi comme des projections du ciel. Mais ils ont été considérés de surcroît comme concentrant en eux des messages adressés de manière explicite aux hommes par les dieux. Deux notions que l'on pouvait déjà déduire de la communication visuelle, mais qui ne lui étaient pas indispensables, vont dès lors émerger à leur tour : celle de la *lecture* - la fonction sociale du devin étant de déchiffrer des textes et non plus de contempler des énigmes - et celle d'un *système de signes* transformant ces énigmes en textes. Plus que la notion de signe, c'est celle de système qui joue un rôle décisif dans la mutation du texte divinatoire en texte écrit. C'est en effet l'existence d'un tel système qui va rendre possible la translation, sinon la traduction, de certains éléments de la langue formant eux-mêmes système entre eux, dans un medium qui leur était, comme je l'ai dit, radicalement étranger.

L'établissement d'une mesure spatiale dans l'image a favorisé l'invention de l'écriture d'un autre point de vue. Les tablettes sumériennes archaïques du quatrième millénaire avant notre ère nous montrent en effet que la délimitation extérieure de son support intervient directement dans la définition d'un document considéré comme "écrit" – selon, par exemple, que la tablette est ronde ou rectangulaire. Nous constatons d'autre part que cette "mesure spatiale" a suscité l'instauration d'un compartimentage à l'intérieur du support ayant pour fonction de réguler l'organisation et la succession des signes. Ce compartimentage est lui-même à l'origine du calibrage des caractères pratiqué en Egypte et en Chine et qui, dans le cas des hiéroglyphes, a joué un rôle essentiel puisqu'il a permis de dissocier visuellement représentations de *realia* et signes d'écriture, et de signaler ainsi l'appartenance d'une figure à un texte, et non plus à une image.

L'idéogramme est donc très différent du signe saussurien. Il présente la particularité de ne pouvoir être isolé de l'espace où il s'inscrit : c'est *un signe que l'on interroge* - exactement comme on interroge les intervalles d'une image. Sa spécificité - que l'on retrouve dans les trois civilisations qui l'ont créé, la Mésopotamie, l'Egypte et la Chine - est de mettre à la disposition du lecteur (du moins en principe, car la pratique varie selon les cultures) trois valeurs verbales hétérogènes, de *logogramme*, de *phonogramme* ou de *déterminatif*. C'est au lecteur de choisir, à partir du contexte spatial et sémantique où s'inscrit l'idéogramme, la valeur qui convient le mieux à sa compréhension du message.

L'alphabet grec a introduit dans l'histoire de l'écriture une rupture fondamentale. L'écriture s'y est en effet transformée pour la première fois en code, binaire (voyelle/consonne), et abstrait, c'est-à-dire dégagé des relations matérielles et fonctionnelles du texte avec son support qui caractérisaient jusqu'alors l'écriture quel qu'en fût le principe - idéographique, consonantique ou syllabique. D'autre part - ceci étant la conséquence de cela - cet alphabet ne propose à la lecture immédiate ni sens verbal, comme l'idéogramme, ni son vocal, comme les syllabaires, mais *une convention phonologique*, indépendante de la pratique langagière : le fait que la version ionienne de l'alphabet ait pu être imposée aux Athéniens par décret, en 403 avant notre ère, en est la preuve. Cette convention - la lettre - doit être combinée à une seconde pour conduire à un son de la langue - la syllabe -, laquelle doit être complétée à son tour par d'autres pour que le lecteur puisse accéder enfin à un mot, puis à une phrase, qui aient un sens. Encore ne s'agit-il jamais pour ce lecteur que *d'entendre* ce mot ou cette phrase. A chaque stade de son processus, l'acte visuel de la lecture n'a pas d'autre justification, dans le système alphabétique grec, que sa relation à l'oral.

On voit bien qu'une telle création, censée consacrer le triomphe de l'oralité en lui donnant tout pouvoir sur l'écriture, n'était pas sans soulever de sérieuses difficultés. Car la matérialité de l'écrit, qui se trouvait ainsi privée de toute fonction à l'intérieur du système, n'en demeurait pas moins non seulement présente et active mais nécessaire à son existence, puisque ce système ne pouvait se manifester lui-même que dans des *textes*, et qui demandaient à être *lus*.

Plusieurs interventions de ce congrès seront consacrées à ce problème. Je voudrais simplement ici clore ma réflexion sur le rôle du support visuel dans l'écriture en analysant deux documents qui me semblent illustrer de façon particulièrement saisissante l'ébranlement provoqué dans la civilisation européenne de l'alphabet par l'apparition de l'imprimerie, c'est-à-dire - pour le résumer schématiquement - lorsque la lettre s'est détachée du geste afin de s'affirmer comme une unité autonome, un *objet*, rendant ainsi possible, par un hasard dont la cause était d'ordre purement technique, le retour de l'alphabet à ses sources idéographiques.

En 1526, Dürer réalise une gravure représentant Erasme, dont la composition est tout à fait curieuse. Alors que, conformément à une tradition remontant au siècle précédent, il convenait de placer à côté du portrait proprement dit une fenêtre ouverte sur un paysage, Dürer a substitué à cette fenêtre un large cartouche, semblable à une plaque de marbre, portant gravées des inscriptions en latin et en grec, et s'imposant dans l'image non comme un élément de décor mais comme une figure parallèle et complémentaire à celle du savant.

Cette substitution, qui peut nous sembler provocatrice, est en réalité une trouvaille qui relevait presque, en son temps et dans le contexte qui était le sien, de l'évidence. Ce que cherche à retrouver d'abord un "imagier" dans un document visuel quel qu'il soit est ce qui fonde prioritairement son art : ce support graphique, cet *écran*, dont il a pour charge de faire surgir des figures révélatrices. Tous les peintres de la Renaissance, en particulier ceux qui vivaient dans les grands centres de la typographie et du livre - Venise, Nüremberg - ont été fascinés par la *page* telle que l'imprimerie avait permis d'en reprendre le modèle aux graveurs de l'antiquité gréco-latine, cette surface plane dont la fonction n'était pas de restituer fictivement la profondeur du réel, mais de composer un texte qui ne serait plus donné seulement à déchiffrer ou à lire mais, d'abord, à *contempler*. Aussi est-ce à un jeu visuel à la fois jubilatoire et subtil que Dürer invite le spectateur de sa gravure en la plaçant sous le signe unique de l'écriture, elle-même comprise selon ses deux valeurs les plus modernes : celle du texte - symbolisée par le portrait même d'Erasme et par les documents écrits qui l'environnent - et celle du support de ce texte, qu'il s'agisse de la plaque de marbre affichée en haut de l'image ou du livre qui, ouvert dans le même axe au premier plan, semble se proposer à lui comme son reflet.

Il faudra près de quatre siècles pour que la découverte des peintres ait ses entrées en littérature. Le deuxième exemple par lequel j'ai choisi de conclure ma présentation est le *Coup de dés* de Mallarmé. Composition à valeur inaugurale, elle aussi, puisque d'elle sont issues toutes les recherches de poésie visuelle ou concrète apparues au vingtième siècle, tant en Europe qu'en Amérique latine ou au Japon. La poésie, se faisant *spatiale*, s'est lancée dans une entreprise de "communication transgressive" assez semblable à celle qui avait suscité, plusieurs dizaines de milliers d'années auparavant, la création de l'image : l'écrit tentait d'y échapper à la diversité des langues en inventant une autre, qui pourrait les transcender toutes en existant seulement *pour les yeux*. Ainsi le système alphabétique, né d'une rupture de l'écrit avec le visible, finissait-il par se montrer capable de retrouver ce visible, et de l'intégrer à ses textes. Ce "retour

aux idéogrammes" ouvert par le *Coup de dés* passe par la double révélation que l'alphabet devait à l'imprimé : celle du signe devenu objet – celle surtout de l'espace de la page, de ses *blancs* : "les blancs assument l'importance, s'imposent d'abord" avait écrit Mallarmé dans sa présentation du poème.

Aussi n'est-il pas surprenant que ce texte se présente comme un hommage au ciel étoilé. Sans doute ce thème est-il récurrent dans l'oeuvre de Mallarmé. Mais le poète a découvert dans les constellations beaucoup plus, ou autre chose, qu'un thème : un nouveau modèle d'écriture. "Il a porté la page à la puissance du ciel étoilé" s'émerveillait Paul Valéry. Il s'agissait là d'une démarche mûrement concertée, comme en témoigne cette déclaration que Mallarmé avait faite quelques années plus tôt : "Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul ainsi s'indique, ébauche ou interrompu : l'homme poursuit noir sur blanc".³

NOTES

- 1- Jean Dubuffet, "Bâtons rompus", 1986, cité dans A.M. Christin, *Poétique du blanc*, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, Peeters/Vrin, 2000, p. 6-7.
- 2- Voir Pierre Ryckmans "Convention et expression dans l'esthétique chinoise", *Image et signification*, Documentation française, 1983, p. 44-45.
- 3- J'ai développé cette analyse dans le chapitre "De l'image au texte, l'expérience du Coup de dés" de *Poétique du blanc*, op.cit., p. 165-184. Voir également "Espace et alphabet" dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, "Champs", 2001, p. 111-123.