

Entre le texte et l'image : le réel inventé par la représentation ?
Le réel mis à l'épreuve dans les systèmes de représentation

Nicolas Mavrikakis

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès Arts

(Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Juillet, 2005

© Nicolas Mavrikakis, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-10203-9

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-10203-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Entre le texte et l'image : le réel inventé par la représentation ?

Le réel mis à l'épreuve dans les systèmes de représentation

Nicolas Mavrikakis.

La chose serait entendue : nous serions à l'ère de l'image. Autant sous la plume des journalistes dans les médias grand public que dans la pensée plus réfléchie des théoriciens de l'image et même des philosophes des idées (pensons à Paul Virilio), nous pouvons retrouver la même idée : l'image aurait supplanté le texte, l'écrit, et en fait – c'est le vrai reproche caché - le monde des idées et de la pensée. Photographies, revues et journaux remplis d'images, puis télévisions, vidéos, webcams, ont envahi nos vies et auraient changé la donne des rapports que nous entretenons aux images et à la vie. Le rapport de force entre le texte et l'image aurait ainsi changé notre capacité à véritablement prendre du recul par rapport à l'immédiateté que propose le monde visuel.

L'idée que nous sommes à l'ère de l'image est devenue un lieu commun rarement remis en question. Cette maîtrise interroge ce cliché de notre culture contemporaine et l'histoire socio-culturelle des liens entre texte et image. Nous suivrons les diverses interprétations des représentations, par le texte et par l'image, de Platon à Derrida en passant par les grammairiens du 18^e siècle et les théoriciens des nouvelles technologies.

Nous verrons aussi comment les artistes travaillent ces notions. Des oeuvres d'Hervé Guibert et de Sophie Calle, écrivains-photographes contemporains, nous permettront de d'analyser les plus récents développements dans l'utilisation sociale du texte et de l'image.

Table de matières

Introduction	page 1
1^{er} chapitre Le texte et l'image coupés du réel ?	page 8
2^e chapitre De la représentation : de l'image comme texte au texte comme image	page 31
3^e chapitre L'image et le texte à l'ère des nouvelles technologies : consécration du texte-image ou crise symbolique du texte et de l'image?	page 53
4^e chapitre Hervé Guibert et Sophie Calle : texte et image en déroute ou en reconstruction ?	page 71
Conclusion	page 96
Bibliographie	page 103

Introduction

Notre travail de maîtrise étudie deux modes d'expression artistiques : le texte et l'image. Ce travail est construit autour trois axes principaux : la notion de représentation du réel, les rapports entre texte et image, et enfin l'idée d'une opposition entre absence et présence (opposition qui subira quelques variations). Ces axes de réflexion, qui traversent tout notre mémoire, se retrouvent noués dans une problématique, celle de savoir comment rendre compte du monde qui nous entoure.

Expérience et représentation

Il n'y a pas d'expérience du monde — je dirais même de sensation physique — sans représentations. Même le malheur ou le bonheur, la douleur ou le plaisir, ne dépendent-ils pas d'un code social interprétatif ? Marx disait que nos sens sont des théoriciens. Il n'y a certainement pas d'expérience détachée de tout code interprétatif. Nous sommes toujours confrontés à la question du sens.

Alors comment interprétons-nous les divers événements qui se produisent dans nos vies et autour de nous ? Bien sûr, nos manières d'appréhender le monde dépendent du bagage culturel que nous ont inculqué (dans l'ordre croissant d'importance suivant) nos proches parents, notre famille élargie, nos amis, nos écoles, les divers groupes sociaux auxquels nous appartenons, les diverses instances du pouvoir (religion, gouvernement, etc.) qui régissent nos vies, les divers médias que nous consommons (et qui reprennent plus ou moins les valeurs dominantes).

Ces valeurs intériorisées, *naturalisées*, semblent allées de soi. Mais nos rapports au monde passent toujours par des représentations du réel. Dans toute représentation du réel,

il y a une forme d'objectivation et de subjectivation, la présence (parfois cachée) d'un individu (ou d'un groupe social) qui effectue une lecture du monde. Les représentations sont donc forcément de l'ordre de la manipulation (dans un sens qui n'est pas nécessairement péjoratif), de la recreation et même parfois du fantasme. Dans cette maîtrise, il sera question de deux systèmes sémiotiques de représentation différents, soit le texte et l'image. Dans la complexité de ces signes qui parlent du réel, comment distinguer ceux qui ne sont que trompe-l'œil ou *trompe-l'esprit* ? Comment arriver à discriminer les représentations qui font sens, qui constituent un univers cohérent de valeurs pour notre société, de celles qui nous illusionnent, qui nous amènent à faire fausse route ? Comment arriver à avoir un regard distancié sur ces représentations ? Voilà des questions qui ont hanté des spécialistes, philosophes, artistes, littéraires, historiens de l'art, théologiens, politiciens, sociologues, entre autres.

Comment nous le verrons, durant des siècles, en Occident, quand les représentations sont interrogées, c'est toujours dans la peur de ces représentations, peur que celles-ci fassent perdre de vue le réel, qu'elles se perdent et nous perdent dans leur propre logique, et qu'elles fassent perdre les vérités (toutes relatives) d'ordre intellectuel, moral, esthétique, valorisées par l'époque dans laquelle elles sont utilisées.

Petites histoires pour trois « personnages » : mise en scène des rapports entre texte et image

Ce mémoire de maîtrise se présente presque comme une pièce de théâtre ou un roman. Son intrigue ou son récit, contenant divers rebondissements, s'égrène sur plus de 2500 ans. Il comporte trois acteurs principaux que nous suivrons au cours des siècles: le texte,

l'image et le réel. Les metteurs en scène, théoriciens, philosophes, artistes, qui se passeront le scénario de leurs actions ou aventures, créeront entre eux des liens de tension forts, des rapprochements, des éloignements, des jeux de séduction, de domination, d'attirance. Et comme dans toute histoire à trois, il se forme inévitablement un couple d'où est exclu le troisième. Mais selon les époques, ce couple n'est pas toujours le même. De nos jours, plusieurs théoriciens voient le texte et le réel comme proche l'un de l'autre alors que l'image serait dans un camp opposé. Les images seraient trompeuses (comme si les textes ne pouvaient pas l'être autant!). Plusieurs auteurs, tel Paul Virilio, trouvent que l'image prend toute la place dans nos sociétés postmodernes au détriment du texte. Ont-ils raison, ont-ils torts ? Nous verrons comment la situation est plus complexe, car ce modèle où l'image s'oppose au duo texte-réel date déjà un peu, de la Modernité qui s'est développée au 19^e siècle et dans une bonne partie du 20^e siècle. Ce qui est sûr, c'est que cette affinité entre le texte et le réel, qui semble aller de soi de nos jours — le texte ne tomberait pas dans la séduction et la tromperie —, ne fut pas toujours perçue comme étant aussi évidente. Bien au contraire. Pour Platon, entre autres dans le *Phèdre*, texte et image sont bien proches, sorte de couple infernal, et se tiennent bien loin du réel. Pour le philosophe grec, texte et image n'entretiennent pas un dialogue concret avec les individus et la réalité, ne renvoient pas les individus à une présence accrue dans le monde, mais gardent prisonnier les citoyens dans un monde d'illusions. Pour Platon, seule la parole permet ce lien avec le réel et entre les individus. C'est ce que nous verrons dans le premier chapitre.

Au Moyen Âge, c'est l'image qui devient seule dangereuse, le texte permettant de parler plus facilement du monde abstrait de Dieu et de mieux tourner le dos à la matière que l'image semble encenser. Texte et réel se réconcilient à cette époque.

Puis, à partir de la Renaissance, l'image lentement sera réhabilitée mais en se soumettant au texte, grâce à la théorie de l'*Ut pictura poesis* qui dominera jusqu'à la fin du 18^e siècle. Le Romantisme consacrera lentement des images fortes sans texte ou sous-texte apparents. Pensons aux tableaux de paysage du peintre allemand Friedrich. Avec les Romantiques, même lorsqu'un texte sert de prétexte au tableau, l'image semble déborder ce contexte pour devenir avant tout une expérience visuelle. Les 19^e et 20^e siècles, avec Courbet, les Impressionnistes et tous les autres courants modernes, consacreront l'émancipation et même la victoire de l'image sur le texte. Dans les années 1920 et 1930, le triomphe des journaux d'informations où le texte sera presque éliminé ou profit du photo-journalisme, en sera le symbole le plus remarquable. Mais cette victoire sera en fait de courte durée. Dès les années 30, les images lentement deviennent suspectes de mensonge, et après les années 70, plus personne n'ose répéter ce cliché très utilisé cinquante ans plutôt, qu' « une image vaut mille mots ». Après la Guerre du Vietnam, où les images seront utilisées avec intensité par le contre-pouvoir qu'incarneront certains médias, l'image tombera vite dans la récupération faite par les gouvernements et sera perçue avec méfiance par les citoyens. Avec les années 70 et 80, les politiciens s'entoureront de toute une batterie d'experts en communication qui manipuleront avec une grande efficacité les images et les textes. Nous suivrons ce parcours du Moyen Âge aux années 1970 dans le second chapitre.

Et de nos jours comment envisage-t-on les liens entre le texte, l'image et le réel ?

Dans le troisième chapitre, nous discuterons de la révolution que le texte et l'image vivent au moment où les nouvelles technologies semblent bouleverser l'univers des représentations. Ces technologies dictent-elles vraiment une nouvelle logique aux représentations et aux liens entre texte et image ? Voilà ce dont nous discuterons.

Dans un quatrième chapitre, nous verrons comment, de nos jours, en arts visuels et en littérature, texte et image sont à nouveau mis ensemble comme appartenant au même univers représentatif. Mais cette fois-ci, (à la différence de Platon), ils sont perçus comme des outils permettant de *dialoguer* avec le réel, de démystifier les grands récits ou images consacrées par les diverses instances de pouvoir ou au contraire comme des instruments pour tenter de réinventer (au quotidien) des rituels, des récits et symboles collectifs moins aliénants que ceux que la doxa propage. Nous utiliserons le travail des écrivains-photographes Hervé Guibert et Sophie Calle pour traiter de cette question.

Présence ou absence dans le réel

Tout au long de cette étude, un thème d'une grande importance viendra interroger la notion de représentation. Nous verrons comment un des moteurs importants de cette continuelle réorganisation des interactions entre le texte, l'image et le réel, est un questionnement dichotomique opposant les notions de présence et d'absence. Le texte ou l'image font-ils perdre de vue le réel au profit d'une fiction narrative ou visuelle ? Comment faire tomber le voile des représentations qui empêche de saisir le plus concrètement la vérité (relative à chaque époque) ? Telles sont les questions auxquelles chaque époque donne une réponse différente.

Cette opposition entre présence et absence s'est évidemment *resémantisée* au cours des siècles. Il serait plus juste de dire qu'elle s'est déclinée dans une série paradigmatique. La structure dichotomique présence / absence s'est transformée au Moyen-Âge avec l'opposition entre les concepts de visible et d'invisible. Dieu et sa vérité sont invisibles et ce qui s'appuie trop sur le visible (l'image) ne peut être qu'un rappel de la matière corruptrice. Au contraire, avec les temps plus modernes, l'image deviendra synonyme de vérité et le texte de manipulation. L'opposition présence / absence sera remplacée par un système où il y a des représentations aliénantes et d'autres qui libèrent le spectateur. L'image avec son rapport apparemment plus immédiat avec la vie semblera moins susceptible de manipulation. Puis, avec la condition postmoderne, la question n'est plus de savoir comment le texte et l'image assurent un lien non aliénant entre le privé et le public. Comment déconstruire les grands systèmes de représentation qui envahissent notre vie privée. Comment inventer de nouveaux rituels qui confèreraient un sentiment d'appartenance à une collectivité ? Voilà le type de problématiques actuelles.

Ce travail de maîtrise tente de suivre le développement, l'évolution des systèmes de représentation (texte et image) à travers le temps en tenant compte de leurs interactions avec la société. Ce cadre historique n'est pas une méthode historique. Nous verrons comment, grâce à la pensée de Louis Marin, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Félix Guattari (et bien d'autres théoriciens des systèmes de représentation), nous pouvons encore croire à des représentations non aliénantes (non récupérées par le pouvoir de l'État, de l'Église ou du système capitaliste).

Car ce mémoire de maîtrise est issu d'un malaise. De partout nous entendons que nous sommes à l'ère de l'image et que nous vivons une situation bien exceptionnelle où les

représentations imposent aux citoyens un système de vie unique et aliénant. Les représentations (surtout par l'image et parfois par le texte) n'auraient jamais été aussi dangereuses que maintenant. Nous avons voulu nous élever contre ce cliché de deux manières. Premièrement, en montrant comment cette peur des représentations étaient un trait de notre culture (nous ne sommes pas les seuls à avoir cette peur, mais, pour des raisons pratiques, j'ai limité, ce travail à l'Occident), trait qui traverse toutes les époques. Deuxièmement, en tentant d'expliquer comment, de nos jours, les images et les textes sont *questionnés* par presque tous. Autant les philosophes, les artistes, que les écrivains, tentent de se réapproprier les systèmes de représentations (en luttant contre les forces de récupération par les diverses instances du pouvoir). Faire entendre les divers discours, paroles, enjeux, « langues » (pour reprendre une expression de Derrida) présents dans les représentations, déconstruire (encore une référence à Derrida) ces systèmes représentatifs; voilà la tâche que se sont donnée les intellectuels et créateurs de nos jours. Le public est-il autant critique vis-à-vis des images et des textes ? Il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de garantie que les systèmes de représentations rendent plus intelligents ou plus bêtes les gens (qu'ils soient intellectuels ou pas). Les représentations ne peuvent être responsables de cela.

1^{er} chapitre

1. Le texte et l'image coupés du réel ?

Le texte et l'image sont-ils des systèmes qui s'opposent ou qui fonctionnent ensemble dans leurs liens au réel ? Il y aurait un écart, une immense brèche entre le monde réel et le monde des représentations (par l'image ou par le texte) qui, pour beaucoup d'auteurs, ne peut être refermée. Mais qu'en est-il de la différence entre le texte et l'image ? La différence est-elle aussi irréconciliable ?

Dans ce chapitre, nous allons voir, avant tout, comment s'articule la problématique des liens entre représentation et réalité. Nous nous préoccupons avant tout de situer ce débat dans l'histoire des idées et de la philosophie en utilisant principalement la pensée de Louis Marin, Paul Virilio, Platon et Jacques Derrida. Dans leurs théories, se retrouvent toujours deux ou trois pistes de lecture.

Une des pistes, que nous suivrons plus particulièrement, sera celle de la dynamique des liens entre les représentations et leurs impacts sur le social (piste que nous poursuivrons dans le quatrième chapitre avec, par exemple, le travail d'Hervé Guibert). Mais n'oublions pas que dans les représentations que nous analyserons ce sont les traces du réel qui nous intéressent. Cette piste sera une des clés de cette maîtrise. Nous y reviendrons.

La question du rituel — lien fondamental de la société — mis en scène dans la représentation, en est une autre. Elle aussi sera à suivre attentivement en particulier avec l'écrivaine-photographe Sophie Calle.

Mais la piste qui nous invite en premier, c'est celle qui énonce l'écart entre les représentations et le « ici maintenant » du monde dans lequel ces représentations coexistent avec le réel. Expliquons-nous.

Derrière l'opposition entre le texte et l'image se cache en fait une autre dichotomie, celle entre les notions d'absence et de présence. Le texte et l'image sont devenus au cours des siècles des représentants de cette dualité, investis d'un questionnement qui les dépasse largement. Comme nous allons le voir, leur lutte aurait pu ne pas exister, le texte et l'image auraient pu se trouver dans le même camp, celui — si je puis dire — des « condamnés », des systèmes de représentation qui tromperaient le citoyen et les éloigneraient de la réalité du monde. C'est ce que nous allons voir.

Mais débutons en examinant cette opposition entre absence et présence.

Cette opposition trouve son élucidation dans la dualité même de la notion de représentation. À partir des théoriciens de Port-Royal, Louis Marin a mis en valeur le double sens de ce mot. D'une part, le terme « représentation » signifie la présentation d'une absence, qui rend cette absence présente; d'autre part, il est défini comme l'exhibition d'une présence par une image, ou plutôt comme une représentation qui se représente représentant. Il précise que :

L'opposition du mot-signe et de la chose-signe est construite elle-même par une double opposition que l'on peut résumer dans les catégories de la présence et de l'absence et de la visibilité et de l'invisibilité : par rapport à ce dont le signe est la représentation, le mot est le signe d'une présence, mais qui est sans rapport visible avec ce qu'il représente. La chose, de son côté, est le signe d'une absence, mais qui a un rapport visible avec ce qu'elle représente. (Marin, 1975, p. 59-60).

1.1 Théories de la représentation

1.1.1 L'image et le texte : système de représentation

Qu'est-ce qu'un texte ? Qu'est-ce qu'une image ? Ce sont deux systèmes de représentation dont les codes varient selon les époques¹. Mais dans l'idée de représentation, il y a des éléments invariants. Louis Marin, dans *Le portrait du roi*, en donne une définition qui sera utile pour notre étude. Il y indique clairement la part de jeu que ces systèmes de représentation entretiennent avec les notions d'absence et de présence et « l'effet de présence » qu'ils constituent :

Qu'est-ce que représenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace). Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place. [...] Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence, mais effet de présence. (Marin, 1981, p. 9)

Marin indique aussi comment les représentations entretiennent des liens avec le pouvoir

(au sens large du terme) :

[...] on lit aussi dans le dictionnaire : « Représenter : exhiber, exposer devant les yeux. Représenter quelqu'un, le faire comparaître personnellement, le remettre entre les mains de ceux qui l'avaient confié à notre garde. » Représenter est alors

¹ On a tendance à croire que l'image est plus proche du réel que le texte car elle joue, en Occident tout au moins, depuis au moins la Renaissance, sur une certaine forme de ressemblance avec ce que l'œil voit, avec le monde des apparences. L'image serait liée au réel selon des codes moins arbitraires que le signifiant le serait au signifié et au référent. Voilà un débat qui demanderait de longues explications et des remises en question. Nous ne pourrions le faire ici. Mais énonçons tout de même une réserve. Ce lien, en apparence plus direct entre l'image et le réel, est un leurre au moins quant à l'absence d'interprétation (politique, religieuse ou plus simplement subjective par un auteur ou un spectateur de cette image) de la part de la personne ou du groupe social qui fabrique, qui consacre une image ou une autre. Même les images plus mécaniques (comme la photo) sont toujours *choisies* par quelqu'un, à une fin particulière. C'est cette fin particulière qui fait que l'image est toujours une lecture du monde et non une simple présentation de celui-ci. L'image est un système de codes qui correspond à une société donnée, à une époque donnée.

montrer, intensifier, redoubler une présence. Il ne s'agit plus, pour représenter quelqu'un, d'être son héraut ou son ambassadeur, mais de l'exhiber, de le montrer en chair et en os à ceux qui demandent des comptes. Le préfixe re- importe dans le terme non plus, comme il y a un instant, une valeur de substitution mais celle d'une intensité, d'une fréquentativité. Les exemples du dictionnaire, par leur archaïsme même, sont révélateurs : ils concernent tous à un degré ou à un autre l'exhibition d'un titre de droit. Ainsi, par la représentation de son passeport à la frontière, non seulement son détenteur s'y présente réellement mais il présente sa présence légitime par le signe ou le titre qui autorise ou permet, voire contraint, sa présence. (*Ibid.*, p. 10)

Il conclut en disant que « Représentation et pouvoir sont de même natures » (*Ibid.*, p. 11).

Marin poursuit sa démonstration (entre autres, dans le chapitre *Représentation et simulacre*) en expliquant comment le portrait du roi joue sur le fait de rendre présent le roi absent en lui donnant toute l'autorité, la légitimation, le cadre de pouvoir dont il a besoin. Marin explique comment l'image du roi constitue alors un véritable simulacre de la personne du roi (presque détachable de la réalité concrète de son référent, le roi tel qu'il était vraiment dans les faits). Les représentations sont donc des constructions qui servent à créer des effets particuliers dans le réel.

En fait, nous pourrions dire qu'il n'y pas de pouvoir intrinsèque à l'image ou au texte. Il faudrait en fait inverser les termes et bien plus parler de l'image du pouvoir et du texte du pouvoir. Chaque texte et chaque image véhiculent un certain nombre de paramètres d'usages et un univers d'autorité (plus ou moins grand) qui indiquent clairement l'investissement symbolique de la société dans ses représentations. Il y a un acte de pouvoir, un usage du pouvoir dans l'image ou le texte. Un texte ou une image, c'est donc avant tout un contrat social, qui ne laisse pas toujours des traces claires dans le document textuel ou visuel (tous les textes ou toutes les images ne portent pas des tampons officiels comme ceux d'un passeport).

Pourtant, tous les auteurs qui ont réfléchi sur la notion de représentation ne s'entendent pas sur ce sujet. Il y aurait pour certains, dont Paul Virilio, un autre type de sens à cette dualité absence / présence dans les usages possibles du texte et de l'image.

1.1.2 L'opposition absence / présence dans ses liens avec la vie

Le texte et surtout l'image pousseraient le citoyen à être absent — plutôt que présent — du tissu social. Voilà une idée qui revient souvent sous la plume de Paul Virilio. Résumons comment s'énonce cette opposition entre absence et présence.

Il y aurait d'une part la vie bien concrète, les rapports humains, la réalité du monde qui nous entoure, la conscience du « ici maintenant », d'être bien vivants dans nos corps, conscients de nos liens avec la nature, notre environnement et les autres individus. Voilà comment nous pourrions rendre compte de cette idée de présence.

D'autre part, il y aurait le monde du symbolique, le monde des représentations qui constitue comme un double mensonger du réel, le risque pour les individus d'être déconnectés de ce réel, de vivre dans un monde de récits, enfermés dans l'imaginaire. Voilà pour le monde de l'absence.

Mais de quel côté se situent le texte et l'image ? Dans le même camp ? Dans des camps différents ? Voyons ce qu'en dit Virilio et tentons de voir d'autres interprétations plus anciennes de cette problématique. Virilio s'inscrit-il dans une tradition qui ne serait pas si nouvelle que ça et qui demanderait à être mise en question ? Virilio est un exemple de ces penseurs qui, au lieu de se confronter aux réels enjeux de la crise des représentations de nos jours, préfèrent y lire les signes d'un débat maintes fois abordé.

1.1.3 Réel et virtuel : Virilio et les représentations du monde

La peur de perdre le réel dans des représentations trouve de nos jours un de ses importants défenseurs dans les théories de l'urbaniste et essayiste Paul Virilio. Au nom de cette soi-disant perte du réel, celui-ci condamne tout le monde de la cyberculture et l'univers contemporain des images. En écho au couple présence-absence, il y aurait pour Virilio une opposition entre le réel et le virtuel — autre couple infernal qui s'insère dans une série paradigmatique avec les concepts de présence et d'absence — qui viendrait mettre en danger notre humanité. Dans une entrevue à la télévision, ce penseur prétendait que nous vivons dans des sociétés où les citoyens sont «tous drogués» et déconnectés du réel à cause des technologies et des représentations du monde qu'elles offrent. Dans son livre *Vitesse de libération*, il écrit :

[...] AVEC le développement des autoroutes de l'information, nous nous trouvons devant un phénomène nouveau : la désorientation. Une désorientation fondamentale qui complète et parachève la dérégulation sociale et la déréglementation des marchés financiers dont nous connaissons les néfastes effets. Un dédoublement de la réalité sensible se prépare entre le réel et le virtuel. L'avènement d'une sorte de stéréo-réalité. Une perte de repère de l'être. Être, c'est in situ, et ici et maintenant, hic et nunc. Or cela est bouleversé par le cyberspace et par l'information instantanée et mondialisée. (Virilio, 1995, p. 28)

Virilio est souvent revenu sur ce « *dédoublement des faits*, entre "réel" et "virtualité" » (*Ibid.*, p. 95). Dans ce monde effrayant du virtuel (et dont les effets ne se limitent pas seulement au cyberspace), même la sexualité serait en train de perdre tout réel rapport à la présence de l'autre. Dans un article, intitulé « Œil pour œil, ou le krach des images », publié dans *Le Monde diplomatique* (mars 1998, p. 26-27), Virilio s'en prend aux webcams qui seraient devenues comme le nouveau Panopticon. Elles seraient des « régies vidéo des comportements », des « postes de contrôle de la perception du monde ».

C'est bien mal connaître le système panoptique dont parle Foucault dans son livre *Surveiller et punir*, et c'est bien mal connaître les webcams. Autant les structures panoptiques imposent des règles de vie très strictes — avec un code *écrit* qui détermine toutes les activités (des prisonniers ou des individus qui lui sont soumis), pour une plus grande rentabilité du temps individuel —, autant la *webcam* propose des images qui se *veulent* libres (à défaut de l'être absolument) de tout conditionnement, des images hors règles, hors normes et parfois à la limite de loi, si ce n'est pas hors-la-loi, hors des *textes* de loi. Et, surtout, les *webcams* se veulent de l'ordre d'un temps non productif. Ce dernier point ne doit pas être mésestimé. Nous verrons d'ailleurs comme cet idée d'un temps non productif économiquement (en dehors du système capitaliste et de ses normes comportementales) est une idée reprise par bien des créateurs contemporains, dont Sophie Calle.

Un autre exemple de cette vision pessimiste de Virilio se retrouve également dans le chapitre « De la perversion à la dimension sexuelle » du livre *Vitesse de libération*. Virilio y écrit que « le sexe n'existe plus » et qu'il aurait été remplacé par des contacts médiatisés pas Internet ! Les pires actes et fantasmes y existeraient, dont la zoophilie. Virilio en profite même pour effectuer une critique négative de la famille monoparentale (Virilio, 1995, p. 130) ! Cela pourrait sembler une question secondaire, mais nous le verrons, le texte et l'image sont toujours perçus dans leurs rapports — dans leurs effets et même graves conséquences — avec la vie qu'ils représentent.

Étrangement, chez Virilio et d'autres, nous avons parfois le sentiment que la structure de causalité est inversée, comme si c'était la crise des images qui induisait — ou, en tout

cas, appuyait — la crise sociale. La vie devient alors une forme de représentation des systèmes de représentation que sont le texte et l'image.

Du même souffle, en plus d'attaquer Internet, Virilio repousse tout le monde moderne qui, dans ses écrits, se trouve interrogé, questionné, mis au banc des accusés. Précisons son propos.

1.1.4 Les représentations en crise

Pour résumer ses idées, nous pouvons dire que, pour Virilio, nous serions en train de vivre une crise générale de la représentation, autant dans les images que dans les textes.

C'est ce qu'il explique, entre autres, dans *La Machine de vision* :

Dans cette crise sans précédent de la représentation (sans rapport aucun avec une quelconque et classique décadence [comme si l'idée de décadence était à ce point acceptée par les historiens et théoriciens des civilisations!]), l'ancien *acte de voir* serait remplacé par un état perceptif régressif, une sorte de *synchrétisme*, caricature pitoyable de la quasi-immobilité des premiers jours de la vie, le substrat sensible n'existant plus que comme un ensemble confus [...] (Virilio, 1988, p. 28)

Il y aurait pour Virilio une coupure entre l'image et le texte qui serait très grave et qui serait liée à une perte du « ici et maintenant », du « hic et nunc ». Lisons ce passage très étonnant où il voit dans le sujet contemporain ayant un regard absent (car soumis à un monde de représentation où l'image et le texte sont déconnectés de tout sens profond) une similitude avec la dyslexie !

[...] il s'agirait moins ici de cet *analphabétisme* de l'image [...] que de *vision dyslexique*. Il y a longtemps que les dernières générations comprennent difficilement ce qu'elles lisent, parce qu'elles sont incapables de se le *re-présenter*, disent les professeurs... Pour elles, les mots ont fini par ne plus faire image, parce que, selon les photographes, les cinéastes du muet, les propagandistes et publicistes du début du siècle, les images plus rapidement perçues devaient remplacer les mots ; aujourd'hui, elles n'ont plus rien à remplacer et les analphabètes et dyslexiques du regard ne cessent de se multiplier.

[...] les récents travaux sur la dyslexie établissent une étroite relation entre l'état de vision du sujet et le langage et lecture. [...] Ils constatent un affaiblissement de la vision centrale (fovéale) [...] au profit d'une vision périphérique plus ou moins hagarde. [...] les séries d'impressions visuelles sont sans signification, ne semblent plus nôtres, elles existent simplement, comme si la vitesse de la lumière avait eu raison, cette fois, de la totalité du message. (*Ibid.*, p. 29)

Pour ceux qui ont été dyslexiques, ce regard « hagarde » a de quoi surprendre...

Autant les images que les textes seraient donc devenus, selon Virilio, des outils d'informations, et non plus de connaissance. L'immédiateté serait devenue la seule valeur. Pire, nous serions en train de passer à une civilisation où l'image (en plus du texte) aurait disparu, laissant la place à des stimuli lumineux, à un « régime d'éblouissement permanent » (*Ibid.*, p. 31). Cette crise des représentations trouverait donc son meilleur exemple dans le virtuel qui nous ferait perdre de vue le réel au profit d'une immatérialité, des effets lumineux et, même, d'une disparition de l'espace concret. Cette disparition de l'espace réel, entre autres de l'espace public, est peut-être le point le plus intéressant de la pensée de Virilio (point sur lequel nous reviendrons lorsque nous parlerons de Sophie Calle).

Quoiqu'on pourrait parler des *chates* sur Internet comme étant les nouveaux espaces collectifs où de courts textes, qui servent d'outil de communication des désirs (et des fantasmes), permettent aux individus de renouer avec l'écrit à une époque où on écrirait de moins en moins pour des raisons personnelles. On écrit beaucoup sur les *chates*, pour se décrire et mieux se connaître. Grâce à l'anonymat que peut procurer Internet, les usagers des *chates* peuvent dire plus crûment ce qu'ils veulent de l'autre (sexuellement ou autrement). Même avec les *webcams*, il y a tout un jeu de réflexion identitaire importante. On ne choisit par n'importe qu'elle photo pour séduire. On peut y montrer ce

que l'on veut être, le fantasme qui nous habite, bien concrètement, bien *réellement*. Internet permettrait une réinvention de soi (parfois grâce à une énonciation d'une identité refoulée), par l'image et par le texte. Les *chates* permettraient de dépasser les codes sociaux convenus pour parler d'une réalité psychologique bien réelle.

Cette question de la remise en question du modèle social (le portrait de soi intimiste et même très personnel remplaçant le modèle de la construction identitaire très publique du portrait du roi) hante d'ailleurs tout l'univers artistique et littéraire (comme nous le verrons avec l'exemple du travail d'Hervé Guibert).

Virilio ne semble pas comprendre comment l'image identitaire, qui habite psychologiquement un individu, est plus forte que ce que la société impose comme identité à cet individu. Ne serions-nous pas à l'époque où l'image intérieure de l'individu tente de s'affranchir d'un modèle public trop contraignant tout en devenant elle-même un espace semi-public, que l'on peut partager avec d'autres ?

En fait, il faudrait aller encore plus loin et aller jusqu'à dire que l'image identitaire intime joue (et jouit) avec l'image normative que la société impose à l'individu. Elle manipule, triture, tire du plaisir à utiliser les codes sociaux à des fins productives dans l'économie libidinale. Le fantasme est lui aussi bien concret et sa capacité à transformer le réel est une force qu'il faut considérer avec attention.

Lorsque Virilio dénonce périodiquement la confusion entre le réel et le virtuel, et en particulier la déconnexion entre texte et image de nos jours, sa pensée pose problème. Pour Virilio, nous serions dans une époque où les *effets de réel* seraient omniprésents. Les nouvelles technologies seraient responsables de cela. Pourtant, nous pourrions voir dans le virtuel une forme de prolongement de représentation de l'inconscient, qui, par le

passé, trouvait déjà des formes d'expression dans les écrits ou les images de bien des artistes et littéraires.

« Paul Virilio appartient-il à cette catégorie de technophobes qu'Umberto Eco² appelait les « *apocalyptiques* »³ ? On peut reprendre cette question posée par une journaliste et y répondre par l'affirmative. Une phrase comme celle-ci — tirée de son livre *La machine à vision* — nous donne une image plutôt catastrophique du monde contemporain :

Apportant à ses utilisateurs non seulement une information « objective » sur les événements proposés, mais une interprétation optique « subjective » des phénomènes observés, la machine de vision [la prise en charge du domaine de l'optique par des machines] risque fort de contribuer à un dédoublement du principe de réalité. (Virilio, 1988, p. 158)

Et si le réel ne trouvait son sens qu'en étant dédoublé, expliqué par des *représentations* symboliques?

Les attaques de Virilio vont aussi dans le domaine des machines textuelles et vers l'invention de l'imprimerie. Cela pourrait sembler totalement étonnant, mais nous verrons en fait comment le texte se trouve souvent opposé à l'image non pas pour ses valeurs intrinsèques, mais comme valeur refuge, faute de mieux pour défendre les vraies valeurs de présence. Souvent pour Virilio, le texte se retrouve dans le même camp que l'image.

Dans *La bombe informatique*, il écrit :

En effet, la typographie industrielle, en répandant l'habitude de la lecture solitaire et donc silencieuse, devait progressivement priver la population de cet exercice de la parole et de l'ouïe que comportait auparavant la lecture à haute voix (publique, polyphonique...) nécessitée par la relative rareté des manuscrits. L'imprimerie imposait ainsi un appauvrissement du langage qui perdait non seulement son *relief social* (l'éloquence primordiale), mais également son *relief spatial* (ses accents d'intensité, sa prosodie...). Une poésie populaire qui ne tardera pas à dépérir, puis à mourir d'elle-même, littéralement à bout de souffle,

² Idée qu'Umberto Eco énonce dans son livre *Apocalittici e integrati* (1964), Milan, Bompiani.

³ DOLHEM, Nancy (1998). « Vers la guerre informatique », *Le monde diplomatique*, décembre, p. 31.

avant de sombrer dans l'académisme et les discours univoques de toutes les propagandes, de toutes les publicités... (Virilio, 1998, p. 46)

La lecture à haute voix serait plus dans l'ordre du présent et de la présence que la lecture silencieuse imposée par le monde moderne ? Et il poursuit en disant que :

Privés progressivement de l'usage de nos organes récepteurs naturels, de notre sensualité, nous sommes hantés comme le handicapé par une sorte de dé-mesure cosmique, la recherche fantasmatique de mondes et de modes différents, où l'ancien « corps animal » n'aurait plus sa place, où serait réalisée la symbiose totale entre l'humain et la technologie. (*Ibid.*, p. 49)

Ainsi donc, la perte du réel, ou ici du *relief social* ou du *corps animal*, ne serait pas seulement l'apanage du système visuel des machines *postmodernes*, mais de toute machine⁴. La crise remonte donc à loin :

Dès l'Antiquité, on pouvait constater une simplification progressive des caractères écrits, puis de la composition typographique qui correspondait à l'accélération de la transmission des messages et menait logiquement à l'abréviation radicale du contenu de l'information. (Virilio, 1988, p. 23)

Dans cette approche réactionnaire, où il est toujours possible de trouver une époque meilleure et plus ancienne (où tout aurait déjà commencé lentement à aller mal), Virilio remonte à l'Antiquité grecque. Mais avant, était-ce vraiment mieux ?

1.1.5 Système de signes

Pour généraliser, il y a, dans cette opposition entre présence-absence (ou d'une des déclinaisons de cette opposition), la prise de conscience d'un écart entre les

⁴ Dans *La machine de vision*, Virilio poursuit cette mise en garde contre l'imprimerie. À propos de l'imprimerie de Gutenberg il écrit : « cet "art d'écrire artificiellement" comme on l'appelle alors est lui aussi, dès son apparition, mis au service de la propagande religieuse avec l'Église catholique puis la Réforme, mais également diplomatique et militaire, ce qui lui vaudra plus tard le nom d'*artillerie de la pensée*, en attendant qu'un Marcel L'Herbier qualifie sa caméra de *rotative à images* » (1988, p. 22).

représentations de la vie et la vie elle-même. Plus précisément, cet écart c'est celui qui existe entre le signe et son référent. Virilio renoue en fait avec plusieurs penseurs du langage qui ont été préoccupés par cet écart entre le monde des signes écrits, ou ceux mis en image, et le monde réel.

Par exemple, cette problématique inquiétait déjà les théoriciens du langage au XVIII^e siècle. Bien que ces grammairiens et philosophes aient alors parfaitement conscience de la relation arbitraire qui unit le signe à son référent, la recherche d'un signe et d'une langue naturels demeurait une des grandes utopies. Cette recherche semblait être une nécessité intellectuelle, car, comme le fait remarquer D. Wellbery, pour les penseurs du XVIII^e siècle : « Arbitrary signs open a gap between signifier and signified, a gap which interferes with the efficacy of the representation » (Wellbery, 1984, p.192). La logique interne et particulière du signe arbitraire semblait alors mettre en danger la compréhension de la logique réelle du monde.

Pour lutter contre cet écart dangereux entre le signe et son référent, entre les représentations et le réel, les penseurs de l'époque avaient même inventé un mythe, celui d'un langage universel, originel, naturellement lié au monde qui nous entoure et logiquement unit au fonctionnement des Idées. La *lingua adamica* de Leibniz en est un exemple⁵.

⁵ Plusieurs penseurs essayeront de classer les langues selon une échelle historique évolutive. C'est ce que fera Vico en Italie dans sa *Scienza Nuova*. Les langues contemporaines n'échapperont pas à ce système. Dans sa *Lettre sur les sourds et muets de 1751*, Diderot voulut trouver dans la structure de la langue française des signes de ses « avantages [...] sur la plupart des langues anciennes et modernes » (Diderot, p. 134). Pour Diderot, l'ordre de construction grammaticale de la phrase (places du substantif, du verbe et de l'adjectif) en français refléterait bien un ordre naturel d'appréhension et de préhension du monde. Cet ordre naturel d'énonciation du monde irait même jusque dans l'ordre d'énonciation des adjectifs, ceux qui correspondent au sens de la vue devant se dire avant ceux qui font référence au toucher, car chez un « [...] homme qui verrait un corps pour la première fois [...] l'œil serait frappé d'abord [...] le toucher s'approchant ensuite [...] »

Tout le débat actuel entre le monde virtuel et le monde réel, sur l'écart entre le texte et l'image renoue avec ce questionnement qui lui-même faisait retour sur un débat encore plus ancien.

À quel moment la « décadence », qu'évoquent Virilio et les théoriciens du 18^e siècle, aurait-elle commencé ? Si nous prenons cet angle de lecture, nous nous devons de constater qu'il y a toujours eu une décadence en cours. La perte du réel — absence du réel des représentations — ne date pas d'hier. Nous pourrions dire que le texte et l'image ont toujours été inadéquats — ensemble ou séparément — afin de rendre fidèlement compte du monde. C'est cette infidélité des représentations par rapport au réel qui hante les théoriciens du texte et de l'image depuis bien plus longtemps que l'apparition des nouvelles technologies et du monde moderne décriés par Virilio ou, même, du constat des grammairiens du 18^e siècle.

1.2. Platon, Derrida : les représentations hors du réel ou, au contraire, tout à fait dans le réel?

1.2.1 Discussion séductrice dans un jardin

Pour bien comprendre les enjeux de ce débat entre le réel et le virtuel, mais aussi la relativité des arguments qui le compose, il faut remonter à un texte bien plus ancien que

(Diderot, p. 136). La mise en ordre du langage serait donc accompagnée d'une mise en ordre des sens. Du coup, les théoriciens du langage voulurent aussi classer les différents types de langages (poésie, littérature, peinture, sculpture, etc.) toujours selon leur capacité à reproduire naturellement notre expérience du monde.

Le 18^e siècle recherchait donc ouvertement une classification, une hiérarchisation et une mise en ordre des systèmes langagiers en fonction d'une prétendue logique naturelle de perception du monde et du fonctionnement des Idées.

les écrits de Virilio ou ceux des grammairiens du 18^e siècle. Étrangement, Virilio, à quelques éléments près, renoue avec un débat séculaire. Il y ajoute certes des éléments supplémentaires, comme cette idée que notre monde serait trop dans l'immédiateté. Mais en général, nous pouvons dire qu'il est interpellé par le très classique jeu des apparences. Dans le *Phèdre* (texte écrit sous la forme d'un dialogue entre 385-370 avant Jésus-Christ) qui traite de la beauté (et de la séduction) considérée d'un point de vue moral (et qui se trouve à être un écho au *Banquet* qui traite de la question de l'amour), Platon s'attaque déjà à ce type de questions. Et on sait comment les idées de Platon ont été fondatrices de toute la pensée en Occident. Ce texte, qui se présente comme un dialogue entre Socrate et un jeune homme nommé Phèdre, prend des allures d'un jeu de séduction qui permet, par une intéressante mise en abîme, de parler de l'attirance que provoque les systèmes de représentation.

Pour résumer la structure de ce texte de Platon qui a été longtemps décrié, car il semblait manquer d'unité — certains l'ont vu donc comme un texte mal composé, dont le dernier dialogue aurait été amputé (nous y reviendrons) —, disons qu'il est composé principalement de deux parties.

D'une part, Platon nous met en garde (lui aussi) contre certains dangers du monde qui nous entoure. Le beau terrestre est dangereux, séducteur, mais, en même temps, il permet d'apercevoir l'essence de la Beauté (n'oublions pas en sous-texte l'incontestable jeu de séduction entre Socrate et Phèdre). D'autre part, le *Phèdre* est une discussion sur l'art de la parole et de l'écriture (avec la figure emblématique de l'écrivain Lysias, qui lui aussi tente de séduire Phèdre, mais par ses écrits et non par la parole comme Socrate). Pour Socrate, la dialectique, qui permet de dépasser l'opinion commune, permet au philosophe

de trouver la vérité et le repos de l'âme. Dans le *Phèdre*, l'écriture (*tout comme les arts visuels, dont la peinture*) résisterait à la dialectique et serait donc condamnable. Il y aurait dans l'écriture une perte de présence, une incapacité du texte écrit à répondre véritablement aux questions du lecteur, ce qui la rendrait dangereuse. L'image peinte, gravée ou sculptée serait, elle aussi, muette pour son spectateur.

Quelle invention perfide que l'écriture! Si Virilio avait vécu au temps de Platon, il y a gros à parier qu'il aurait lui aussi condamné l'écriture comme un signe que la technologie contemporaine amène l'humain à sa perte. L'écriture est un peu le monde virtuel de Platon.

Pour mieux expliquer les dangers de l'écriture, Platon reprend, dans le *Phèdre*, la légende ancienne de Theuth. Celui-ci aurait inventé l'écriture en Égypte, ce qui aurait suscité la méfiance du roi Thamous à son égard :

- Socrate -

C'est donc lui [Theuth] qui, le premier découvrit le nombre et le calcul et la géométrie et l'astronomie, et encore le trictrac et les dés, et enfin et surtout l'écriture. Or, en ce temps-là, régnait sur l'Égypte entière Thamous [...] Theuth, étant venu le trouver lui fit une démonstration de ces arts, et lui dit qu'il fallait les communiquer aux autres Égyptiens. Mais Thamous lui demanda quelle pouvait être l'utilité de chacun de ces arts [...] Mais, quand on en fut à l'écriture : « Voici, ô roi, dit Theuth, le savoir qui fournira aux Égyptiens plus de savoir, plus de science et plus de mémoire ; de la science et de la mémoire, le remède a été trouvé. » (Platon, *Phèdre*, p. 177-178)

Mais malgré cet énoncé des vertus de l'écriture, Thamous est conscient des dangers qu'elle cache. Socrate poursuit son histoire ainsi :

Mais Thamous répliqua : « Ô Theuth, le plus grand maître ès arts, autre est celui qui peut engendrer un art, autre, celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir. Et voilà maintenant que toi, qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire [...] Quant à la science, c'en est la semblance que tu procures à tes disciples, non la réalité. Lors

donc que, grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science alors que, dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science, de plus ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants. » (*Ibid.*, p. 178)

Et c'est bien sûr, la perte du réel (présente dans l'écriture) qui inquiète Socrate. Pour lui, les Anciens étaient à l'écoute du monde. Les gens autrefois savaient « prêter l'oreille au chêne et à la pierre, pourvu qu'ils disent la vérité ». Et cette perte du réel, poursuit Socrate, est aussi présente en peinture :

[...] ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Il en va de même avec les discours. (*Ibid.*, p. 179-180)

Ce n'est pas que la parole ne soit pas perçue par Platon comme un système de représentation parfois trompeur (pour être plus présent, faudrait-il alors revenir à un état où l'humanité ne possédait pas le langage ?). Mais pour Platon, la discussion offre aux interlocuteurs la possibilité de s'entendre sur ce qu'ils veulent dire, et donne ainsi la possibilité de contrecarrer la trahison inhérente aux signes langagiers.

Le texte et l'image chez Platon sont des *pharmakon*, à la fois remède et poison, sorte d'outils à double tranchant⁶. Platon souligne donc les limites de ces moyens de communication. Mais de quelle manière leur donner un usage éthique, plus juste pour former un meilleur citoyen ? C'est le dialogue mais, aussi, la dialectique qui peuvent sauver le texte. Notons que pour l'image, il ne semble pas y avoir de salut.

⁶ En sous texte, dans la manière de décrire les représentations par Platon, nous pourrions voir une métaphore pour parler du désir et du plaisir sexuel, à la fois des instruments pour aller vers l'autre, des moteurs du savoir, mais aussi des pièges où les apparences peuvent tromper.

Mais le texte de Platon est-il aussi simple et unidimensionnel que cela ? Platon ne met-il pas en scène une situation plus complexe que ce qu'il nous dit en apparence ?

1.2.2 Peut-on échapper à la tromperie séductrice des représentations ?

Platon lu par Derrida

Dans un texte intitulé « La pharmacie de Platon » (paru en premier dans la revue *Tel Quel* en 1968), et republié dans *La dissémination* (1972), le philosophe Jacques Derrida interpelle le *Phèdre* de Platon.

Derrida se penche sur ce texte longtemps méprisé. Il veut interroger le *Phèdre*, contre lui-même, pourrait-on dire. Alors que Platon dit que le texte, à l'opposé de la parole d'un individu, donne toujours la même réponse à son interlocuteur (Derrida revient sur ce point dans les pages 154 à 156), pour Derrida, le texte de Platon montre bien le contraire. Dans son manque d'unité (il est composé de deux parties plus ou moins réconciliables), dans ses cassures et ses lézardes, ses métaphores et ses récits qui semblent digresser, et autres éléments structuraux dissociés, le texte de Platon s'offre à l'interprétation, à un dialogue interprétatif. C'est d'ailleurs ce à quoi s'est prêté le *Phèdre* au cours des siècles. Et Derrida résume ces différentes interprétations.

On a vu souvent dans ce texte une simple condamnation de l'écriture (absence) et éloge de la parole (présence). Pas si simple, prétend Derrida. Pour le philosophe français, autant la parole que le texte sont des « discours instables », tous deux des « traces » (Derrida, 1972, p. 176), les signes fonctionnant plus entre eux que par rapport au référent.

Du coup, Derrida casse l'opposition parole-présence / écrit-absence, pour instaurer une réflexion sur la lecture active, sorte de réécriture du texte. Il n'y aurait pas d'identité fixe

du texte, mais des lectures, des interprétations, des *usages* (nous verrons toute l'importance de cette expression dans les représentations contemporaines), des lectures-écritures du texte par son herméneute. Et cette observation, même si elle n'est pas faite par Derrida, pourrait être appliquée aux images. Les images pourraient aussi échapper au domaine de l'absence et retrouver leur présence dans l'acte d'interprétation qu'elles suscitent. Le texte et l'image ne se retrouvent plus chez Derrida du côté de l'absence, mais bien, au contraire, du côté de la présence, celle de l'acte interprétatif.

Dans sa lecture du texte de Platon, Derrida redonne du pouvoir au lecteur. Au moment de la lecture d'un texte, le citoyen ne doit pas réitérer et intérioriser l'interprétation qu'en aurait donnée la doxa, c'est-à-dire les instances du pouvoir (pouvoir intellectuel, mais aussi pouvoirs religieux ou politiques qui auraient récupéré ce texte). Le lecteur doit comprendre comment il a la possibilité, le devoir, de contester, de remettre en question une interprétation que l'on donne habituellement de ce texte. C'est ainsi qu'il peut arriver à comprendre les enjeux sociaux qui ont amené telle interprétation d'un texte en a éclipser telle autre qui aurait été néanmoins possible. Et cette idée pourrait, elle aussi, s'appliquer au domaine des images.

1.2.3 Comment lire un texte ? En déconstruisant l'image symbolique qui a été construite à son sujet

Pour Derrida, le texte comme représentation du monde ne se présente pas d'une manière linéaire classique, mais d'une manière circulaire, nous pourrions même dire tissée (c'est lui qui utilise cette métaphore dans son introduction à «La Pharmacie de Platon»), avec une structure spiralée. Derrida s'est toujours élevé explicitement ou implicitement (dans

la structure de ses textes) contre cette linéarité. Notons par exemple dans *De la Grammatologie* (Paris, Éditions de minuit, 1967), texte écrit à la même époque, où Derrida voit dans la linéarité un « refoulement de la pensée symbolique pluri-dimensionnelle » (Derrida, 1967, p. 128). Pourrions-nous voir dans la linéarité un refoulement de l'inconscient ?

C'est tout l'enjeu de la déconstruction, faire entendre comment un texte (mais aussi une image) est composé de plusieurs sens ou, comme l'a écrit Derrida, « de plusieurs langues »⁷. Il y a toujours une perte dans le texte, perte du sens premier, « de la loi qui est cachée dans le texte » (Derrida, 1972, p. 71). Mais il y aussi présence d'un autre sens, tramé qui joue sur les associations de sens des mots, et également sur les associations de sens des images, des métaphores du texte.

Et Derrida se sert de la traduction du texte grec de Platon en français et du problème que pose en particulier un mot (*pharmakon*) pour faire entendre ses différentes langues, différentes images, pour déplacer le problème de la compréhension d'un texte à une problématique de traduction, de résonance du texte dans la culture ancienne et contemporaine.

1.2.4 Interface poison/remède

Il faut dire ici l'importance des chapitres 4 et 5 de « La pharmacie de Platon », où Derrida instaure des liens entre les mots *pharmakeia*, *pharmakon* et *pharmakeus*. Il essaie de donner jour à d'autres significations du mot *pharmakon*, auxquelles Platon n'a peut-être

⁷ DERRIDA, Jacques (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, p. 38, Derrida résume ainsi ce concept : « Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : plus d'une langue ».

pas, consciemment pensé, mais qui se justifient aisément par l'idée qu'il existe un univers du discours. Mais, dans la logique de la tradition, la philosophie occidentale veut enlever les forces contradictoires du mot *pharmakon* alors que Derrida veut lui laisser toutes ses significations.

L'écriture pour Platon serait un *pharmakon* (tout comme la couleur dans la peinture dont Platon se méfie aussi). Mais encore ? Comment traduire *pharmakon* ? Remède, poison, drogue... Platon ne permet pas de trancher. Mais remarquons que, dans un étrange hasard, tout comme chez Virilio, les systèmes de représentation peuvent être perçus comme une drogue.

Le mot *pharmakon* pose le problème du sens d'un texte auquel le travail de la traduction permet de rendre sa polysémie, ses résonances culturelles: « La traduction courante de *pharmakon* par remède – drogue bienfaisante – n'est certes pas inexacte », nous dit Derrida (*Ibid.*, p. 109). Cependant, il y a un écart entre *pharmakon* et *pharmakeus* (magicien, sorcier) et *pharmakos* (bouc émissaire qui permet de guérir de purifier la ville) auquel Platon n'a peut-être pas pensé, mais auquel Derrida se réfère et qui ajoute du sens à la problématique. La traduction mène évidemment à la notion d'interprétation. Platon critique l'imprécision des représentations par l'écrit ou par l'image. Derrida fait de cette imprécision un outil de compréhension de la notion de représentation, une manière de voir la polysémie du sens porté par les représentations, leurs résonances sociales et culturelles.

« La pharmacie de Platon » de Derrida est en fait une réflexion sur le statut de l'écriture (tellement importante dans les propres textes de Derrida) qui, chez Husserl ou Saussure (et bien d'autres), n'a qu'une simple fonction de représenter ou de transcrire la parole.

Pour Derrida, l'écrit n'est pas qu'un simple écho de la parole, mais un système à part entière dans lequel se met en place tout un jeu de significations et d'*usages* sociaux. Ces significations interprétatives peuvent travailler le sens premier d'une manière différente. Entre ce que le texte dit et ce que le texte fait, ou produit comme effet, il y aurait un écart majeur. Et nous pourrions facilement dire la même chose à propos des images.

Derrida reprend un texte de Platon, longtemps méprisé, pour en faire une relecture. Et dans cette idée de relire, de reprendre, c'est en fait toute la question de l'interprétation (postmoderne) qui se joue. Il n'est pas question pour Derrida de détruire la tradition classique, mais, comme cela est bien connue, de la *déconstruire*.

Dans cette approche du texte, mais aussi de l'image, il y a plusieurs héritages, dont celui de la psychanalyse. Le thème récurrent, les unités de base qu'interroge Derrida sont d'ailleurs, il me semble, les mots qui se répètent, les itérations, qui sont presque les symptômes du texte. Et tout comme en psychanalyse, il tente de voir quels sont les échos que créent ces mots clés (synonymes et homonymes...).

Mais comment est-on passé de Platon à Derrida? Comment est-on passé de cette critique de la perte du réel par la représentation chez Platon (reprise d'une manière simpliste par Virilio) à une énonciation de la polysémie de toute forme de représentation, à l'instabilité du discours chez Derrida ? Comment le texte et l'image ont été perçus entre Platon et Derrida, entre ses deux bornes majeures ? Comment se sont articulées, durant des siècles, les notions de présence et d'absence ? Quelles furent les *fonctions sociales* du texte et de l'image au cours des différentes époques? C'est ce que nous allons voir dans le prochain chapitre.

Nous verrons, en fait, que c'est tout le modèle platonicien des représentations qui est aujourd'hui remis en question et ce, même si bien des intellectuels (tel Virilio) souhaitent le poursuivre.

2^e chapitre

2. De la représentation : de l'image comme texte au texte comme image

Dans ce chapitre, nous allons suivre l'évolution générale de la notion de représentation du Moyen-Âge au 20^e siècle en insistant sur l'usage social du texte et de l'image, et sur la variation des identités du texte et de l'image selon le contexte socio-politique. Pour mieux comprendre la situation actuelle, l'univers intellectuel dont nous avons hérité, ce chapitre, qui suivra l'évolution historique de la notion de représentation, sous un angle socio-critique, s'avérera d'une grande utilité.

Ce chapitre permettra surtout d'insister sur la fonction d'usage du texte et de l'image, sur leur pragmatique, plutôt que sur une nature intrinsèque de ces types de représentation. Pourtant, comme nous le verrons, plusieurs époques, dont la Modernité, ont crû à une nature particulière du texte et de l'image, à un impact différent de ces moyens d'expression sur le public, ou bien à une manière très différente d'énoncer le monde. Le texte et l'image ont en fait un usage, une action, une nature (une identité) bien ponctuels dans les différents moments de l'Histoire.

Le Moyen-Âge sera notre point de départ car — même lorsqu'on s'est opposé à son héritage — il s'est révélé comme un moment fondateur de notre civilisation.

Nous verrons comment, pendant plusieurs siècles, le trio texte – image — réalité va se reformuler sur une opposition texte - immatérialité de Dieu / image - réalité matérielle. Étrangement, c'est l'image qui va devenir le symbole (négatif) de la présence du monde qui nous entoure et le texte symbole (positif) du divin absent, invisible pour le regard. L'opposition texte / image trouva alors son incarnation dans une variation de la

dichotomie présence / absence, dans sa reformulation médiévale par l'antonymie visible / invisible. Dans cette variation du couple présence / absence s'énonce un problème : comment donner corps à l'invisible, comment matérialiser le concept irreprésentable, ou tout au moins abstrait, qu'est Dieu.

Et puis, nous verrons comment va s'organiser la lente réhabilitation de l'image avec l'*Ut pictura poesis*, jusqu'à sa victoire sur le texte aux 19^e et 20^e siècles. L'opposition présence / absence, héritée bien sûr de Platon, s'organisera autour d'une dichotomie monde matériel / monde intellectuel où lentement la création des images par les artistes devint de plus en plus activité intellectuelle et non seulement activité manuelle. Et puis soudainement, avec la Modernité (des Romantiques à la montée du photo-journalisme à partir des années 1890, jusqu'à son apogée entre 1920 et 1970), la présence de l'image, ses liens, apparemment plus étroits avec le monde visible, seront vus comme un élément positif et le texte sera perçu comme une distance par rapport à ce réel, le couple absence / présence se reformulera alors dans l'opposition proximité / distance avec le monde réel.

2.1 L'image sauvée par le texte - L'image s'oppose au texte

Commençons par un constat étonnant : dans le Moyen-Âge chrétien, les images, les représentations du monde qui nous entoure, auraient pu presque disparaître, être bannies du monde occidental, tout comme elles le furent dans la culture musulmane ou juive. Dès le 4^e siècle de notre ère (avec l'époque paléochrétienne), s'annonce une méfiance vis-à-vis des représentations dans la chrétienté. Elle se poursuivra après la Renaissance, au moins jusqu'à l'époque Baroque (où les protestants énoncèrent clairement leurs craintes vis-à-vis des images). Dans les églises au tout début du Moyen-Âge, toutes les sculptures

furent bannies. Elles étaient vues comme des symboles d'idolâtrie. L'empire romain n'était-il pas tombé des suites de cet amour pour la matière ?

La lecture de certains philosophes grecs (en particulier Platon avec sa condamnation de la peinture dans le livre X de *La République* ainsi que dans *Le Sophiste*) renforçait cette méfiance vis-à-vis des images. Mais étrangement, l'association que Platon faisait, dans son livre *Phèdre*, entre texte et image (*tous deux s'éloignant d'une réelle présence dans le monde concret où seule la parole pouvait conserver une certaine authenticité*) semble soudainement mineure. Cette disparition des images était une bonne manière de se différencier des rites antiques dans lesquels les statues étaient si importantes. La chrétienté énonça le culte de l'immatériel, de ce qui dépasse la matière, la transcende, c'est-à-dire de Dieu. Il fallait faire comprendre comment Dieu dépasse la présence de ce monde matériel. Et le texte semblait être un bon moyen de comprendre qu'au-delà des apparences et du regard, il y avait une présence divine.

C'est, si je puis dire, le texte qui a sauvé l'image. À la fin du 4^e siècle, le Pape Grégoire le Grand, suite aux idées de Saint Nil (voir Alberto Manguel, p. 136-138) trancha le débat sur les images en permettant les représentations en deux dimensions (mosaïques, fresques), car celles-ci étaient la Bible des illettrés¹. Dans une société où la presque totalité des croyants ne savaient ni lire ni écrire, la force de persuasion des images, leur présence visuelle dans une église, n'était pas à négliger. L'image permettait de rendre

¹ Dans sa lettre à l'évêque Serenus de Marseille, qui avait détruit des images, il écrit : « Ce n'est pas sans raison que l'antiquité a permis de peindre dans les églises la vie des saints. En défendant d'adorer ces images, vous méritez l'éloge ; en les brisant, vous êtes dignes de blâme. Autre chose est d'adorer une image, autre chose d'apprendre par le moyen de l'image à qui doivent aller nos adorations. Or ce que l'Écriture est pour ceux qui savent lire, l'image l'est pour les illettrés... » (Saint Grégoire, Epist. 1. 9 épist. IX P.L. LXXVII col. 949). Cité par BOBRINSKOY, R.P. Boris dans « Bref aperçu de la querelle des images », Revue *Contacts*, N° 32, « L'icône », 1960.

visible l'invisible du divin. Pour une raison bien pragmatique, la notion d'image s'est trouvée modifiée.

Le débat n'était pas pour autant réglé dans toute la chrétienté. Il reprit de plus belle dans l'Église orthodoxe byzantine aux 8^e et 9^e siècles (plus précisément de 730 à 843), avec une guerre civile qui opposa les iconoclastes, les casseurs d'images (appelés aussi iconocastes — brûleurs d'images — ou *eiconomachos* — combattant des images) aux iconophiles (appelés aussi iconodules)². Cela débuta « quand l'Empereur Léon III et, plus tard, les empereurs iconoclastes Constantin V et Théophile interdirent dans l'empire entier la création d'images » (Manguel, p. 138). Après une courte victoire des iconoclastes et la destruction systématique des images dans les églises, les iconophiles proclamèrent, dans un retournement de sens assez spectaculaire, le retour aux images comme « le Triomphe de l'Orthodoxie » (Grabar, p. 266).

Cette victoire dépendait bien plus de questions pratiques et politiques que de préoccupations religieuses ou de qualités ou défauts inhérents aux images. Les images religieuses (dont certaines miraculeusement réalisées sans aucune main humaine, tels les *acheiropoietos* que l'on désigne comme l'« écriture non écrite » (Grabar, p.38) ont servi dans l'empire byzantin, entre autres, lors de certaines batailles afin de fouetter le moral des troupes.

Les images furent donc sauvées, mais à certaines conditions. Elles se devaient de se soumettre aux textes. D'ailleurs, cette soumission se ressent dans toute la culture du Moyen-Âge où comme le fait remarquer Philippe Faure :

[...] la notion médiévale d'*imago* s'applique non seulement aux objets figurés, mais aussi aux images du langage (métaphores, allégories, similitudes), aux images

² Voir LOWDEN, John (2001). *L'art paléochrétien et byzantin*, Paris, Phaidon, p. 148.

mentales de la méditation, des rêves et des visions, souvent en rapport avec les images matérielles.³

En arts visuels, ces images se devaient alors de représenter l'histoire de la Bible et elles devaient nier la matérialité, la trop grande présence de ce monde qui nous entoure. Les images au Moyen-Âge ont donc cet aspect immatériel, souvent presque abstrait, qui ne sera remis en question qu'avec l'art de Giotto.

2.2 La révolution de Giotto : l'image comme texte

Le peintre Giotto est considéré comme le fondateur de la Renaissance en arts visuels. Au début du 14^e siècle, il met en place un système de représentation où la 3^e dimension prend forme et redonne une place importante à la matière. Chez Giotto, les objets et les êtres semblent avoir un poids et, chose normale dans nos images modernes, mais surprenantes à l'époque, elles retrouvent — ce qui a été rarement souligné — des ombres. Giotto accentue donc la présence matérielle des corps et des formes qu'il représente et semble tourner le dos à cette immatérialité des représentations visuelles, prônée au Moyen-Âge. Mais il y a bien plus important que ça dans l'œuvre de Giotto.

Dans ses compositions, Giotto se permet d'innover et de ne pas respecter le modèle visuel que devaient reproduire systématiquement les artistes-artisans du Moyen-Âge. Ce que l'on ne dit pas non plus très souvent à propos de Giotto, c'est que sa révolution visuelle fut acceptée, car son art donnait une place importante aux descriptions détaillées de ses personnages, aux récits bibliques qui montrent clairement leur référent littéraire, poursuivant ainsi le précepte de Grégoire le Grand qui souhaitait faire des images un

³ Cité dans son texte *Approche de l'image médiévale*, <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/bourges/faure.htm>

enseignement bien concret pour ceux qui ne savaient pas lire. Du coup, l'image se trouve à assurer une présence accrue du message religieux.

Lorsque l'historien de l'art Vasari écrit au 16^e siècle la première grande histoire de l'art, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ce n'est pas par hasard s'il insiste sur l'amitié qui lie Giotto à l'écrivain Dante Alighieri (Vasari, Vol. 2 p. 104 et p. 112-113). Cette amitié, réelle ou fictive (Vasari s'est souvent amusé à déformer l'histoire), doit être lue comme un symbole de ce lien entre les arts visuels et le domaine du littéraire, entre l'image et le récit. Alors qu'au Moyen-Âge, l'image est avant tout frontale et se donne à voir comme une apparition, en un instant, avec Giotto elle se transforme, se construit en parallèle au plan visuel et, du coup, inclut la notion de temps, celui de sa lecture par le spectateur, ce qui assure une plus grande participation de celui-ci dans le récit biblique.

Chez Giotto, l'image est souvent ordonnée par un parcours visuel, une ligne directrice autour de laquelle s'organisent les personnages. Ceux-ci, à la différence de ce qu'on faisait au Moyen Âge, ont tous une expression personnelle (et non plus semblable et presque figée), que l'on peut qualifier par un adjectif. L'image devient un texte (texte qui lui-même se veut plus qu'une représentation de l'immatériel, ou de l'absence, mais bien de la matérialité et de la présence). Cette image-texte se vit ponctuée par des moments forts, des sous récits (chaque personnage forme un récit dans le récit) qui amplifient le récit central. Cette histoire picturale, ce texte mis en image, s'organise autour d'un parcours linéaire (ce qui n'exclut pas quelques digressions, apartés, quelques chemins de traverse comme dans un texte où l'auteur parfois s'égare avant de revenir au propos central).

Ce modèle d'une peinture ayant une certaine forme de linéarité narrative se poursuivra jusqu'au 19^e siècle. Insistons sur un point : la structure narrative de l'image lui donne une présence plus grande dans le réel. Ce n'est pas tant le prétendu réalisme de l'image qui opère cette présence, mais le fait que l'image est lue en temps réel par le spectateur, chaque personnage ponctuant cette lecture d'une attitude personnalisée, et à interpréter lentement.

2.3 *Ut pictura poesis* : peinture et poésie sont sœurs

Cette idée que la peinture se doit d'être semblable au récit littéraire trouva sa mise en forme théorique dans le concept de l'*Ut pictura poesis*. Cette idée que la peinture et la poésie (entendons par là l'art du récit) fonctionnent sur un même principe date en fait de l'Antiquité. Aristote en parle dans son ouvrage la *Poétique*, Horace dans son livre *l'Art poétique*, Plutarque dans *De Gloria Atheniensium*. Ce concept se trouva réactivé à la Renaissance. Il devint la norme de toute l'esthétique classique : « La poésie devait emprunter à l'image sa sensibilité, son pittoresque, sa couleur; l'image, de son côté, devait être lue comme un texte, et les peintures, jugées selon leur exactitude par rapport à la fable ou à l'histoire ». (Melot, p. 15). Par exemple, le peintre Poussin recommande à son client Chantelou, à propos d'un tableau (*La Manne*) qu'il lui envoie, de lire l'histoire et le tableau (voir Marin, 1993, p. 22). L'idée de correspondance entre image et texte devint rapidement un lieu commun. Comme l'explique Rensselaer W. Lee, dans son livre incontournable *Ut Pictura Poesis*:

Entre 1550 et 1750, les traités sur l'art et la littérature insistent presque tous sur la parenté étroite qui lie peinture et poésie. « Les deux sœurs », comme on les appelait communément — Lomazzo note qu'elles sont nées ensemble — différaient certes

par leurs moyens d'expression, mais on considérait qu'elles étaient presque identiques dans leur nature profonde, leur contenu et leur finalité. (Lee, p.7)

Cette théorie de *l'Ut pictura poesis*, reprit son envol au 16^e siècle, au moment où les protestants remettaient en question l'omniprésence des images dans les rites catholiques. L'image avait bien besoin que l'on prouve sa valeur grâce à une comparaison avec le texte. L'image était en effet attaquée de partout. Autant Martin Luther que Jean Calvin critiquèrent très négativement le culte des images. Cette discorde autour des images joua un grand rôle dans le schisme de la Réforme. Dans *Institution de la religion Chrestienne*, texte publié en français en 1559 (d'après un texte en latin de 1536), Calvin écrit que :

[...] toutesfois et quantes qu'on représente Dieu en image, que sa gloire est fausement et meschamment corrompue. Parquoy Dieu en sa Loy, après avoir déclaré que c'est à luy seul que toute maiesté appartient, voulant enseigner quel service il approuve ou reiecte, adiouste tantost après : «Tu ne te feras image, ou statue, ou remembrance aucune» (Calvin, p. 116)

Dans ce texte, Calvin va jusqu'à remettre en question la pensée de Saint Grégoire le Grand : «Je say bien que cela est tenu comme un commun proverbe : que les images sont les livres des idiots. S. Grégoire l'a aussi dit, mais l'Esprit de Dieu en a bien prononcé autrement, en l'escole duquel si S. Grégoire eust esté plainement enseigné, il n'eut iamais parlé tel langage » (*Idem*). Calvin ajoute :

Quant est des peintures ou autres remembrances qu'ils dédient aux saints, que sont-ce, sinon patrons de pompe dissolue et mesme d'infameté ? ausquels si quelcun se voloit conformer il seroit digne du fouet. Qu'ainsi soit, les putains seront plus modestement accoustrées en leurs bordeaux, que ne sont point les images des Vierges aux temples des Papistes. (*Idem*)

Bien sûr, tous les Chrétiens ne suivirent pas les idées de Calvin. Une fois encore l'image fut sauvée (par les Papistes), mais à certaines conditions.

2.4 L'*Ut pictura poesis* et les règles de l'image

Lee explique comment cette comparaison entre arts et poésie poussa — à tort selon lui — plusieurs auteurs de la fin du 17^e siècle, à louer un artiste pour sa capacité à avoir « respecté, tel un poète dramatique, la règle de l'unité de temps, de lieu et d'action » (Lee, p. 166). Ces règles assuraient que l'œuvre picturale produise un effet, celui d'être « ici maintenant » devant le spectateur. Cette règle des trois unités assurait plus que le soi-disant réalisme du rendu des personnages ou du décor, mais elle conférait plutôt un « effet de présence » à la scène représentée devant le spectateur.

Soudainement, une peinture devenait comme un récit théâtral, se déroulant dans le temps en suivant les mêmes règles de cohésion. C'est un point important, rarement souligné.

Dans l'*Ut pictura poesis*, il y a un rendu littéraire, mais par n'importe lequel. Le récit provenant d'un texte doit être rendu avec une certaine forme de théâtralité⁴. C'est tout le concept d'expression développé par tant d'auteurs ayant traité de l'*Ut pictura poesis*.

Lee rappelle comment, déjà pour Aristote, ce sont « les êtres humains en action qui constituent le réel sujet de la peinture ». Il s'ensuit que « les mouvements corporels qui expriment les affects et les passions de l'âme constituent la vie même de l'art et le but auquel tend toute la science de la peinture » (*Ibid.*, p.53). Lee ajoute :

Au XV^e siècle déjà, une connaissance exacte des mouvements corporels exprimant l'émotion de l'homme était indispensable pour une bonne composition, selon Alberti qui citait la *Navicella* de Giotto comme modèle pour les peintres qui cherchaient à exceller dans ce que leur art avait de plus difficile et de plus essentiel. En France comme en Italie, toute la tradition critique du classicisme a souligné non seulement que le mouvement expressif est l'âme de toute grande peinture, mais

⁴ Je me permets d'utiliser ce terme même si et surtout si l'historien de l'art Michael Fried en a fait un usage marquant. Fried s'en sert pour dénoncer une certaine forme de préciosité, un certain manque d'authenticité, de présence des êtres représentés dans la peinture de la fin du 18^e siècle et du début du 19^e siècles. Mais il faudrait dire comment ce rapport à la scène, cette idée de gestuelle théâtrale hante tout l'art depuis la Renaissance.

encore que, comme l'acteur tragique selon Horace, si le peintre veut émouvoir le spectateur par les émotions humaines exprimées dans son tableau, c'est lui-même qui doit d'abord ressentir ces émotions. (*Ibid.*, p. 53)

Ce lien entre peinture et art dramatique pousse donc certains auteurs à parler du peintre comme d'un acteur tragique capable de ressentir les émotions pour les transmettre aux spectateurs qui, à leur tour, les vivent. Le peintre se doit alors d'être très présent émotionnellement et intellectuellement dans le monde pour arriver à convier encore plus le spectateur à ressentir son œuvre.

Si certains auteurs ne convoquent pas directement l'art du théâtre, ils font référence à l'art oratoire, à l'art de la rhétorique. Citons encore Lee : « les critiques de la Renaissance trouvaient une invitation à comparer la peinture à l'art oratoire chez Quintilien lui-même » (*Ibid.*, p. 55).

Si cette comparaison entre arts et poésie fut si souvent utilisée par des théoriciens du domaine des arts, c'est qu'elle permettait de hisser la peinture au niveau supérieur d'art noble, d'art libéral. La poésie avait ce statut artistique noble, pas la peinture. Comme le dit Lee :

[...] l'inspiration poétique constituait un argument de première importance; comme le dit Varchi en soulignant la dette de Michel-Ange envers Dante, elle donnait à la peinture une profondeur de contenu, une grandeur et une majesté que Sir Joshua Reynolds, toujours à propos de Michel-Ange, devait, bien plus tard, appeler le « sublime ». (*Ibid.*, p.175)

Là, tout comme au Moyen-Âge, nous pouvons voir comment la manière d'envisager la nature de l'image et ses liens avec le texte dépendent de raisons extérieures à ces représentations. Le modèle théorique permettant de décrire l'image s'est trouvé infléchi,

resémantisé, par le désir des artistes d'arriver à élever leur pratique (en particulier picturale) à un niveau supérieur.

2.5 Remise en question de l'*Ut pictura poesis*

Mais l'*Ut pictura poesis* commença à être remise en question dès le 18^e siècle. Shaftesbury, en 1712, dans son ouvrage intitulé *Plastics*, se pose déjà quelques questions sur la validité de cette comparaison. Le coup de grâce vient de plusieurs théoriciens du langage qui, au 18^e siècle, commencèrent à vouloir classer les langues selon leur capacité à rendre compte du processus de la pensée. Chez plusieurs théoriciens, ce désir de classer les langues amena une volonté de hiérarchiser (comme dans la hiérarchie sociale) les différents types de langages artistiques (poésie, littérature, peinture, sculpture, etc.) toujours selon leur capacité à reproduire naturellement l'expérience du monde, la réelle présence dans la vie.

Dans cette voie s'inscrit le célèbre ouvrage *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* de Lessing, paru en 1766. Ce livre, trop souvent perçu comme étant seulement une étude des spécificités propres à la peinture et à la poésie, se voulait aussi une tentative pour montrer la supériorité de ce dernier moyen d'expression. Lessing tente de montrer la grande différence des moyens d'expression de la peinture et de la poésie, les spécificités propres à ces deux types de langages. Cette recherche de la spécificité du texte et de l'image sera un des grands enjeux de la Modernité aux 19^e et 20^e siècles. Il en était fini de la sororité (ou gémellité) de la peinture et de la poésie. Car, même si encore, au 19^e siècle, cette idée est très répandue, elle sera systématiquement remise en question par les artistes modernes.

Il faut dire que la peinture n'avait plus alors besoin de la poésie pour se donner une image sociale plus élevée (appartenant au monde des arts libéraux). La peinture, reconnue comme une forme d'art supérieure, trouva de plus en plus contraignante ce lien avec le littéraire. Les artistes visuels, ayant réussi à donner une valeur certaine à leurs pratiques, souhaitaient maintenant se libérer de ce lien (contraignant) avec le texte. La comparaison avec le texte limitait le caractère unique de l'expérience par l'image et le travail des artistes.

2.6 L'image sans mots comme contestation

Plusieurs artistes du domaine des arts visuels tentèrent au 19^e siècle de s'affranchir de l'impératif narratif que proposait *l'Ut pictura poesis*. Et du coup, ils espéraient donner un caractère exceptionnel, incomparable, aux arts de l'image.

Beaucoup d'artistes voyaient, avec raison, dans *l'Ut pictura poesis*, une forme de limitation de la peinture, un usage simplement illustratif de l'image. Ce n'est pas un hasard si, avec les Romantiques, et leur désir de s'impliquer politiquement, il y eut soudainement une forme de suspension du récit. L'image fut longtemps un outil de propagande pour la religion ou pour l'État, une manière d'avoir une emprise sur le réel, sur la manière d'interpréter le réel. Citons deux exemples : l'art baroque de la Contre-Réforme avait été créé pour appuyer les nouvelles doctrines religieuses; l'art néoclassique du peintre David avait, quant à lui, fait l'apologie de la révolution française, puis de Napoléon. Art baroque (celui des catholiques romains) et art néoclassique étaient majoritairement des arts de propagande. L'artiste romantique, qui souhaitait s'affranchir des instances du pouvoir, développa des tactiques pour briser la manière habituelle par

laquelle l'image faisait sens. La fin du récit fut une de ces tactiques. Ce n'est pas que le récit était par essence entaché d'un caractère de soumission au pouvoir. Les livres, pamphlets et manifestes furent aussi, à l'évidence, des outils de contestation du pouvoir. Mais dans une civilisation où l'image faisait sens pour majoritairement énoncer un récit appuyant le pouvoir, le silence de l'image devenait une tactique efficace pour rompre avec une forme de récupération, et surtout pour mettre en déroute les habitudes de lecture de l'image par le spectateur. Les instances du pouvoir ne s'y trompèrent pas. Elles tentèrent tout au long de la Modernité d'interdire ces images qui se refusaient à reprendre les discours dominants, et à conforter le spectateur dans une manière d'aborder l'image. C'est l'image romantique qui consacra cette mise en déroute de la parole grâce à deux notions importantes, soient le sublime et l'innommable, deux concepts fondamentaux pour comprendre cette époque.

Soudainement, le spectateur reste sans mots devant l'image, ébahi devant l'étrange expérience visuelle qu'elle propose. Ce sublime accentuait l'effet de l'image d'être « ici maintenant » dans le présent.

Tout au long du 19^e siècle, d'autres artistes ont poursuivi cette idée. Le réaliste Gustave Courbet peint des images où, presque toujours, le récit est en totale suspension. Dans ses tableaux, il semble parler directement des scènes du quotidien sans — apparente — médiation. Chez Courbet, l'image serait brute, trop brute d'ailleurs pour les critiques contemporains qui le voyait lui-même comme un être manquant de noblesse. Pour l'œil de l'époque, il ne se passe rien, ou presque rien dans ses peintures, tout au moins d'un point de vue récit. Tel est le célèbre tableau *L'origine du monde*, gros plan sur un sexe de femme. L'image glisse alors vers l'affect, l'émotion que peut procurer le sens de la vue.

Soudainement l'image devient très politique. Son usage devint une tactique contextuelle plus qu'une réalité de l'image.

L'utilisation par Courbet de grands formats de tableaux — réservés autrefois à des sujets narrativement importants (récits religieux, mythologiques, historiques) — pour montrer des scènes de la vie quotidienne (auparavant montrées dans de petits formats), était, pour ce peintre, une manière de contester la hiérarchie des genres picturaux et la hiérarchie sociale qui lui servait de modèle.

Cette contestation par l'image a évidemment dépassé le cadre des arts dits nobles. Au même moment où Courbet travaille, la caricature devient un outil d'opposition au pouvoir, de dénonciation des puissants, défiant souvent la censure. Le cas du graveur Honoré Daumier est le plus connu. Sa caricature du roi Louis-Philippe en Gargantua, avalant ses sujets, valut certes à Daumier six mois de prison (il paya l'amende de 6000 francs imposée à son journal, *Le Charivari*, en vendant une caricature du même roi représenté en poire!), mais ouvrit définitivement la porte à des images puissantes, cinglantes, d'une efficacité redoutable, pouvant contester le pouvoir avec une audace remarquable, digne, dans l'histoire de la littérature, des pamphlets de Voltaire.

Au 19^e siècle, l'image (picturale, gravée, dessinée, etc.) se mit donc à contester tous les modèles anciens. Le concept d'image s'est alors transformé.

Même dans la notion des correspondances, que Charles Baudelaire a tellement défendue (et qui pourrait au premier coup d'œil appuyer l'idée d'un retour de l'*Ut pictura poesis*), s'énonce en fait un écart entre les arts, une nécessaire traduction, pour passer d'un domaine à l'autre. En effet, dans ses critiques d'art du *Salon de 1846*, nous pouvons lire des passages où la rupture entre peinture et poésie est totalement consommée.

Baudelaire dénonce « *l'importation* [c'est nous qui soulignons] de la poésie, de l'esprit et du sentiment dans la peinture » (Baudelaire, p. 170). Il écrit aussi que « la poésie n'est pas le but immédiat du peintre ». Et il ajoute que « chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas le trouver [...] La peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme » (*Ibid.*, p. 171). Plus tard (dans un texte posthume), dans *L'art philosophique* (1869), il précise même que « depuis plusieurs siècles, il s'est fait dans l'histoire de l'art comme une séparation de plus en plus marquée des *pouvoirs* [c'est nous qui soulignons], il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature » (Baudelaire, p. 504). Alors, la spécificité des médiums d'expression devint une question primordiale.

De la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1960, dans la suite de Baudelaire et de la célèbre phrase du peintre Maurice Denis énoncée, en 1890, dans le *Manifeste Nabis* («Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »), une part importante des arts visuels s'engagea dans une recherche sur la spécificité du médium. Dans cette recherche, il n'y avait plus beaucoup de place pour les questions de narration.

En particulier, au 20^e siècle, l'art abstrait, dans une visée souvent politique, dans son désir d'élaborer un art plus accessible à tous, s'est constitué sur la disparition des quatre grands types de récits qui ont été pendant des siècles la base de la lecture d'une image. L'art abstrait a fait table rase des récits bibliques, mythologiques, historiques et même de ceux de l'histoire de l'art, c'est-à-dire des codes narratifs de l'iconographie. Du coup, l'art abstrait devenait avant tout (pour une majorité d'artistes) une pure expérience visuelle qui

se produisait dans le moment présent, en liaison directe avec le temps présent. Ce moment présent de la réalité de l'image devenait comme une garantie que celle-ci n'était pas récupérée par un récit idéologique. Être dans le présent — l'être moderne baudelairien —, devient soudainement l'impératif des arts visuels, mais aussi des individus. Cette présence dans le « ici maintenant » défiait la manière habituelle de lire une image, le savoir attaché à cette lecture, et, du coup, la récupération de l'expérience visuelle par une classe sociale supérieure, celle qui avait été à l'école, qui connaissait les codes iconographiques religieux, l'histoire, la mythologie, l'histoire de l'art.

Cette suspension du récit dans l'œuvre amena même un changement majeur dans la conception de l'histoire de l'art. Comme le souligne David Carrier, dans son livre *Principles of Art History Writing*, il a existé deux grandes manières de faire de l'histoire de l'art : « The key tool of Renaissance artwriting is *ekphrasis*, verbal re-creations of the visual art work. Modern art history employs interpretations. *Ekphrases* and interpretations are different sorts of texts ». (Carrier, p. 8)

On pourrait interpréter l'*ekphrasis* comme la réponse à une nécessité, celle de faire voir, de rendre visible au lecteur qui ne voit pas l'œuvre, à une époque où la photo n'existait pas et où la gravure rendait moins bien compte de l'expérience de l'œuvre. Mais c'est un faux débat. La photo ne rend pas si bien compte de l'œuvre. Les puristes diront que c'est seulement la rencontre matérielle avec l'œuvre dans son contexte de production, *in situ*, qui permet de réellement sentir sa réalité. Le débat est en fait d'ordre intellectuel. Au travail de l'historien classique, qui devait retrouver les textes sous-jacents à l'œuvre

peinte, et qui devait rendre lisible l'image⁵, s'est substituée une approche nouvelle de l'historien de l'art moderne, qui doit donner une explication à une œuvre qui laisse sans mots, sans récits pour l'aborder, mais aussi pour la raconter à d'autres. L'historien moderne devient en fait le conteur de l'œuvre, celui qui explique ce qu'elle raconte et qui permet que celle-ci *fasse sens dans le présent et non plus par rapport à un récit du passé*. Du coup l'image dans un geste de table rase très politique rejetait le passé, la tradition, les valeurs anciennes...

Le récit en art était-il donc mort, relégué au travail explicatif de l'historien de l'art ou de l'intellectuel? L'historien de l'art assure alors une présence accrue de l'œuvre dans le temps présent et non plus une valeur de transcendance par rapport à l'histoire. L'image devint lentement et de plus en plus un signe de temps présent, de la Modernité.

2.7 L'image plus forte que les mots : le photo-reportage

Nous pourrions croire que la victoire de l'image sur le texte date des années 1950 et 1960 avec la télévision ou bien des années 1990 et 2000 avec la prolifération d'Internet. Pourtant le moment de grâce pour l'image, celui où on a cru à sa domination sur le texte fut l'après Première Guerre mondiale. Et le meilleur exemple de ce fait fut la prolifération des revues d'informations grand format et du photojournalisme.

Le photojournalisme, qui s'est développé dès les années 1890, pris son envol dans les années 20 et 30 où furent lancées, en Occident, des revues telles que *Münchner*

⁵ A ce sujet lire DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image*, où il explique comment l'histoire de l'art, fondée par Panofsky dans les études sur la Renaissance, se base sur la méthode iconologique où le lisible est l'outil primordial pour comprendre l'image : « L'iconologie livrait donc toute image à la tyrannie du concept, et au fond du dénommable et du lisible : le lisible compris comme l'opération synthétique iconologique, où se « traduirait » dans le visible [...] d'invisibles « thèmes », d'invisibles « tendances générales et essentielles de l'esprit humain », d'invisibles concepts ou Idées » (p. 150-151).

Illustrierte Presse (fondée en 1923), *Vu* (fondée en 1928), *Match* (journal de sport transformé en 1938 et qui deviendra Paris Match après la Seconde Guerre mondiale), *Life* (fondée en 1936 et qui fut publiée chaque semaine jusqu'en 1972), *Picture Post* (fondée en 1938). Une longue liste de photographes importants du 20^e siècle collaborèrent à ces revues : Brassai, Margaret Bourke-White, Robert Capa, James Cameron, Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Dorothea Lange, Alexander Rodchenko...

La revue *Vu*, qui reprit le slogan, de 1926, « une image vaut mille mots » à l'écrivain allemand Kurt Tucholsky⁶ (*Joyeux*, p. 53), fit le pari que, dans l'époque contemporaine, il y avait une prédominance de l'œil. Dans cette revue d'informations, les textes furent plus courts et parfois simplement conservés comme légendes. Pour son directeur Lucien Voguel :

[...] ce qu'il faut distinguer, c'est deux périodes de l'emploi de l'image – car il y a toujours eu, depuis l'imprimerie, des livres ou des journaux illustrés – [...] où l'illustration était un complément du texte, pour donner une image visuelle au lecteur de ce que le littérateur avait voulu exprimer [...]. Et une autre époque, mais qui date uniquement de la photographie et de son perfectionnement [...] où, dans ces journaux, ces publications, la photographie [...] est l'élément dominant, et commentée plus ou moins par le texte[...] (cité par Joyeux, p. 49).

À l'image revient alors le rôle de montrer la réalité du monde qui change, de comprendre cette réalité, de « mettre à la portée de l'œil la vie universelle » (cité par Joyeux, p. 50).

L'image dans *Vu* continue à être le symbole d'une présence accrue des réalités du monde, de son *actualité*, que la photo permet de montrer avec efficacité. La photo assure aussi une présence accrue du lecteur dans la vie politique, car grâce à *Vu*, celui-ci peut avoir le sentiment de plus participer à la vie démocratique. Pour Voguel, *Vu* et ses autres

⁶ L'expression a été reprise dans *Vu* sous la plume de l'écrivain, dessinateur et cinéaste français Carlo Rim. Voir Joyeux, p. 65, note 17.

journaux, « étaient à la fois un mode d'expression et un moyen d'action » (cité par Joyeux, p. 50).

Étrangement, ce n'était pas alors l'absolu vérisme de l'image photo qui était demandé. En effet, bien souvent dans *Vu* les images étaient des photomontages.

Une des preuves supplémentaires de cet affranchissement de l'image du domaine du littéraire à cette époque est certainement le fait que le texte — dans un renversement spectaculaire — s'est mis à prendre l'image et ses codes comme système de référence. Le célèbre poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897, mais publié sous son étonnante forme typographique en 1914) de Stéphane Mallarmé présente le texte comme une composition musicale, presque comme une portée, mais aussi comme une composition visuelle dynamique. Tout au long du 20^e siècle et en particulier après la Première Guerre mondiale, cette voie fut très développée. Dans ses *Calligrammes* (1916), Guillaume Apollinaire lui aussi s'adonne à la création de poèmes visuels. Par exemple, dans *Il Pleut*, les mots sont placés pour reprendre les obliques des gouttes d'eau tombant du ciel. Dans *La Colombe poignardée et le jet d'eau*, Apollinaire joue formellement, spatialement, avec les mots qui forment un oiseau et une fontaine⁷. La poésie futuriste et dadaïste suivra dans les années 20. Tristan Tzara⁸ n'hésitera pas lui aussi à produire, selon les expressions consacrées, des « vers figurés » ou des « poèmes visuels ». Parmi les premiers, en 1916, il écrit *Calligramme* (plus anarchiques — dans tous les sens du terme — que ceux d'Apollinaire) dont les mots forment les lignes d'un corps la tête

⁷ Voir DÉCAUDIN, Michel (1993). « De l'espace figuré à l'espace signifiant » dans *Poésure et peinture*, catalogue d'exposition, Marseille, Musée de Marseille.

⁸ Voir BREUIL, Eddie (2004). *La typographie dada*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisations Française, Lyon, Université de Lyon.

renversée⁹. Tzara empruntera aussi aux arts visuels d'autres manières de faire. Pour poursuivre l'élan des collages cubistes, il suggérait de couper des mots dans un journal et de les assembler au hasard pour former un poème dadaïste !

2.8 Époque contemporaine : le retour, la résurrection du récit dans la représentation

De nos jours, nous assistons en force à un retour des liens entre image et texte. En arts visuels, le récit redevient d'une très grande importance, absolument primordial pour comprendre le sens de l'œuvre. L'idée qu'un tableau ou une sculpture sont significatifs juste par leur présence matérielle n'est plus du tout valable. Nous pouvons même dire qu'à l'opposé de l'art moderne qui se voulait pure expérience visuelle et sensorielle (parfois tactile), l'art actuel n'est rien sans les récits qui *l'entourent*. Alors que l'on peut, sans grand savoir, vivre l'expérience sensorielle que convie un tableau de Pollock ou de Rothko, il est bien difficile de comprendre une œuvre de Santiago Sierra, Sophie Calle, Cindy Sherman ou Elysabeth Peyton, sans connaître les récits qui entourent leur production ou le projet intellectuel de l'artiste. Leurs œuvres renvoient à un univers textuel (informations obtenues par des articles de journaux, dans des livres d'art...) ou tout au moins à des informations obtenues par des échanges verbaux entre initiés du milieu de l'art. Du coup, l'image en art contemporain montre presque toujours la limite du code de l'image pour comprendre l'image. Tout un pan de l'art contemporain, héritier

⁹ Ce passage entre les mots et les arts se poursuit plus tard. Un des exemples important est sans nul doute Michel Butor qui disait qu'« il y a une grande ressemblance entre la technique de Pollock pour certains de ses tableaux et la technique que j'ai employée de jeter des mots sur la page », cité par HELBO, André (1975). dans *Michel Butor, Vers une littérature du signe*, Paris, Éditions Complexe.

de l'art surréaliste, de l'art conceptuel et de la performance, demande plus qu'une expérience sensorielle. Nous pourrions même dire que les œuvres contemporaines qui de nos jours obtiennent une certaine notoriété sont ceux qui sont déjà dans l'ordre du textuel, prêtes à être racontées, ayant déjà dans leur structure une part narrative importante, une petite histoire pré-écrite à la disposition des critiques et des spectateurs.

Mais ce n'est pas pour autant que le texte est victorieux de nos jours. Pour plusieurs écrivains, c'est le passage par l'image qui est nécessaire. Nous y reviendrons bientôt avec les exemples d'Hervé Guibert et de Sophie Calle.

Mais pour l'instant nous pouvons dire que d'un point de vue historique, l'image en Occident fut presque toujours considérée avec méfiance, acceptée au Moyen Âge par ce qu'elle arrive à mieux convaincre les illettrés du message biblique, puis devenant de plus en plus importante avec et après la Renaissance, mais plus souvent qu'autrement soumise au texte. Le texte est, pour ainsi dire, devenu le garant du fonctionnement de l'image, pour l'empêcher de tomber dans la tromperie. Il n'est donc peut-être pas étonnant à l'heure actuelle de voir encore toutes ces méfiances vis-à-vis des images. On ne rompt pas avec des siècles de tradition après seulement une centaine d'années d'une modernité qui a valorisé enfin des images libérées du texte.

Nous pouvons aussi conclure que l'identité du texte et l'identité de l'image dépendent majoritairement d'un usage religieux, politique, social. L'image et le texte existent dans une série d'interactions culturelles avec le contexte historique et social. La définition de la nature de l'image ainsi que celle du texte ont toujours avant tout dépendu des tentatives

de contrôle et de récupération par le pouvoir, ou des entreprises de contestation par les artistes (et littéraires) de ces manipulations.

Et de nos jours, comment se fait ce retour au texte, à la narration, au récit ? Comment perçoit-on l'image ? Quels enjeux pouvons-nous lire dans les concepts attachés au texte et à l'image ? C'est ce que nous allons voir.

3^e chapitre

3. L'image et le texte à l'ère des nouvelles technologies :

consécration du texte-image ou crise symbolique du texte et de l'image?

Le texte et l'image vivent une révolution profonde à l'heure actuelle. Pour certains, elle serait due à l'émergence des technologies de l'hypertexte, c'est-à-dire à un réseau informatique de textes et d'images, un système qui permet de passer automatiquement d'un document à un autre. L'hypertexte créerait un réseau dense de liens (parfois très libres) entre les textes et les images.

Dans ce chapitre, nous analyserons quelques-unes des interprétations qui voient ces changements comme les conséquences directes des nouvelles technologies. Mais nous verrons comment la révolution du texte et de l'image a des ramifications plus anciennes, entre autres, dans la crise des grands récits (et des systèmes de représentation) que toute une philosophie française a expliquée depuis les années 50. Ce changement n'exclurait pas les nouvelles technologies, mais les engloberait dans une mouvance plus générale, plus profonde. Nous verrons comment, pour ces penseurs français, cette crise des grands récits est en fait une crise d'ordre politique, une tentative de libérer les représentations de leur récupération par les instances du pouvoir. Ces images et ces textes, qui n'arriveraient plus à énoncer des récits globalisants, mais uniquement fragmentaires, seraient plus dans le concret, plus proches de la vie, capables de renvoyer plus facilement leurs spectateurs ou lecteurs à être présents dans la réalité. Ces nouveaux récits ou images fragmentaires, non unifiés, permettraient d'échapper à une aliénation que les grands récits globalisants et unifiants soutenaient.

Cette fois, aussi bien l'image que le texte semblent être en même temps touchés par cette remise en question du fonctionnement des représentations. Et ce, même si persiste parfois chez certains auteurs une tendance à croire que l'image domine et continuera de dominer, quitte à passer rapidement sur plusieurs contradictions.

3.1 Révolution technologique?

Une piste peut nous être utile pour comprendre les rapports contemporains entre texte et image de nos jours. Pour beaucoup de théoriciens, tel Christian Vandendorpe, auteur du livre *Du papyrus à l'hypertexte*, ce retour et cette restructuration des liens entre texte et image trouvent leur explication dans le contexte de la révolution des nouvelles technologies. Pour Vandendorpe, cela ne fait aucun doute, « la nouvelle culture de l'hypermédia » est « en train de modifier le vieil ordre de la lisibilité et oblige à repenser la notion de textualité » (p. 152). Et Vandendorpe n'est pas le seul à pointer les nouvelles technologies comme un des agents majeurs de la reconstruction, de la reformulation des liens entre texte et image. C'est une des idées dominantes qu'il faut interroger avec attention.

Pourtant, je dois dire ma méfiance vis-à-vis de cette idée d'une révolution par la technologie. Et cela, avant tout, à cause de tous les clichés qui sont répétés sur le sujet, entre autres, celui qui consiste à voir dans les nouvelles technologies une victoire absolue de l'image. Cette idée est-elle aussi juste que ses défenseurs (la majorité des théoriciens de l'image) le prétendent?

3.2 La postmodernité comme consécration de la domination des images ou comme retour au classicisme?

Vandendorpe reconnaît, tout de même, qu'encore de nos jours le texte prévaut sur l'image. Le texte ne semble plus nécessairement dominer l'image, lui dicter son contenu, mais continue d'avoir une longueur d'avance en terme de signification et même de véracité. C'est un constat qui est rarement fait. Dans la pensée contemporaine, presque tous s'entendent pour dire que nous vivons à l'ère de l'image. C'est un des clichés contemporain qui est peu analysé. Pourtant, lisons Vandendorpe :

Si l'on dispose côte à côte une image et un texte, lequel des deux va servir de contexte à l'autre? La réponse peut évidemment varier selon la nature respective du texte et du tableau. Mais il est probable que ce sera le texte. En fait, il suffit de placer une phrase à côté d'une image pour que cette dernière soit automatiquement perçue comme une illustration — plus ou moins faible et plus ou moins métaphorique — de celle-là. Même le titre d'un tableau a la priorité sur le tableau lui-même, comme d'ailleurs tout titre par rapport au texte qu'il chapeaute. Tout lecteur apprend en effet très tôt que, dans un livre ou un journal, le titre a pour fonction d'annoncer ou de résumer le texte qui va suivre. En matière de peinture, on s'attend aussi à ce que le titre permette de traduire dans l'ordre du langage la quintessence du tableau. Le visiteur d'un musée aura ainsi tendance à aller lire le titre de l'œuvre exposée avant même de commencer à la regarder. Autrement dit, le titre sert de contexte à la compréhension du tableau; il convoque dans l'esprit du lecteur-spectateur les filtres qui en permettront une « bonne » lecture, et lui annonce ce qu'il y a à voir ou à comprendre. (Vandendorpe, p. 151-152)

Vandendorpe poursuit en disant :

Dans une civilisation caractérisée par la montée du visuel, on peut certes s'attendre à ce que cette structure hiérarchique des rapports texte-image se modifie. Il n'est pas sûr du tout que les prochaines générations, placées devant des environnements mixtes, liront d'abord le texte comme nous avons si souvent tendance à le faire nous-mêmes. (*Ibid.*, p. 152)

Mais, en effet, qui peut connaître le futur? Pour l'instant, il faut reconnaître que cette victoire de l'image sur le texte ne s'est pas encore réalisée¹.

Bien sûr, tout comme Vandendorpe, nous admettons que plusieurs artistes ont tenté de se libérer totalement de la domination du littéraire.

Parmi les tactiques utilisées, plusieurs, comme le fait remarquer Vandendorpe, ont opté pour des titres «insignifiants». Combien d'artistes modernes et postmodernes ont en effet choisi, pour accompagner leur œuvre, la dénomination « sans titre »? Ils furent myriades. Mais ils sont de plus en plus minoritaires. Et, en arts visuels, les « sans titre » d'une certaine époque n'ont peut-être pas le même sens que les « sans titre » des œuvres actuelles. Autant le « sans titre » des œuvres modernes signifiaient le refus d'un paratexte, et servait à renforcer l'idée d'une présence matérielle de l'œuvre, autant le « sans titre » actuel appuie l'idée que le spectateur se doit de participer à l'œuvre en trouvant le récit caché, un peu comme avec un rêve on arrive à faire du sens avec des bribes d'informations. Le « sans titre » actuel invite au décodage. Et puis il faut aussi ajouter que, de nos jours, rares sont ceux qui continuent à procéder avec des « sans

¹ Il faut aussi se rendre compte que la révolution technologique que nous attendions ne s'est peut être pas nécessairement produite comme nous l'espérions. Que reste-t-il du projet de l'hypertexte tel que proposé dans les années 90 ? Nous imaginions des textes renvoyant toujours à d'autres textes, ou à d'autres images, un réseau infini de liens gratuits, de sources, d'explications supplémentaires... Pourtant autant du point de vue du texte que de l'image, ce type de réseau infini ne s'est pas vraiment concrétisé. De nos jours la majorité de sites intéressants d'informations (ou parfois artistiques) sont payants et limitent la libre circulation de l'information et du parcours associatif, ce réseau presque onirique entre les textes, entre les images, mais aussi entre textes et images que peut permettre la structure du Net. En particulier dans le milieu des arts, les images ne sont pas aussi accessibles que l'on pourrait le croire. La véritable révolution d'Internet est certainement plus venue du domaine de l'écrit, du phénomène des courriels et des *chates*. À travers ces *chates* (sexuels ou non) et ces logiciels de courriel, s'est mis en place un réseau en parallèle qui énonce un désir d'intimité mais aussi une forte volonté de rompre avec les discours dominants. À ce sujet, il faut lire le texte Paul Cauchon publié dans *Le Devoir* du 26 mai 2001 (p. C5) qui explique que selon une étude européenne « l'activité la plus populaire sur Internet, dans 49 % des cas, c'est l'échange de courriels ». On est loin d'une prédominance de l'image...

titres ». Le titre, depuis une vingtaine d'années, est revenu en force dans le domaine des arts visuels. Il est devenu un outil de réflexion primordial. Et nous pourrions aussi ajouter que dans le domaine de la littérature, plusieurs auteurs se remettent à travailler avec l'image ou à y faire référence comme problématique centrale de leur œuvre. C'est le cas d'Hervé Guibert pour qui la photographie joue un rôle primordial. Nous analyserons aussi ensuite le travail de l'écrivain Paul Auster et de l'artiste-performatrice-photographe Sophie Calle pour qui texte et image sont indissociables.

Pouvons-nous voir, pour autant, dans cette force du texte, et dans la réémergence, d'une part, de récits qui font image et, d'autre part, des images qui font récits, les signes d'un retour à une esthétique classique? Comment, de nos jours, théoriser le rapport texte-image, sans pour autant tomber à nouveau dans l'*Ut pictura poesis*? Assistons-nous à un retour à l'ordre après la Modernité débridée? Le littéraire est-il en train de reprendre le dessus sur l'image?

Vandendorpe rejette aussi cette idée d'une absolue domination de l'image par le texte. Pas question pour lui de retour au classicisme. Il explique comment, depuis plus d'un siècle, l'image a gagné une certaine liberté et une force certaine. Il en donne de multiples exemples contemporains et plus anciens. L'agacement de la part de certains écrivains vis-à-vis de l'utilisation des illustrations dans leurs livres en fait partie. Il raconte, entre autres, cette anecdote amusante, mais très révélatrice — et ce même si elle date —, de Gustave Flaubert qui dans sa *Correspondance* se plaint de l'envahissement des illustrations. Vandendorpe cite Flaubert dans une lettre à son ami Charpentier : «Ô illustration! Invention moderne faite pour déshonorer toute littérature». Vandendorpe poursuit en citant une autre lettre de Flaubert où il explique ses réticences :

La persistance que met Lévy à me demander des illustrations me f... dans une fureur impossible à décrire... Ah! qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois! Il me rendra service. [...] Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée pas le plus piètre dessin. (*Ibid.*, p. 149-150)

Et combien d'auteurs de nos jours feraient le même type de remarque sur le débordement de l'image dans le domaine de l'écrit! Beaucoup, en effet, se plaignent du fait que, dans les médias, l'image médiatique de l'auteur prédomine, au détriment d'une réelle présentation du contenu du livre. Le même type de critique se fait entendre sur l'apparence visuelle du livre qui, de nos jours, se doit de présenter une couverture au look branché et une 4^e de couverture avec une photo sympathique de l'auteur.

Mais la situation semble plus complexe. Le texte a encore sa place. Le fait que l'image fasse de nouveau appel au texte en est un des signes. Du coup, il faut se demander comment le texte arrive à ne pas être dépossédé par l'image et, vice-versa, comment l'image arrive à *résister* à une nouvelle récupération par le texte ? C'est ce que nous allons voir.

3.3 Structure impropre des nouvelles technologies : disparition de la limite entre le texte et l'image

Les nouvelles technologies peuvent offrir un modèle explicatif important à la compréhension du fonctionnement des liens entre image et texte de nos jours. Mais à condition de prendre garde à certains écueils.

La notion de spécificité absolue d'un médium ou d'une technologie (ce qui est une idée très moderne) me semble de plus en plus difficile à défendre à une époque où justement les nouvelles technologies se prétendent malléables. L'époque où les artistes tentaient de

trouver la spécificité de la peinture (comme l'a fait Maurice Denis), de la photo ou de la sculpture est bien finie. Du coup, les frontières entre les divers médiums d'expression et de représentation, ne sont-elles pas devenues poreuses ?

Si les nouvelles technologies, avec l'ordinateur comme révolution centrale, énoncent une nouvelle manière de faire, un nouveau rapport au monde mais aussi un nouveau lien texte-image, elles nous proposent plus une loi d'impropriété qu'un nouveau cadre de spécificité (limitative). La machine à tout faire, que l'ordinateur semble incarner, pointe certainement la fin de la notion de spécificité, tout au moins, comme elle fut énoncée par plusieurs à la fin du 19^e siècle et tout au long du 20^e siècle. C'est un des points importants de notre condition postmoderne, hérité étrangement de la modernité qui, elle-même, avait ses machines malléables, prêtes à tout transformer : moteurs au charbon, puis moteurs électriques...

Il y aurait beaucoup de choses à dire à ce sujet. Il faudrait, par exemple, expliquer comment la situation postmoderne (artistique, mais aussi sociale) que nous vivons est en fait une conséquence d'une certaine modernité industrielle. Même l'idée des correspondances baudelairiennes a des liens avec la capacité à transformer un matériau en un autre. L'industrie pétrochimique (avec le génie chimique ou selon l'expression anglaise de *chemical engineering*), à partir de la Deuxième Guerre mondiale, a complété cette transformation de notre rapport à la matière. Il faut relire ce que Barthes a, par exemple, écrit sur les plastiques pour comprendre comment notre monde moderne s'est libéré des limites spécifiques des matériaux. Avec les nouvelles industries, l'homme a même pu recréer de toutes pièces des matières existantes ou inventer des matières qui n'existaient pas à l'état naturel.

Bon nombre d'artistes se sont inspirés de cela (voir Florence de Mèredieu dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, en particulier le chapitre sur les nouveaux matériaux, p. 181-186). Le plus connu est le français César, qui réalisa avec du polyuréthane ses célèbres *Expansions*. L'ordinateur, machine-caméléon, est le résultat de cette modernité capitaliste qui a privilégié cette notion de transformation.

Cette loi d'impropriété est très importante pour comprendre l'image et le texte de nos jours. Il n'y aurait plus d'identité propre à l'image que le texte ne pourrait lui aussi copier. Et inversement. Un texte peut prendre (entre autres, avec la pub ou sur Internet) des allures iconiques (comme — pour reprendre un exemple donné plus tôt — les *tags* des graffitistes, à la fois écriture et dessin). Un texte, comme chez Hervé Guibert, peut aussi prendre, comme modèle de son processus créatif, la structure de prise directe sur le réel de l'appareil photographique. Quant à elle, l'image peut devenir comme un texte à décoder, perpétuant la structure narrative linéaire développée depuis Giotto ou, comme nous le verrons avec Sophie Calle, énonçant un rituel social très narratif, des petits récits du quotidien qu'il faut savoir comprendre dans l'image.

Les nouveaux médias et les nouvelles technologies peuvent donc nous être d'un secours certain dans notre recherche. Autant dans le monde du vidéo d'art interactif, qu'avec Internet (dans ses applications artistiques comme l'art sur le Net, dans ses usages plus communs comme les journaux en ligne où les divers sites publics ou personnels) ou les jeux vidéo, il y a un travail continu entre texte et image qui mérite notre attention. Si nous les resituons dans un contexte général, ces nouveaux médias et nouvelles technologies nous donnent les indices d'un mouvement de fond des sociétés occidentales.

Bien souvent, les nouvelles technologies ou nouvelles inventions ont concrétisé des problématiques importantes pour une époque. Les nouveaux médias matérialisent un changement plus vaste, avec comme point central cette remise en question de la notion de spécificité. Et je crois que, dans ce cas-ci, les nouvelles technologies mettent à jour, à travers cette remise en question de la notion de spécificité, des enjeux sociaux plus profonds.

3.4 Des métaphores de l'individu post-moderne

Le livre d'Edmond Couchot, *Images : de l'optique au numérique, les arts visuels et l'évolution des technologies* — même s'il a été publié il y a 16 ans —, peut être utile dans notre compréhension de la révolution entre texte et image que concrétisent les nouvelles technologies. Couchot y signale des éléments importants de l'imaginaire convoqué par les nouvelles technologies. En particulier, dans son dernier chapitre, intitulé *Vers une esthétique numérique*. Couchot y souligne les propriétés que mettent en valeur ces nouvelles technologies.

Trois d'entre elles me semblent importantes pour notre sujet : fin de la spécificité du matériau, hybridité et translocalisation.

Certes, Couchot a une approche qui tient souvent compte de l'histoire de la spécificité des médiums. Mais à le lire, le lecteur comprendra que cette notion est très souvent remise en question. Ainsi, lorsque Couchot explique le fonctionnement de l'exposition *Electra*, qu'il a montée avec Frank Popper en 1983 au Musée Beaubourg, il traite de cette loi d'impropriété que les nouvelles technologies énoncent :

Nous avons donc exposé et projeté un grand choix d'images, fixes et animées, sur une grande variété de supports traditionnels, tels que toiles, papiers, tissus,

plastiques, métaux, sérigraphies, photographies, bandes vidéo, films [...] (Couchot, p. 186)

Cela amène le lecteur à conclure que la révolution numérique dépasse le cadre de l'ordinateur et va contaminer, s'approprier, tous les autres moyens d'expression et même toutes les matières. Ainsi, je crois que Couchot ouvre la voie à une histoire des *usages* de la matière et des moyens d'expression. Pour reprendre une expression consacrée par l'historienne de l'art Rosalind Krauss (dans son livre "*A voyage on the North Sea*" : *art in the age of the post-medium condition*), nous sommes à l'époque du Post-médium. Ainsi, une idée ou une qualité d'un domaine du savoir (comme la littérature) peut être importée dans un autre domaine (comme le visuel) et vice-versa².

Tout comme Vandendorpe, Couchot souligne l'importance de la notion d'hybridité (Vandendorpe, p. 154 et Couchot, p. 170). Cette notion, qui a eu depuis 20 ans une fortune critique majeure, me semble encore très pertinente comme manière d'aborder les liens texte-image. L'hybride est comme l'apparition d'une nouvelle espèce. Les médiums semblent se mélanger. À un modèle de lutte entre texte et image se substitue de plus en plus dans notre époque une nouvelle espèce, un croisement entre ces deux univers. Cela donne naissance à des images-texte ou des textes-image. C'est par exemple le logo d'une compagnie, le tag — signature visuelle d'un artiste graffitiste —, c'est aussi la mise en page dynamique et très agréable pour l'œil d'une publicité... Cette hybridité fonctionne évidemment avec le concept de translocalisation.

² Dans le domaine des arts visuels cela est monnaie courante. Le critique d'art français Nicolas Bourriaud parle à ce sujet de loi de délocalisation : «L'art n'exerce son devoir critique vis-à-vis de la technique qu'à partir du moment où il en déplace ses enjeux; ainsi les principaux effets de la révolution informatique sont-ils aujourd'hui visibles chez des artistes qui n'utilisent pas l'ordinateur » (Bourriaud, 1998, p. 70).

Les technologies remettent ainsi en cause la notion de lieu. L'image traditionnelle est un phénomène « localisé », elle n'a lieu que dans un lieu singulier: « un tableau, un mur, une ouverture (vitrail), un livre, un écran, la pellicule d'un film ou d'un négatif photographique [...]. L'image numérique, elle, n'est pas sous sa forme électronique, assignée à un lieu exclusivement réservé et dont elle ne puisse échapper [...]. Sans cesse délocalisée / relocalisée, l'image numérique est un phénomène translocal » (Couchot, p. 196).

3.5 Signification sociale de ces nouvelles technologies et de l'hybridité du texte et de l'image

Bien sûr, dans ces notions s'énonce une remise en question de l'unité classique, on pourrait même dire de l'unicité de l'œuvre d'art. Entre autres, la notion d'unité de lieu, la présence, le « ici maintenant » de l'œuvre est remis en question par cette translocalisation qui fait qu'une œuvre peut être, grâce à Internet, (mais aussi, par exemple, grâce aux journaux ou aux revues d'art) présente partout à la fois.

Mais il y a aussi des implications sociales à ces notions. Autant dans cette notion d'hybridité, que dans celle de translocalisation ou celle de perte de spécificité, s'incarne en fait une métaphore de la perte d'identité que représente notre condition postmoderne. Hybridité culturelle, détachement de l'individu par rapport à son lieu d'origine ou à son groupe ethnique et questionnement sur l'identité nationale sont des échos concrets aux notions d'hybridité, de translocalisation ou de perte de spécificité. Cette crise identitaire du sujet est antérieure au monde des nouvelles technologies. Même l'éclatement de la notion de genre dans le domaine des arts visuels et de la littérature pourrait être vue

comme synchrone avec la remise en question des rôles identitaires sexuels; l'hybridité texte-image a des échos dans le *transgender* postmoderne de Judith Butler. Cela peut sembler une comparaison étonnante. Mais n'oublions pas qu'il fut une époque où la hiérarchie des genres picturaux ou littéraires reprenait et renforçait la hiérarchie sociale.

3.6 L'héritage de la pensée française de l'après-guerre

Parmi les auteurs qui ont théorisé les nouveaux rapports texte-image, il faut souligner la contribution de Georges P. Landow. Dans son livre *Hypertext* (publié en 1992 et republié en 1997 sous la version *Hypertext 2.0*), il montre comment la révolution texte-image dépasse le cadre des nouvelles technologies, tout en les incluant³. Landow démontre

³ La révolution n'est donc pas uniquement technologique. Et ce même si Landow ne semble pas toujours clair sur le sujet. Dans certains passages, Landow reconsidère, malgré son présupposé de départ, un lien de causalité entre technologies et changements intellectuels. Il énonce cela, entre autres, dans des passages sur la révolution de la pensée par l'imprimerie. Mais on pourrait aussi bien prétendre le contraire : les technologies changent, car le monde intellectuel se transforme et favorise de nouvelles technologies.

À voir la quantité de nouvelles technologies qui naissent et meurent, ou qui naissent et se trouvent transformées sous la pression sociale, nous pouvons conclure que les nouvelles technologies sont soumises à des enjeux économiques, sociaux et intellectuels. L'exemple du kinétoscope (petite machine permettant à l'aide d'un viseur de voir de petites saynètes au contenu souvent léger), fabriqué par Edison à la fin du 19^e siècle, est significatif. Perçue comme une machine pour voyeur, le kinétoscope fut remplacée par le projecteur de films et l'expérience plus acceptable du cinéma en salle et en groupe. Le cas de la photographie est aussi très révélateur. Dire, comme beaucoup d'auteurs, que la photographie a changé notre rapport à l'image et à l'art en particulier implique un renversement surprenant de l'histoire. L'idée d'instantané a été *inventée* à l'époque hellénistique grecque pour ensuite être reprise et développée durant les époques baroques, romantiques et impressionnistes. Le cadrage déséquilibré (en coupant des figures comme si elles sortaient du cadre), qui est pour plusieurs une invention de la photographie, fut développé par ces époques plus anciennes, bien avant que les plaques photographiques soient assez sensibles pour pouvoir capter le furtif et l'éphémère. Cette idée d'instantané et cette manière de faire des cadrages déséquilibrés furent reprises plus tard par la photo.

Cette remise en question de la spécificité du médium est primordiale. Elle donne une idée fondamentale du domaine des arts et de la pensée depuis au moins Lessing et son ouvrage *Laocoon* (publié en 1766), dont nous avons parlé plus haut. Elle brise l'étanchéité des domaines du savoir, des arts et de la littérature pour produire un système rhizomatique (voir Deleuze et Guattari).

clairement la convergence d'intérêts à la fois des théoriciens des systèmes informatiques, comme Theodor Nelson et Andries van Dam, et des penseurs français, comme Jacques Derrida, Roland Barthes, Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Cette approche me semble bien mieux rendre compte de l'esprit d'une époque que le modèle qui consiste à croire à un impact direct et à sens unique des nouvelles technologies sur notre manière penser, de voir, de lire. Ces penseurs français auraient reconnu, dans le monde contemporain, «in advance» (Landow, p. 33), les nouvelles lois du texte et de l'image et, du coup, du rapport texte-image. C'est un des points les plus intéressants de la démarche de Landow. En incorporant à sa réflexion des penseurs français ayant travaillé avant la révolution des ordinateurs, des nouveaux médias et d'Internet, Landow montre clairement que les nouveaux rapports texte-image, qui prévalent de nos jours, ne dépendent pas uniquement des technologies. À le lire, on a parfois le sentiment qu'il rend caduque l'équation trop simpliste «nouvelle technologie = révolution du temps présent». Landow énonce le fait qu'un grand nombre d'intellectuels (pour beaucoup français), poursuivent, depuis plusieurs décennies, le même rêve, celui de remettre en cause un système de pensée classique:

Many [...] who write on hypertext and literary theory, argue that we must abandon conceptual systems founded upon ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them with ones of multilinearity, nodes, links, and networks. (*Ibid.*, p. 2)

Landow désigne des ouvrages de Derrida, comme *Glas* ou *De la grammatologie*, qui datent des années 60-70, comme des exemples de cette nouvelle manière de penser, qui se reflète autant dans le contenu de ces livres que dans la mise en page éclatée, discontinue (par exemple, les marges utilisées par Derrida afin d'ajouter des

commentaires font éclater la structure linéaire du texte). Landow énonce avec justesse l'importance de certains concepts derridiens, telle la notion de *morceau* (développée dans *Glas*), qui est comme (je cite en français) « un fragment détaché avec les dents » (cité par Landow, p. 34). Chez Derrida, le texte devient comme un ensemble de parties que d'autres auteurs ou lecteurs peuvent s'appropriier, copier, coller ailleurs dans d'autres textes, citer, discuter, manipuler de bien des manières. On n'est pas loin des outils qu'un logiciel comme Word permet à ses utilisateurs. Comme nous le verrons plus tard, cette question de la réappropriation est fondamentale dans la pratique de plusieurs artistes et écrivains contemporains.

Pour Landow, dans ces nouveaux liens au texte, mais aussi à l'image (le concept de *morceau* est applicable aussi à l'image), se joue une nouvelle manière d'appréhender le savoir qui inclut un nouveau rapport à la lecture et à la place qu'occupe le lecteur par rapport au texte.

Dans l'hypertexte et dans son interactivité avec le lecteur, Landow voit une réalisation du texte idéal que Barthes préconisait (entre autres dans *S/Z*). Dans un retournement spectaculaire, Barthes dit que certains textes permettent au lecteur de devenir presque producteur de ce texte. Celui-ci est du coup ramené totalement dans le présent du lecteur. Dans cette manipulation possible du texte et de son appropriation que développent Derrida et Barthes, le point le plus important est presque d'ordre politique.

3.7 Politique et liens sociaux du rapport texte-image

Landow discute aussi du livre *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari qui se veut, rappelons-le, une critique du capitalisme. Landow y analyse cette notion si importante de

rhizome qu'il compare (en admettant les limites d'une telle comparaison) à celle de réseau que le système Internet et l'hypertexte en général permettent (Landow, p. 38-42). Landow indique comment la métaphore du rhizome, et l'arborescence qu'il suppose, permet à Deleuze et Guattari de mettre en place un système qui s'oppose à une structure d'organisation linéaire et hiérarchique à laquelle le texte convie habituellement. Landow cite le passage suivant :

The rhizome is reducible neither to the One nor the multiple [...] In contrast to centered (even polycentric) systems with hierarchical modes of communication and preestablished paths, the rhizome is an acentered, nonhierarchical, non signifying system without a General and without an organizing memory or central automaton, defined solely by a circulation of states. (*Ibid.*, p. 40)

Landow ne discute cependant pas assez comment se dessinent les implications politiques (ne serait-ce que dans cette citation qu'il fait du livre de Deleuze et Guattari) de cette réorganisation (ou négation) hiérarchique du texte, de son modèle intellectuel et de la vision du monde qu'il propose.

Premièrement, il faut noter comment cette remise en question hiérarchique qu'induit le rhizome symbolise une question chère aux années 60 et 70. Cette époque voulut remettre en question une hiérarchie sociale dominante et étouffante. Comment, par exemple, dans cette remise en question de la place de la marge chez Derrida, ne pas voir une place donnée à la marginalité, aux récits marginaux ? Comment ne pas voir, dans le rhizome et dans le réseau Internet qui lui est très proche, la création d'un réseau politique et économique parallèle ? Même dans l'usage pornographique des images sur Internet, il y a un usage subversif des moyens de communication, des usages des moyens de production de l'image qui n'aurait certainement pas déplu aux années 60 et 70.

Deuxièmement, je crois que la grande question qui hante les penseurs français, dont discute Landow, est celle de l'impact du texte (littéraire, philosophique, poétique) ou de l'image dans le réel, dans le monde présent. La question que se posent ces penseurs est celle du modèle. Je m'explique.

À travers les notions d'hybridité, de translocalisation, de fin de la spécificité, de *morceau*, de rhizome s'énonce la question de la *perméabilité* des formes d'expression à la vie réelle. Ces penseurs tentent de renvoyer le texte et l'image, tous les types de représentation, au réel. Et, ici, il faudrait souligner comment autant le texte que l'image actuels pointent vers une idée de Deleuze et Guattari, celle des micro-récits, qui viennent remplacer les grands récits historiques et idéologiques du passé.

Comment faire pour qu'un texte ou une image ne restent pas seulement texte ou image, mais aient vraiment un impact dans le réel, une présence dans le monde actuel ? Nous reviendrons sur ce point dans le prochain chapitre.

Mais pour l'instant, insistons sur un point : les penseurs de l'époque mettent en valeur l'appropriation du texte par le lecteur, ou bien le rhizome, comme des outils permettant d'accentuer l'impact du texte, ses ramifications avec le réel. Je crois que pour plusieurs théoriciens français se posent cette problématique, à une époque, dans les années 60 et 70, où la notion de révolution (intellectuelle, mais aussi politique) devient encore plus importante, car de plus en plus difficile. La fin des grands récits et des idéologies (voir *La condition postmoderne* de Lyotard) a eu un impact sur notre manière de penser la notion de révolution. Une réflexion sur les modes mêmes de représentation est devenue pour beaucoup de théoriciens le véritable lieu de révolution.

Changer les modes de représentation du monde est devenu pour beaucoup la stratégie sur laquelle il faut se replier. Changer le rapport à la parole et à l'image, changer le rapport entre ce que l'on dit et comment le monde se montre au regard, voilà l'idée des penseurs de cette époque. C'est, par exemple, tout le projet des textes publiés dans *Mythologies* par Roland Barthes qui analyse un certain nombre d'images emblématiques de notre époque, d'icônes, et remet en question le contenu véhiculé par celles-ci.

En fait pour rendre encore plus présents le texte *et* l'image, il faut les rendre perméables, les réduire dans leur structures hiérarchiques, les fragmenter, les appauvrir, les empêcher de devenir des supra-structures, des récits supérieurs, sacralisés ou légitimés par l'État, il faut les ramener continuellement à un statut de *morceaux*, les déconstruire, casser la structure emblématique qu'ils peuvent véhiculer.

La transformation de la pensée précède donc les transformations technologiques. Par exemple, les idées de Deleuze et Guattari ont devancé la révolution des représentations impliquées par la technologie des ordinateurs. Cette transformation est bien plus politique (dans le sens large du terme) que nous pourrions le croire. La révolution des liens entre texte et image instaure un nouveau rapport au réel sans passage par des grands récits aliénants qui proposaient un modèle bien éloigné, un modèle supérieur (religieux ou politique). Les micro-récits, images fragmentés et autres textes-images postmodernes, proposent un rapport plus direct au réel, une démystification des textes et des images.

Dans notre prochain chapitre, nous montrerons plus concrètement comment dans la littérature et la photographie d'Hervé Guibert ainsi que celles de Sophie Calle est présent

cet héritage de la pensée française des années 60 et 70. Nous verrons comment ceux-ci démystifient et arrivent à réinventer des rituels où le texte et l'image trouvent leur place.

4^e chapitre

4. Hervé Guibert et Sophie Calle :

texte et image en déroute ou en reconstruction ?

Comme nous l'avons vu, la modernité et même la post-modernité peuvent être interprétées comme une tentative de domination du texte et de la parole par l'image. Il est courant d'entendre de nos jours que nous sommes à l'époque de l'image, idée renforcée auprès du public par le développement des nouvelles technologies. Pourtant, la problématique semble avoir changé et la post-modernité serait d'une nature différente.

Pour faire suite à ce que le philosophe Jean-François Lyotard (dans *La condition postmoderne*) a défini comme la fin des grands discours, les arts visuels et littéraires ne semblent plus pouvoir se soumettre à un modèle (religieux ou politique) supérieur ou à une hiérarchie artistique entre eux. La réflexion sur la spécificité semble, elle aussi, avoir perdu de sa pertinence sans pour autant avoir été totalement éliminée. Après la chute des grands idéaux politiques, nous sommes certainement à l'ère de la recherche d'identité autant pour les individus que pour leurs modes d'expressions littéraires et visuels.

Qu'est-ce qu'un artiste ? À quoi servent les arts dans la société ? Ces arts peuvent-ils encore produire des récits qui donnent un sentiment d'appartenance à un groupe ? Ces arts peuvent-ils nous ramener au réel, renforcer notre sentiment de présence dans ce réel, plutôt que de nous plonger dans l'illusion (certains anciens marxistes parleraient d'aliénation) que procurent les grands récits (politiques, religieux) construits par les différentes représentations auxquelles participent le texte et l'image ? Voilà le type de questions qui se posent de nos jours.

On ne s'étonnera pas, après les conclusions du précédent chapitre, que nous ne choissions pas des exemples de la nouvelle interaction entre texte et image dans le monde des nouvelles technologies. En passant par le domaine du littéraire et des arts visuels, nous espérons éviter certains écueils et clichés que, malheureusement, on évoque trop facilement au sujet des nouvelles technologies et de la révolution texte / image.

Nous avons choisi l'écrivain-photographe Hervé Guibert et l'artiste performeuse-photographe-écrivaine française Sophie Calle (et ses liens avec l'écrivain Paul Auster) pour tenter de comprendre les enjeux de cette crise identitaire où le texte et l'image se font écho pour inventer ou recréer un tissu social. Leur capacité à passer d'un moyen d'expression à un autre (autant le texte que l'image) est une des raisons du choix de ces créateurs. Mais il nous semble aussi pertinents car dans leurs œuvres, la représentation est en crise, frôle toujours la simple présentation, comme s'il y avait une méfiance vis-à-vis des codes représentatifs. Pourquoi cette nécessité de déconstruire les systèmes de représentation ?

Guibert et Calle sont en fait les deux côtés d'une même problématique : libérer les systèmes de représentation d'une symbolique ancienne et étouffante (psychologiquement mais aussi politiquement), voilà leur but. Car pour eux — comme le philosophe Michel Foucault l'a démontré dans toute son œuvre — le politique s'infiltré jusque dans nos actes les plus intimes. Guibert et Calle interrogent les représentations culturelles et les valeurs qu'elles portent.

Tous deux tentent de tisser un plus grand lien entre les images, les textes et une réflexion sur le quotidien. Alors qu'autrefois les images et les textes étaient avant tout des relais du

pouvoir (politique ou religieux), ou l'incarnation des grands discours, Guibert et Calle les construisent dans un rapport à la vie de tous les jours.

Hervé Guibert et Sophie Calle n'ont pourtant pas, à proprement parler, la même approche du monde, ni d'ailleurs du texte et de l'image. Mais ils incarnent, à eux deux, l'héritage de cette pensée française dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, c'est-à-dire ce que certains définissent comme la condition postmoderne.

De plus, comme nous le verrons, grâce au dialogue texte-image, l'un déconstruit, démythifie les systèmes de représentation, l'autre reconstruit des rituels. Guibert travaille plus dans l'idée d'une déconstruction des grands récits (constitué par le texte ou par l'image), une mise en ruine des manières conventionnelles de raconter par l'image ou par le récit. Calle, elle aussi, se refuse à légitimer de grands récits pour aller vers des microrécits et des interventions au niveau du *micropolitique* (pour reprendre une expression des philosophes Deleuze et Guattari).

Comment déconstruire les représentations conventionnelles, les grands récits, les images consacrées ? Voilà la question que pose Guibert. Quels types de représentation élaborer, après ce constat d'échec des grands récits ? Voilà la question de Calle. Tous deux cherchent à rendre au texte et à l'image (par l'interaction entre eux), une présence plus grande dans le quotidien qui passerait par le fondement d'une nouvelle symbolique.

Tous deux utilisent le passage par l'autre médium pour pouvoir s'approcher encore plus du réel. Tous deux travaillent sur l'interaction entre l'espace privé et l'espace public et sur les limites de ces deux espaces. Nous verrons donc comment l'opposition présence / absence se reformule dans une opposition sur ce qui peut être dit et son opposé, l'indicible, sur ce qui appartient au privé et ce qui appartient à l'espace public.

4.1 Guibert : déconstruire le réel

4.1.1 Guibert : texte et image

Chez Hervé Guibert, les rapports entre texte et image ont toujours été d'une très grande intensité. Bien sûr, car Guibert a été un écrivain, mais aussi un photographe et même un cinéaste, qui n'a pas hésité à filmer (dans *La pudeur ou l'impudeur* en 1991) ses derniers jours alors qu'il se mourait du sida. Il a aussi participé à la réalisation du film *L'homme blessé* avec Patrice Chéreau, en co-écrivant le scénario (et faisant même une partie du repérage pour différentes scènes). De plus, pendant 8 ans (entre 1977 et 1985), au Journal *Le monde*, il fut critique d'art spécialisé en photographie (il écrivit ainsi près de 400 articles). Puis, il continua sa carrière de critique à *L'Autre Journal*. Mais, il y a bien plus que cela.

4.1.2 L'écriture photographique

Chez Guibert, l'écrivain, le rapport à l'image est omniprésent. Certains, tel Jean-Pierre Boulé ont même décrit son style littéraire comme «photographique». À travers cette formule, Boulé énonce comment le style de Guibert est à la fois «limpide», mais aussi de l'ordre du journal intime, composé de petites scènes, de petites images tirées de son quotidien. Boulé énonce avec raison comment dans son journal personnel se trouve une des sources essentielles de l'écriture de Guibert. Dans presque tous les livres de Guibert se retrouve cette manière d'écrire par morceaux discontinus, par petits fragments qui souvent font penser à des légendes d'images ou à des descriptions d'images. Bien

souvent, ses textes sont une suite de courts paragraphes de quelques lignes, sorte de bloc-notes écrit sur le vif, immédiatement, pour bien se souvenir de ce qui se passe. Chez Guibert, le récit semble fonctionner grâce à des réminiscences de petites scènes, de moments-images.

Cette idée d'une *écriture photographique* fut reprise par Donna Willkerson-Barker qui a établi un parallèle entre Guibert et Barthes (en particulier avec son livre *La Chambre blanche* de 1981). Malgré un ton très critique vis-à-vis de l'usage de l'image chez Guibert (défini comme étant souvent de l'ordre du narcissisme dans une société du spectacle), Willkerson-Barker souligne cependant plusieurs éléments importants de son écriture.

Selon elle, autant Barthes que Guibert ne sont pas intéressés tant que ça par l'aspect esthétique, plastique, formel de la photo, ils le sont davantage par l'émotion, l'affect que ce médium arrive à susciter. Pour elle, cette notion d'écriture photographique est aussi liée à la notion d'autobiographie. Elle souligne comment ce type d'écriture, dans lequel l'image joue un grand rôle, permet une transformation de la propre vie de l'écrivain. Par l'acte d'écrire, ses moments imagés permettent à la vie de devenir digne d'un livre, espace fictionnel qui dépasse le banal.

En fait, cette idée d'une *écriture photographique* vient de Guibert lui-même qui en parle dans son livre *L'Image fantôme* (1981). Dans cet ouvrage qui traite de photographie, il n'y a pourtant pas une seule image. Au-delà d'une théorie plus ou moins valable sur les images contemporaines (télé, photo, vidéo) qui auraient changé notre rapport à l'écriture, la photographie y est décrite comme catalyseur de paroles, outil servant à énoncer ce que l'on veut taire, dispositif provoquant des situations libératrices. La photographie et l'acte

photographique, y sont expliqués comme permettant de briser les conventions sociales, de s'attaquer aux représentations peu authentiques du social que les arts visuels et la littérature appuient souvent. C'est un thème récurrent chez Guibert. Comme le dit Pierre Saint-Amand, «la photo chez Guibert est toujours un appel non seulement de lumière, mais de désir. Elle est toujours une scène. Elle entre toujours dans l'articulation syntaxique d'un fantasme» (Saint-Amand, p. 36). Ce fantasme vient souvent briser ce qui est acceptable socialement.

4.1.3 En guerre contre les représentations

Le meilleur exemple est bien sûr cette scène décrite par Guibert au tout début du livre *L'Image fantôme*. Il y narre une situation surprenante, qu'il décrira à nouveau, quelques années plus tard, dans son roman *Mes parents* (1986). Dans cette histoire, il raconte comment, adolescent, il décide de prendre en photo sa mère. Pour ce faire, il lui lave les cheveux, la coiffe :

Puis je l'emmenai dans le salon, qui était baigné de lumière [...]. Je la pris en photo [...]. Je pense qu'à ce moment elle jouissait de cette image d'elle-même que moi son fils je lui permettais d'obtenir, et que je captuais à l'insu de mon père. En fait, c'est ça : l'image d'une femme qui jouit, qu'elle ne pouvait jamais avoir, censurée par son mari, une image interdite, et le plaisir d'elle à moi était d'autant plus fort que l'interdit volait en éclats. Ce fut un instant suspendu, un instant sans inquiétude, rassérénant. (Guibert, 1981, p. 13-15)

Cette scène est d'autant plus importante en elle-même que Guibert s'apercevra que dans son appareil photo, offert par son père, il n'a pas bien inséré la pellicule et que toute la scène n'a donc pu être captée ! À travers cette scène de désir, aux connotations incestueuses, s'énonce le devoir presque moral (bien que plusieurs critiques y voient au contraire un aspect immoral) de l'art chez Guibert : transgresser les codes établis pour

dire, pour montrer la médiocrité et l'hypocrisie du monde, mais aussi pour s'en libérer. Il désembourgeoise le portrait familial, mais aussi les récits de jeunesse, emprunts de nostalgie.

Il y a dans l'écriture et dans l'acte photographique chez Guibert une démarche psychanalytique, une forme d'exorcisme personnel, mais aussi collectif. Guibert en profite pour dénoncer les travers de tous. Il reprend des récits familiaux gênants, qui nous sont tous plus ou moins familiers, et ose les raconter. C'est comme s'il délocalisait, comme s'il détournait le travail du photographique, de l'appareil photo et de son résultat, l'image, vers la vie elle-même. La photo n'a plus pour but de créer un objet, l'image photo, mais devient instrument d'intervention, prétexte à une intervention embarrassante dans le réel ou prétexte pour parler de situations gênantes.

Dans son roman *Mes Parents*, les images sont omniprésentes, décrites comme «des insinuations diaboliques», presque comme des objets de vénération. Ce sont les images de l'enfance (où on notera l'importance de la légende) qu'il décrit pour mieux se libérer de l'image de l'enfance innocente:

Ce que je peux adorer les images : celles qu'on me donne à l'école quand j'ai accumulé deux points de bonne conduite, cette monnaie miraculeuse de la sagesse qui fait de l'écolier un petit actionnaire de ses hypocrisies, les vignettes historiques ou naturalistes, les saintes dévorées par les lions, les bestioles les plus inimaginables, le tapir, le sapajou. Mais celles que j'aime encore plus ce sont les images cartonnées, beaucoup trop aimablement coloriées, que place le beurre Préal dans ses boîtes demi-sel [...] : elles représentent les rois de France [...]. Un texte biographique, au dos, explique combien le passage de ce sire dans la constellation des rois a été brève et cruelle, une raison de plus pour l'adorer. (Guibert, 1986, p. 38)

Mais il y aussi les images qui hantent l'adolescence : image de Napoléon sur un livre entrevu dans la vitrine d'une librairie ou dans un tableau du peintre Gros. Ces images,

dans lesquelles le militarisme joue un grand rôle de fascination, nous montrent Guibert se réappropriant un code qui n'est pas nécessairement gay afin de le subvertir.

Les photos chez Guibert servent d'instrument pour permettre aux individus de transformer leur vie. Dans *Mes parents*, la photo est la clé qui permet à Guibert de s'appropriier son homosexualité, de lui donner corps. Il y parle d'une pochette de disque avec en photo Georges Guétary, qu'il embrasse sur les lèvres (*Ibid.*, p. 62). Ailleurs, il explique comment il est tombé amoureux de l'acteur Terence Stamp et comment il arrive à convaincre son père de l'emmener, alors qu'il est adolescent, voir le film *Théorème* de Pasolini. Son père devient à travers ce film le complice de son homosexualité que, pourtant, il aura beaucoup de mal à accepter une fois qu'elle sera énoncée autrement qu'à travers des images médiatrices.

Je dirais que chez Guibert les images servent comme *épreuve au réel*. Elles ne sont pas des objets, elles sont presque magiques, une manière d'avoir du pouvoir sur le monde qui nous entoure. L'image chez Guibert devient comme une manière de s'appropriier le monde.

Pour mieux comprendre Guibert, il faut lire une de ses nouvelles. Dans *L'Image cancéreuse*, il raconte comment une photo d'un garçon l'obsède. Un jour il décide que cette image qui — lui semble-t-il — commence à s'abîmer, doit disparaître:

[...] sous le drap qui accueillait mon corps, je l'écrasais et je l'entendais geindre. Il vivait dans mes rêves. Je le cousais dans mon oreiller. Puis, quelque temps, je me décidai à la porter directement sur moi, à même ma peau, à même mon torse, en l'y attachant avec des bandes et des élastiques. Il me raidissait, il me faisait comme un corset sous ma chemise. Je ne pouvais plus le voir, il m'embrassait le ventre, j'imaginai qu'il s'agrippait à moi comme un enfant endormi, et le contact du papier n'était plus froid contre ma peau, il s'amollissait, je le baignais de ma sueur et de ma crasse. Il était comme un second frère mort attaché à moi, il était mon hétéradelphe.

Quand je me décidai enfin à m'en détacher [...], je m'aperçus, que le carton ramolli était vide, l'image était blanche, mais elle ne s'était pas évaporée, elle ne s'était pas dissoute dans l'acide de mes exsudations. Dans une glace, je vérifiais qu'elle avait adhéré à ma peau, comme un tatouage ou une décalcomanie. Chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers. (Guibert, 1981, p. 168-169)

Chez Guibert, la photo semble prendre corps, rompre son statut de représentation — avec toute la distance, le jeu d'absence que la représentation énonce — pour devenir une présence, presque un tatouage, plus qu'une trace du réel, une marque des liens entre les représentations et le réel, une incarnation.

4.1.4 En prise directe sur le réel

Ce que tente de faire Guibert c'est de donner une totale présence au texte et à l'image. Il tente de les enlever au monde de la représentation, de l'absence / présence, du « à la place de », dont parle Louis Marin lorsqu'il définit la représentation. Le texte et l'image chez Guibert doivent se coller au réel, être dans le réel. Dans cette proximité entre représentation et réel, la représentation semble disparaître. Une des preuves de ce fait est ce désir de Guibert d'écrire à chaud, avec le minimum de temps qui le séparerait des scènes décrites, qui se sont souvent vraiment passées dans le réel.

Bruno Blanckeman, dans *Les Récits indécidables*, décrit d'ailleurs ainsi l'écriture de Guibert :

Le posture frontale du récit consiste à aborder de face les périodes de l'existence en réduisant au maximum le délai qui sépare l'expérience de sa narration, une urgence d'outre-vie plus que des souvenirs d'Outre-Tombe. Cette sollicitude autobiographique n'est pas l'apanage de la maturité [...] Elle est la vie en cours, celle qui s'écrit à même le livre. Elle appelle un projet sis entre récit autobiographique et journal intime : ainsi l'écrivain affirme-t-il écrire un de ses ouvrages, *Les Gangsters*, onze jours après l'événement réel qui en constitue le prétexte. (Blanckeman, 2000, p. 91)

Guibert écrit comme en prise directe sur le réel. Un peu comme cette image qu'il colle sur sa peau et qui est très proche en fait d'une technique photographique, les rayogrammes inventés par Schad en 1918, mais popularisés par Man Ray à partir de 1921. Pour obtenir des images, Man Ray exposait directement au soleil du papier sensible sur lequel il avait disposé des objets. Dans ce processus, il y a disparition de la lentille, de la distance entre l'objet et sa représentation. Et puis, c'est comme si l'objet dans son volume dictait sa loi à la représentation, se refusait à être totalement mise en aplat par la surface du papier (photo) et imposait donc des zones de flou, des zones *intouchées*.

Mais il y a plus que cela. Pour bien comprendre Guibert, il faut dire comment l'écriture et la photo sont des outils de dénonciation, de déconstruction des conventions littéraires et photographiques, mais aussi des conventions sociales.

Pour pouvoir approfondir les rapports entre texte et image chez Guibert, il faut bien sûr aborder la question de l'autofiction. Comment ce genre tente-t-il de briser la notion de représentation pour tirer le texte et l'image du côté de la présentation ?

4.1.5 Autofiction : autodestruction ou destruction des grands modèles de représentation?

Lorsqu'en 1977, l'écrivain et théoricien Serge Doubrovsky inventa le terme d'autofiction pour le quatrième de couverture de son livre *Fils*, afin d'en résumer rapidement le contenu, il ne se doutait certainement pas qu'il allait créer un débat si important dans le monde littéraire, pour les 30 années à venir. Nous n'entrerons pas dans un débat sur l'autofiction, mais nous souhaitons néanmoins parler de ce sujet, car il appuie notre

propos quant à l'attitude *antireprésentation* de Guibert, qui a pratiqué ce genre autofictionnel. Expliquons-nous.

Lorsque Doubrovsky a parlé la première fois d'autofiction, c'était pour créer un genre nouveau qui échappe à la consécration, au récit exemplaire, que l'autobiographie mettait souvent en scène. Il y a dans l'autofiction un acte sacrilège, iconoclaste vis-à-vis de la vie des grands hommes et des récits conventionnels que l'on fait sur eux. Doubrovsky expliquait d'ailleurs l'autofiction ainsi :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. (Doubrovsky, 4^e de couverture)

Malgré l'importance de ce concept de nos jours (il a aussi son importance dans le domaine des arts visuels), il est commun de critiquer négativement la notion d'autofiction. Principalement, on la dénonce comme le fruit pourri de la société médiatique et exhibitionniste dans laquelle nous vivons. Les écrivains, eux non plus, n'auraient pas su résister au monde de l'image qui nous entoure et auraient été attirés, entre autres grâce à l'autofiction, par ce culte de la personnalité et par le narcissisme. Pour beaucoup de critiques, l'autofiction (appelée aussi, d'une manière plus péjorative, autofabulation) est un genre qui permet à des auteurs peu scrupuleux d'exploiter leurs problèmes personnels, d'effectuer leur autopromotion en faisant appel à des trucs d'écriture faciles, comme la confession personnelle ou la violation des secrets des autres¹.

¹ Lire par exemple COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, (Tristram) qui dit que : « Aujourd'hui, dans la littérature personnelle, vous lisez le meilleur Angot et vous les avez tous lus ; pareil pour Doubrovsky, et quelques épigones. C'est de la littérature de manufacturiers, la reproduction d'une formule éprouvée[...] ».

Plusieurs dénoncent aussi ce genre, qui proliférerait chez bien des auteurs, comme une écriture du règlement de compte². En parlant dans ses romans de ses proches d'une manière très crue, pour ne pas dire cruelle, Hervé Guibert lui aussi aurait procédé à ce type d'écriture sale. Dans les années 80, Guibert se servait déjà de l'écriture comme d'une arme pour dénoncer les travers de son entourage et même de ses amis. Pensons à son livre *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Dans cet ouvrage, il effectue un portrait acide de l'actrice Isabelle Adjani. Il y explique aussi comment le philosophe Michel Foucault pratiquait le sado-masochisme. Il y dévoile également que Foucault est mort du sida. Dans ses livres, Guibert a aussi dénoncé, plus banalement, des situations sociales oppressantes, telle la famille étouffante (dans *Mes parents*) ou le corps médical écrasant (dans la majorité de ces derniers romans parlant du sida). Le ton parfois très négatif envers l'œuvre de Guibert, chez Willkerson-Barker, est héritier de cette vision négative de la présence d'éléments de la vie privée (ou de celles des autres) dans l'œuvre d'un écrivain.

Ce qui est très intéressant dans ce discours contre l'autofiction, c'est qu'il fait beaucoup penser à la critique populaire sur la psychanalyse ou la psychologie³.

² Par exemple, il y a quelques années, la critique a reproché à Christine Angot – écrivaine française scandaleuse – de rentabiliser, dans son livre *L'Inceste* (1999), les agressions sexuelles qu'elle a subies de son père. À l'automne 2004, la critique a reproché à Nelly Arcan de dénoncer son ex-copain, amateur de pornographie sur Internet et journaliste (au *Journal de Montréal*). Tous auraient reconnu l'individu du roman et celui-ci aurait été mis à l'index par ses collègues.

³ Même des auteurs qui font une certaine forme d'autofiction n'hésitent pas à s'attaquer à ce genre. C'est le cas de Nadine Bismuth qui, dans plusieurs entrevues, a dénoncé ce qu'elle voit comme les excès de l'autofiction. À la journaliste Marie-France Bazzo, elle expliquait un lien qu'elle voit entre l'autofiction et l'autodestruction. À Raymond Cloutier, dans son émission *Porte ouverte*, elle expliquait certes, qu'il est inévitable de mentir un peu quand on se raconte, que le mensonge est provoqué par la « logique de l'écriture » (*La détresse de l'enchantement* de Gabrielle Roy est, pour elle, un bon exemple de cela). Mais du même souffle, Bismuth décrit

Néanmoins, avec l'autofiction, la littérature peut servir de critique sociale, peut aider à démonter des représentations conventionnelles, entre autres, le genre de l'autobiographie.

Il y a dans l'autofiction, en particulier chez Guibert, un désir de casser les représentations, les manières conventionnelles de raconter des histoires et les autobiographies souvent dominées par une sorte de grande épopée, de destin exemplaire.

Au même moment où Dubrovsky travaille sur son livre *Fils* (ouvrage racontant le deuil de sa mère à travers une psychanalyse romancée), il travaille aussi sur Proust (qui, pour Dubrovsky et le théoricien Gérard Genette, a fait de l'autofiction avant la lettre). Dans son œuvre, Proust a donné sens au temps perdu de sa jeunesse, mais il y a retrouvé aussi tous ses souvenirs et ses êtres disparus. Dans l'autofiction, l'art trouve une fonction thérapeutique. L'artiste y voit une manière de réécrire sa vie et le monde pour qu'ils aient du sens. L'art permet de se réapproprier la vie. Guibert fait de même.

Il y a surtout, dans l'autofiction, une présentation brute des faits, sans modèle, qui va tout à fait dans le sens de cette écriture photographique que Guibert a développée. Une forme d'écriture que l'on souhaiterait sans interprétation, même si l'on sait bien que toute représentation est interprétation.

Dans son ouvrage *Le Golem de l'écriture, De l'autofiction au Cybersoi*, Régine Robin, souligne l'importance de cette question pour la postmodernité: « Le postmoderne est selon Jameson, une lecture sans interprétation, il ficelle, empaquette la mémoire, sans pouvoir en rendre compte » (Robin, p. 31). Il y aurait dans ce type d'écriture, une perte de modèle. Mais la perte du modèle est-elle si grave ? Est-elle au contraire le signe qu'il

l'autofiction comme une forme de « complaisance », de « victimisation » une manière de garder « le nez dans ses bobos ».

faut savoir en construire de nouveau (en sachant déconstruire les anciens qui nous hantent) ?

C'est ce que fait Sophie Calle.

4.2 Sophie Calle

Pour tenter de déconstruire des modèles, Calle en invente de nouveaux à travers une réappropriation de rituels anciens ramenés à un niveau presque banal.

4.2.1 L'entrée royalement misérable de Sophie Calle à New York

Une entrée royale revue et corrigée

Pour discuter du travail de Sophie Calle, j'ai décidé de m'inspirer du modèle développé dans un séminaire donné par Marie-France Wagner sur les entrées royales en France (qui ont eu lieu principalement aux 16^e et 17^e siècles). Je souhaite m'en inspirer pour parler de l'artiste française Sophie Calle qui réalise un certain nombre de performances dans l'espace public et qui documente ses performances dans ses livres. Dans ces documents, ouvrages où textes et images se mélangent, nous pourrions presque voir un équivalent à ces guides des entrées royales, à ces fascicules qui expliquent le déroulement des processions, avec bien sûr leur part de mensonge ou d'embellissement. Mais je ne peux garantir que tout ce que dit Calle soit non plus tout à fait vrai (ce fut d'ailleurs un des questionnements importants des intervenants lors du colloque sur Sophie Calle qui s'est tenu à l'UQÀM en avril dernier). Calle utilise le texte et l'image pour inventer un monde nouveau.

Il n'est pas question ici de prétendre que Calle renoue avec l'usage du texte et de l'image au 17^e siècle. L'image chez Calle n'est pas soumise, comme à cette époque, au texte dans une hiérarchie très stricte. Mais Calle renoue, réinvente, renégocie la fonction symbolique du texte et de l'image héritée de ce passé lointain.

Nous nous sommes penchés sur ce modèle plus ancien des entrées royales, car elles mettent en scène les liens entre représentations (presque théâtrales, documentées par des gravures et par des textes) et la société. Ces entrées, au-delà de leur reprise par Calle, dans au moins une œuvre, offrent un modèle qui hante encore de nos jours l'imaginaire collectif. Bien sûr, la comparaison me semblait intéressante, car j'ai l'impression (comme certains historiens de l'art, tel Didi-Huberman), que certains modèles de représentation hantent l'imaginaire collectif durant des siècles en se transformant lentement. Il y a une survivance de certains rituels qui dépassent les changements politiques ou sociaux. Les rituels (baptêmes, obsèques, mariages, fêtes d'anniversaire ou à dates fixes) sont des stabilisateurs sociaux indispensables à la vie en société, car ils donnent sens à cette vie. Ils nous sont inculqués, il est difficile de s'en libérer, mais on peut, peut-être, se les réapproprier, les reconstruire pour leur donner un sens nouveau. Parmi ces rituels, il y a certainement l'entrée royale, les différents défilés, parades, marches, cortèges religieux ou politiques.

Défilés pour la Fête de la liberté durant la Révolution française, défilés syndicaux, de la Coupe Stanley, du 14 juillet, de la Saint-Jean-Baptiste : bien des types de processions ont été les héritières des entrées royales ou processions religieuses du passé. Dans ces défilés, il y a un enjeu socio-politique certain. Arriver à arrêter un tel type de défilé (comme lors

du 24 juin 1968, au Québec) est un acte très significatif politiquement. Arriver à interrompre le cours des choses, le défilement du discours social qui s'y donne et le défilement des « tableaux » qui composent le défilé, représente plus qu'un acte irrévérencieux. Il y a un aspect presque sacré dans ce type de rituel (qui se répète à travers les âges) et presque sacrilège dans son interruption. Ce n'est pas par hasard si la télévision de Radio-Canada ne voulut pas montrer les images du défilé interrompu en juin 1968 et si elle demanda à ses journalistes de ne pas en parler, de ne pas raconter le récit de cet événement troublant. La transcription par l'image et par le texte de tels événements constitue une représentation (comme elle est définie par Louis Marin) ayant des liens avec la légitimation du pouvoir et une surtout – ce qui nous intéresse plus – la formation d'un contrat social symbolique.

4.2.2 L'espace public des représentations

Sophie Calle a repris à sa manière, dans au moins une de ces performances, ce type de défilé. Dans le texte *Gotham Handbook, New York mode d'emploi* (livre où texte et image fonctionnent dans un continuel jeu de renvois), il y aurait une nouvelle interprétation de son usage habituel. Sophie Calle, dans un de ses échanges avec l'écrivain américain Paul Auster, demanda à celui-ci de lui prescrire une manière d'entrer en contact avec les citoyens de New York. Elle sollicite de sa part une sorte de nouveau rituel, « une règle du jeu » imposée par Auster, un « manuel d'instruction » afin « d'embellir la vie à New York ». Auster lui donna donc des indications : sourire aux passants, parler à des inconnus, être attentif aux mendiants, adopter un lieu. « Je ne te demande pas de réinventer le monde », lui écrit-il (Calle, p. 13), mais il lui souligne

l'importance d'être attentive aux autres, à l'autre, de parler aux étrangers et de tenter « de faire durer ces conversations aussi longtemps que tu pourras » (*Ibid.*, p. 12). Calle adapta ces indications en ne les prenant pas au pied de la lettre. Elle se demanda « si Paul Auster a trouvé l'idée de ces instructions [...] en étudiant les douze étapes d'un programme des Alcooliques Anonymes, ou bien s'il s'est inspiré de condamnations à des peines d'utilité publique » (*Ibid.*, p. 17). À une époque où tous les modèles de représentation sont en crise, même un modèle qui a été sollicité est sujet à la critique. Elle prit alors en sa possession une cabine téléphonique qu'elle s'appropriâ, qu'elle rendit plus personnelle :

C'est une cabine double. Je m'approprie le côté droit; Pour l'embellir, j'achète du Glass Plus pour nettoyer les vitres, du Brasso, pour faire briller les métaux, une bombe de peinture vert pré, six blocs-notes, six crayons, un miroir, un tube de colle, deux chaînes d'environ 4 mètres, deux cadenas, un bouquet de roses rouges, sept cartes postales, un cendrier, deux chaises pliantes et un exemplaire du dernier numéro de Glamour Magazine. » (*Ibid.*, p. 19)

Cette cabine devint alors comme une forme de loge d'honneur appauvrie, une sorte de galerie de réception réduite, de petit théâtre royal, de trône de fortune (avec une pauvre chaise de métal), de minuscule dais ou tribune aux harangues (je reprends ici la terminologie consacrée pour les entrées royales durant lesquelles le roi recevait les dignitaires assis dans sur tribune). Devant cette tribune de fortune, les passants dialoguaient avec Calle d'une manière plus ou moins sympathique. Devant elle défilaient non pas les notables de la ville, mais tout un chacun. Au lieu de recevoir les instances du pouvoir, Calle recevait les mendiants, les sans-abri, les passants... Et l'artiste, sorte de reine contemporaine, de nouvelle autorité sociale, y devint comme un témoin du contrat social, la dépositaire d'un échange, d'une parole, d'une demande, d'une supplique... L'artiste s'y donne comme une oreille bienveillante. Elle y opère un rôle d'interstice social (nous reviendrons sur cette idée).

Voilà, de la part de Calle, une tentative d'occuper un non-lieu (la cabine téléphonique) tel que défini par Marc Augé dans son livre *Non-lieux*. Ces non-lieux seraient un aspect significatif de la condition surmoderne : « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, p. 100). Augé ne critique pas tant la froideur de ces lieux, mais bien leur uniformisation à travers le monde. L'aéroport en serait un exemple. Régine Robin, dans son commentaire du livre de Marc Augé (dans *Le Golem de l'écriture de L'autofiction au cybersoi*), parle du projet de Georges Perec, dans *Espèces d'espaces*, où il se proposait de vivre uniquement dans des aéroports (Robin, p. 236-237) pour ainsi vivre partout et nulle part. Le trottoir, la cabine téléphonique sont aussi de cet ordre, des lieux de passages qui prolifèrent de nos jours. Ils sont parfois marqués par le vandalisme, les graffiteurs qui tentent de se les réapproprier, les architectes et urbanistes qui veulent les rendre plus sympathiques ou plus spécifiques à la ville où ils sont installés. Tout comme les graffiteurs, Calle (chassé par les autorités de New York de son siège placé devant une cabine téléphonique) se trouve confrontée à la volonté des autorités de rendre ces lieux les plus anonymes possibles, sans personnalité, tous, ou presque tous, pareils à travers la ville et à travers le monde occidental.

On pourrait voir dans cette intervention un désir de rendre une présence (humaine) dans un lieu où ne règne que de l'absence (surmoderne).

Mais il faut y voir plus qu'une opposition facile entre présence et absence d'humanité. Il faut saisir comment dans cette intervention, avec de nouvelles règles écrites et de nouvelles manières d'aménager visuellement l'espace public (Calle a décoré sa cabine téléphonique), se dit un désir d'écrire, d'imager, de représenter, d'inventer, d'investir

d'une nouvelle manière l'espace social. Pour reprendre une idée chère au philosophe Michel Foucault, dans cette action s'énonce une volonté d'échapper à l'infiltration du pouvoir dans le quotidien.

Dans cette action, on peut voir une tentative de se réapproprier des lieux non pas neutres, mais désincarnés, où les individus ont bien appris qu'il ne faut pas interagir et surtout ne pas s'arrêter, se regrouper. De nos jours, nous avons d'étranges espaces publics qui sont interdits au rassemblement du public. Par exemple, les parcs à Montréal sont fermés après minuit. On peut se faire arrêter si on y promène ou si on les traverse durant la nuit. Calle confronte ce genre d'interdits dans son embellissement de sa cabine téléphonique. Elle fut interpellée par la compagnie de téléphone. Une préposée lui demanda si elle avait une autorisation pour ainsi meubler cette cabine et enleva toutes les améliorations que Calle y avait effectuées :

Une femme arrive et me hurle au visage qu'elle est la présidente du bureau local. « Vous avez un permis ? Vous avez un permis pour faire ce que vous avez fait à ce téléphone de la compagnie des téléphones new-yorkais ou du bureau n° 152 ? C'est vous qui êtes responsable de ça ? On m'a dit que vous faisiez ça tous les jours. Vous avez un permis ? » Je me tais, et, comme mon temps de garde est écoulé, je m'en vais. (Calle, p. 75)

Mais est-ce illégal d'embellir une cabine téléphonique ? Pourrait-on voir dans ces non-lieux dont parle Augé, dans lesquels on se sent anonyme et interdit de communauté, une réussite de la part des instances du pouvoir qui ont peur des attroupements et autres regroupements dans l'espace public ? Il y aurait à analyser comment, dans l'après mai 68, on se mit à interdire de plus en plus les manifestations, et à obliger les gens à avoir des permis pour manifester.

Augé et Calle rejoignent les propos du jeune Paul Virilio (avant qu'il ne devienne le défenseur des valeurs perdues par la décadence contemporaine), qui en 1977, dans son

livre *Vitesse et Politique*, expliquait comment la révolution réside dans le fait de « tenir la rue » (Virilio, 1977, p. 14). Il poursuit en disant que :

L'asphalte serait-il le territoire politique? L'État bourgeois, son pouvoir, est-il la rue ou dans la rue? Sa force virtuelle et son étendue sont-elles dans les lieux d'intense circulation, sur la voie de transport rapide? Le contre-pouvoir résiderait dans la possibilité d'arrêter même momentanément la mise en marche, en circulation, en mouvement des individus ? (*Idem*)

Virilio compare alors les individus aliénés à des dromomanes (personnes possédées d'une manie déambulatoire).

Ce qui est sûr, c'est que Calle, à chaque fois, joue sur l'invention de récits, mais aussi de décors, de costumes (comme dans tout rituel, elle s'habille avec un vêtement particulier), de gestuels pour défier la convention de ce qui se fait ou ne se fait pas socialement et pour arrêter les passants par une performance surprenante. Elle invente des actions qui en se prolongeant, se répétant, deviennent des rituels pour réinventer des morceaux de quotidien dans des espaces qui semblent interdits à de telles activités.

Comment réinventer cet interstice social, se le réapproprier? Voilà tout le travail des artistes et écrivains contemporains. Au « Circuler, il n'y a rien à voir » de la police, Calle substitue un utopique « Arrêtez-vous, il y a à échanger ». Mais, bien sûr, de nos jours, toute forme d'échange, dans l'espace public, qui ne serait pas cautionné par une règle ou une autorisation écrite, est suspecte.

Ce désir d'occuper le non-lieu a aussi donné lieu (si je puis dire) à des théories en architecture : Rem Koolhaas explique comment il faut parasiter les espaces vides du réseau urbain. Il reprend une idée de Michel Foucault (qui fut son professeur) sur les hétérotopies, sortes de contre-espaces (et de contre-pouvoirs) potentiels si on les occupe comme il faut. Cette idée a trouvé des échos même au Québec avec, par exemple, le

projet de Jean-François Prost et Luc Lévesque, qui ont installé des tables à pique-nique un peu partout dans la ville, mais dans des lieux impossibles : terrains vagues aux abords d'un aéroport, sous un viaduc... Il s'agit d'utiliser les non-lieux pour y inventer des activités non réglementées et qui contestent le pouvoir, le capitalisme et son idée d'actes rentables.

Il faut voir dans cette volonté d'occuper l'interstice urbain un désir de redonner un sens, un récit, une nouvelle image publique, une sorte de mythologie moderne à la vie contemporaine.

Le critique français Nicolas Bourriaud voit dans de telles activités une forme d'esthétique relationnelle. Bourriaud parle ainsi de l'utilisation des espaces interstitiels ainsi :

[...] il est important de reconsidérer la place des œuvres dans le système global de l'économie, symbolique ou matérielle, qui régit la société contemporaine : pour nous, au-delà de son caractère marchand ou de sa valeur sémantique, l'oeuvre d'art représente un interstice social. Ce terme d'interstice fut utilisé par Karl Marx pour qualifier des communautés d'échanges échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la loi du profit : troc, ventes à perte, productions autarciques, etc. L'interstice est un espace des relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système. (Bourriaud, p.16)

4.2.3 Projets de Sophie Calle : pour de nouveaux rituels

Un certain nombre d'autres projets de Calle joue sur l'interstice social dans le tissu urbain ou dans le tissu symbolique social. Calle y occupe à chaque fois différents rôles, des fonctions sociales réinventées, où elle est toujours plus qu'une artiste. Elle est comme une *inventrice* de récits. Dans ses interventions, elle remplit des *non-occupations* multiples où elle n'est ni prostituée, ni psychanalyste, ni aide-sociale, ni femme de ménage, ni en train de draguer. Mais en même temps elle est tout cela à la fois. Dans

chacune de ses interventions, Calle semble sans identité, en train de s'inventer un nouveau personnage. La perte, mais aussi la quête d'identité sont d'ailleurs des composantes de toute son œuvre. Et il en est de même dans les écrits de son collègue Paul Auster, qui lui aussi montre des individus qui semblent sans identité, à la recherche d'une manière de vivre, d'appréhender la vie et les gens. D'ailleurs, Calle se retrouve à être un des personnages (Maria) du roman *Léviathan* de Paul Auster.

Donnons quelques exemples des interventions de Calle où elle travaille l'interstice social et où elle interroge la notion d'identité.

Dans *Le carnet d'adresses*, Calle trouve un carnet et part à la rencontre des gens dont les noms apparaissent dans celui-ci pour en apprendre plus sur l'identité de son possesseur. Elle réfléchit alors sur les multiples façons dont les autres nous perçoivent.

Le même type de questions identitaires est soulevé dans plusieurs autres œuvres de Calle. Dans *Suite vénitienne*, où elle suit secrètement jusqu'à Venise un homme qu'elle ne connaît pas. Elle tente alors de vivre la vie d'un autre comme si elle n'avait pas de vie à elle, de récits existentiels qui lui soient propres. Dans *La filature*, elle demande à sa mère d'engager un détective pour la suivre. Là, elle fait vivre sa vie à quelqu'un d'autre, mais elle voit aussi sa vie par les yeux d'un autre, le détective, et à travers les textes de ce détective.

Chez Calle, il y a toujours un passage par l'écrit et par la photographie pour donner sens à la vie. Comme si la vie n'avait pas de sens sans explications écrites et sans images certifiant son existence. Dans *L'hôtel*, elle se fait engager dans un hôtel à Venise et essaie de lire la vie des gens dans les chambres grâce aux traces de leur occupation dans ces espaces. Dans le *Garde-robe*, elle envoie chaque année à un homme, vu dans une

conférence, un vêtement différent (cravate, chaussette, chemise, bouton de manchette, pantalon, sous-vêtement). Est-ce le désir de vouloir s'appropriier la vie d'un autre ? Il s'agit aussi d'une mise en abîme sur l'attitude des hommes qui demandent souvent aux femmes comment se vêtir. Pour *Le Strip-tease*, elle va dans une baraque foraine se déshabiller pour quelques voyeurs. Dans le *Régime Chromatique*, elle suit un régime de repas ou, chaque jour, elle ne mange que des aliments ayant la même couleur. C'est un régime imposé par un des personnages de Paul Auster dans *Léviathan*.

Pourquoi ce chassé-croisé ? Nous ne sommes plus à l'époque où le texte dicte sa loi à l'image (qui devenait alors illustration) ni à l'époque où l'image dicte sa loi au texte (qui devenait alors légende).

4.2.4 Micropolitique et ré-invention de soi

Cette attitude énonce, comme nous le disions, une caractéristique de l'époque postmoderne définie par Lyotard. Nous ne serions plus capables de croire aux grands récits (politiques ou plus simplement collectifs). Il y a en effet chez Calle que des bribes de récits et des images qui sont toujours de l'ordre du fragment puisqu'elles sont des restes d'une performance. Ni le texte, ni l'image, ne peuvent chez Calle donner une vue globale du monde. Et même ses interventions sont de l'ordre du ponctuel ou de ce que Deleuze et Guattari ont défini comme étant du micropolitique, des interventions au niveau individuel.

Comment alors se posent les liens entre texte et image ?

Ici, le texte ou l'image sont des outils de création de soi, de réinvention d'un lien social.

Tout comme avec l'écrivain et photographe Hervé Guibert, il y a chez Calle et Auster comme une mise à l'épreuve du réel par l'écrit et l'image. Auster propose les règles du jeu, d'une action qui pourra devenir un rituel écrit pour que Calle entre en dialogue avec les New-Yorkais, puis celle-ci se l'approprie dans sa performance durant laquelle elle prend des photos qui documenteront l'événement et lui permettront de réaliser un livre sur le sujet. Et il n'y a rien qui empêche de nouveau Auster de reprendre ces « actions » de Calle pour un de ces personnages de roman, comme il l'a déjà fait avec Maria dans *Léviathan*. Pour ce personnage, il avait en effet repris les rituels de « la suite vénitienne, la garde-robe, le strip-tease, la filature, l'hôtel, le carnet d'adresses, le rituel d'anniversaire » (Calle, p. 7). Mais Auster avait inventé pour Maria un nouveau rituel, celui qui consistait à manger chaque jour un repas monochrome, composé d'aliments ayant la même couleur. Et Calle de reprendre cette idée, et de lui donner vie en réalisant en effet cette performance alimentaire. Dans ces échanges, nous assistons à une mise à l'épreuve du réel, à une sorte de travail collectif sur la création de nouveaux rituels.

En fait ce type d'interventions de Calle et d'Auster nous oblige à réfléchir au fonctionnement du texte et de l'image comme producteurs de sens. Calle et Auster remettent en question toute notre vision du pouvoir de l'image, du pouvoir de la parole ou du texte. Texte et image deviennent des outils de contre-pouvoir et non des reflets du pouvoir comme ils le furent à l'époque de *Ut pictura poesis*. Il faudrait donc parler de l'image du pouvoir, de l'usage du texte par le pouvoir par l'artiste et le public qui acceptent de jouer le jeu des interventions de Calle. Mais il faudrait aussi discuter des signes du pouvoir dans le langage. Il faudrait ainsi comprendre comment le pouvoir

(politique) arrive à se cacher, à se naturaliser dans les représentations (textuelles ou visuelles).

À la limite, peu importe l'image, la norme (le code artistique) de cette image, la norme (sociale) véhiculée par cette image, ou même l'image comme norme. Peu importe le texte, la règle de ce texte (son genre), la loi (sociale) du texte, le texte comme loi. Il y a, au-delà des images et des textes, les usages sociaux de ces images et de ces textes. Et dans ces usages, il y a des signes qui nous disent comment le pouvoir les désigne — ou ne les désigne pas — comme images ou textes puissants, à respecter, comme double du pouvoir.

Le pouvoir c'est la norme d'usage, le contre-pouvoir c'est la réappropriation du non-lieu, d'un non-espace, d'une non-activité, d'un genre non défini, ce sont les échanges presque inclassables entre le texte et l'image.

Conclusion

«On se sert d'ailleurs d'images comme d'artifices médicaux pour prolonger notre sommeil»

Marcel Broodthaers

Dans ce travail de maîtrise, nous avons suivi les diverses transformations et interprétations des représentations, par le texte et l'image, de l'Antiquité à nos jours. Nous avons vu comment des philosophes, théologiens, historiens de l'art, artistes, littéraires avaient envisagé les liens entre texte et image, et leurs impacts dans le social. Nous avons montré comment le modèle platonicien, revu et corrigé par le Moyen Âge, qui condamne les images et (dans certains écrits) le texte comme étant déconnectés du réel, avait été repris, à travers les siècles, par bien des philosophes, même contemporains (dont Virilio), et avait été remis en question par toute une pensée française (dont celle de Derrida) dans l'après Seconde Guerre mondiale. Nous avons aussi expliqué comment la spécificité du texte et de l'image dépendait en fait d'un contexte d'usage, d'enjeux socio-politiques et artistiques. Nous avons également discuté (grâce à la pensée de Landow) des liens entre les nouvelles technologies et les représentations, afin de montrer comment les nouveaux enjeux pour le texte et l'image dépassent (mais englobent aussi) le cadre de ces technologies. Nous avons finalement analysé les rapports qu'entretiennent, de nos jours, les artistes en arts visuels et les écrivains avec le texte et l'image afin que ceux-ci aient un impact plus grand dans la société. Nous avons alors montré comment les notions de micropolitique (chère à Deleuze et Guattari) et d'hétérotopie (développée par Foucault) servent aux artistes actuels.

À travers ce parcours surgit une conclusion un peu embêtante. Force est de constater que, à de rares exceptions, les images furent souvent regardées avec suspicion.

Les images ont bien mauvaise réputation encore de nos jours. En tout cas, chez les intellectuels, cela ne fait aucun doute. Pour ceux-ci, les images télévisuelles, publicitaires, *cyberspatiales* ou ludiques comme des jeux vidéos, abrutissent les masses incapables de toute forme de distance critique.

Pourtant, jamais les images ne furent autant critiquées, mises en question, discutées, interprétées. Jamais n'a-t-on autant promulgué la victoire des images sur le texte (et sur nos vies) tout en faisant une critique aussi sévère de celles-ci pour en montrer les limites. Étrange paradoxe, surtout si nous acceptons de voir comment les images perdent en fait du terrain dans la postmodernité, ne sont justement plus vues comme si puissantes pour parler du réel et interagir avec celui-ci.

La leçon semble en effet avoir été bien apprise. De nos jours tous, même les jeunes gens et les jeunes filles de nos sociétés, comme mes étudiants de cégep, (qui, pour beaucoup — mes collègues professeurs en sont convaincus —, seraient les principales victimes de la superficialité des images) critiquent très négativement les images. Existe-t-il, de nos jours, encore quelqu'un pour défendre l'image (d'une manière intelligente) comme un outil de compréhension du monde qui serait aussi valable que le texte ?

Cette peur si générale des images a même de quoi inquiéter. Il n'y a pas si longtemps encore, ce sont les livres, et les textes qu'ils contenaient, qui étaient perçus comme une menace et mis à l'index. Dans le cégep où j'enseigne, on peut trouver, à la bibliothèque, des livres dont la première page a été marquée il n'y pas si longtemps (dans les années 50) du sceau rouge «Enfer». La Grande Noirceur, et sa censure implacable, n'est pas si

loin et devrait nous rappeler les risques de certaines exclusions, de certains rejets. Le droit de connaître et la réflexion intellectuelle permettent-ils d'émettre d'interdire certaines représentations ?

Certes, de nos jours, la critique des images provient d'un univers intellectuel, alors qu'hier, la critique des livres venait des religieux ou des bien-pensants de la droite la plus conservatrice et réactionnaire. Et puis, nous pourrions interpréter cette attitude des intellectuels comme une forme d'éducation du regard, de mise en garde contre la manipulation par les représentations.

À cet égard, nous sommes d'accord avec le sociologue Pierre Bourdieu lorsqu'il critique très sévèrement le système des images que propose la télévision. À la télévision, il y a en effet une dépolitisation des débats (Bourdieu, 1998, p. 89) et une logique sournoise qui met l'accent sur «le fait divers qui fait diversion» (Bourdieu, 1996, p. 52).

Mais nous dénonçons aussi cette critique des images qui amène parfois certains intellectuels à faire des amalgames entre tous les types d'image et, du coup, à condamner également, un peu rapidement, les arts visuels contemporains. Il est très commun de lire sous la plume d'intellectuels français comment l'art actuel, et les images qu'il produit, est le signe d'une perte de valeur. L'historien de l'art Jean Clair¹ et le sociologue Jean Baudrillard sont parmi les défenseurs de cette vision négative des images produites par l'art contemporain. Pour Clair, nous serions en train de vivre une époque de décadence. L'art moderne aurait été le complice intellectuel des régime totalitaires de gauche et de

¹ Voir, entre autres, l'introduction du livre de CHALUMEAU, Jean-Luc (2005). *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck.

droite². Baudrillard en 1996, dans un article publié dans *Libération* et intitulé « Le complot de l'art », traitait l'art contemporain de médiocre et de nul³.

Encore une fois les images sont attaquées comme relevant de l'ordre de la tromperie, de l'obscénité. La critique ne s'adresse donc pas qu'aux images de masse, mais également aux images produites dans le réseau plus restreint de l'art contemporain.

Le pouvoir des représentations ?

Mais notre société et ses citoyens sont-ils si dupes, sont-ils si facilement trompés par les images ou par les textes⁴ ? L'image est-elle de nos jours vraiment plus puissante que le texte ? Les représentations, en général, ont-elles autant de pouvoir que la doxa le dit ?

² Sur le débat autour de l'art contemporain voir JIMENEZ, Marc (2005). *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Folio essais, en particulier les pages 340 à 358.

³ «Si dans la pornographie ambiante s'est perdue l'illusion du désir, dans l'art contemporain s'est perdu le désir de l'illusion. Dans le porno, rien ne laisse plus à désirer. Après l'orgie et la libération de tous les désirs, nous sommes passés dans le transsexuel, au sens d'une transparence du sexe, dans des signes et des images qui en effacent tout le secret et toute l'ambiguïté. Transsexuel, au sens où ça n'a plus rien à voir avec l'illusion du désir, mais avec l'hypperréalité de l'image.

Ainsi de l'art, qui lui aussi a perdu le désir de l'illusion, au profit d'une élévation de toutes choses à la banalité esthétique, et qui donc est devenu transesthétique.

[...] la majeure partie de l'art contemporain s'emploie exactement à cela: à s'approprier la banalité, le déchet, la médiocrité comme valeur et comme idéologie. Dans ces innombrables installations, performances, il n'y a qu'un jeu de compromis avec l'état des choses, en même temps qu'avec toutes les formes passées de l'histoire de l'art. Un aveu d'inoriginalité, de banalité et de nullité, érigé en valeur, voire en jouissance esthétique perverse. Bien sûr, toute cette médiocrité prétend se sublimer en passant au niveau second et ironique de l'art. Mais c'est tout aussi nul et insignifiant au niveau second qu'au premier. Le passage au niveau esthétique ne sauve rien, bien au contraire: c'est une médiocrité à la puissance deux. Ça prétend être nul : "Je suis nul! Je suis nul!" - et c'est vraiment nul. » (Baudrillard, 1996, p. 4)

⁴ Comme le fait remarquer judicieusement Cyril Lemieux (Lemieux, 2001, p. 206), Bourdieu, plus jeune a aussi critiqué cette façon de voir les masses. Dans un article paru dans les *Temps modernes* (Bourdieu, 1963, p. 1009), Bourdieu écrivait avec raison que : «Il y a mille manières de lire, de voir et d'écouter». Comme le dit Lemieux, Bourdieu poursuivait alors en expliquant comment « les individus, même les plus démunis, ne sont jamais « sans défenses » face « aux messages massmédiatiques qui les assaillent ».

Et si les images n'avaient pas tant de pouvoir que certains peuvent le croire ? Et si les textes n'avaient pas non plus tant d'impact ? Et si, justement la révolution — la crise — actuelle du texte et de l'image était la conséquence du constat (effectué avec la fin de la Modernité et des grands discours dont parle Lyotard) que le texte et l'image sont limités dans leur impact ? Et si l'impact des images et des textes, même sur Internet, dépendait, non pas de la force intrinsèque à ces modes de représentation (revus et corrigés par les ordinateurs), mais des usages que nous leur donnons et leur donnerons ? La force actuelle du cyberspace ne dépend-elle pas du fait que toute une nouvelle génération (entre autres) se soit réapproprié ce médium (pour, par exemple, copier des fichiers, envoyer des courriels, des messages par msn, des films) plutôt que d'une nature profondément contestataire du médium ?

Internet et les représentations qu'il offre seront ce que nous voulons qu'ils soient. La fonction des représentations sur Internet dépendra d'un accord de divers intérêts politiques, économiques, sociaux. Le débat juridique actuel sur le droit d'échange de fichiers — qui renoue avec des débats juridiques que d'autres technologies auparavant ont entraîné — montre comment à chaque nouvelle technologie, ce sont les usages sociaux et légaux qui donnent sens à cette technologie, par conséquent à son impact dans la société.

Voilà une conclusion qui pourrait en embêter plus d'un, en premier les médias et les compagnies publicitaires qui prétendent concocter des images et des textes ayant un impact réel sur la population.

En fait, la question fondamentale à l'heure actuelle est de savoir comment l'image et le texte peuvent trouver des structures, des manières d'être, intervenant justement dans les usages, permettant un réel dialogue avec les individus et un réel impact dans leur vie.

De nos jours, les artistes et écrivains ont opté non plus pour une prise de position contestataire générale, pour des cris du cœur (comme le *Guernica* de Picasso), en épousant une grande cause sociale et politique, mais pour une intervention au niveau du domaine privé, de la quotidienneté, en envisageant le corps humain dans ses activités de tous les jours comme un vecteur de valeurs culturelles et politiques. Les micros interventions ou contestations des écrivains-artistes-performeurs actuels, énonçant les changements que texte et image peuvent entraîner, débutent dans le domaine du privé. Voilà un changement de perspective majeur.

Les artistes, de nos jours, produisent de nouveaux récits presque insignifiants mais touchant souvent aux habitudes de vie collective, ou travaillant à déconstruire les anciens récits collectifs (ceux de la doxa) et leur façon de pénétrer la vie quotidienne.

Les artistes contemporains se sont investis de cette fonction de fabricants et de *déconstructeurs* de récits collectifs. Auparavant, ce travail de l'univers représentatif collectif était parrainé par les autorités religieuses, par l'État ou par les puissants de ce monde, qui, à travers les commandes d'œuvres, de texte ou plus simplement à travers la censure, imposaient un univers représentatif bien défini.

Il n'y a pas de garanties que le texte ou l'image rendent les gens plus intelligents ou plus bêtes. Des gouvernements ont empêché leurs citoyens de lire certains livres «dangereux», et ceux-ci ont réussi à tout de même développer leur société. Pensons au Québec. D'autres sociétés très éduquées, amplement conscientes, grâce à leurs penseurs et

philosophes, des illusions que proposent certaines représentations, ont néanmoins produits des monstres politiques. Pensons à l'Allemagne.

Ce qui a changé de nos jours, c'est l'espoir de pouvoir changer les choses grâce aux représentations plus intimistes et non plus à l'aide de grands récits héroïques. Les réels changements sociaux et politiques ne peuvent venir que d'un dialogue introspectif, intime, des arts et des individus. C'est du moins le pari que font les artistes et écrivains actuels.

Bibliographie

Évolution historique du rapport texte-image

BEAULIEU, Sophie (2004). *La relation texte-image dans les avant-gardes : une étude des esthétiques du dialogue*, Montréal, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal.

BOBRINSKOY, R. P. Boris (1960). « Bref aperçu de la querelle des images », *Contacts*, n° 32, « L'Icône ».

BREUIL, Eddie (2004). *La typographie dada*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisation françaises, Lyon, Université de Lyon.

CALVIN, Jean (1559). *Institution de la religion Chrestienne*, cité dans LICHTENSTEIN, Jacqueline (1995). *La peinture*, Paris, Larousse.

COUCHOT, Edmond (1988). *Images: de l'optique au numérique, les arts visuels et l'évolution des technologies*, Paris, Hermes.

DEBORNE-BONNEFOI, Martine (1974). *La traduction de l'image : analyse des rapports entre le texte littéraire et l'image*, Paris, École pratique des hautes études.

DÉCAUDIN, Michel (1993). « De l'espace figuré à l'espace signifiant », *Poésure et peinture*, catalogue d'exposition, Marseille, Musée de Marseille.

FAURE, Philippe (sans date). *Approche de l'image médiévale*, <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/bourges/faure.htm>

GRABAR, André (1984). *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion.

HELBO, André (1975). *Michel Butor, Vers une littérature du signe*, Paris, Éditions Complexe.

- HUTTON, Margaret-Anne, sous la direction de (1999). *Text(e) image*, Durham, University of Durham.
- JOYEUX, Marie-Hélène (été 2003). « Le photomontage politique dans Vu », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 84, Paris, Centre Pompidou.
- LANDOW, George P. (1997). *Hypertext 2.0*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press.
- LEE, Rensselaer Wright (1991). *Ut pictura poesis, Humanisme & théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990, publié la 1^{ère} fois en 1766). *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann.
- LINDEKENS, René (1991). *Texte, image et société*, Paris, Klincksieck.
- LOWDEN, John (2001). *L'art paléochrétien et byzantin*, Paris, Phaidon.
- MANGUEL, Alberto (2001). *Une histoire de la lecture*, Paris, J'ai Lu.
- MONTANDON, Alain, sous la direction de (1990). *Signe, texte, image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition.
- SERRE-FLOERSHEIM Dominique (1999). *Les courants littéraires et artistiques : de l'image au texte*, Grenoble, C. R. D. P. de l'Académie de Grenoble.
- VANDENDORPE, Christian (1999). *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal.
- VASARI, GIORGIO (1981-1987). *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 11 volumes, Paris, Berger-Levrault.

Sur Hervé Guibert

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les Récits indécidables*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

BOULÉ, Jean-Pierre (1995). *Hervé Guibert, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, and other writings*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications.

----- (2001). *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.

SARKONAK, Ralph, Jean-Pierre BOULÉ, Brad EPPS, Michael WORTON, Pierre SAINT-AMAND, Alain BUISINE, Marie DARRIEUSSECQ, Murray PRATT, Owen HEATHCOTE et Lawrence R. SCHEHR (1997). *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres modernes.

SARKONAK, Ralph (2000). *Angelic echoes : Hervé Guibert and company*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press.

WILKERSON-BARKER, Donna (2003). *The space of the screen in contemporary French and francophone fiction*, chapitre 3, « Hervé Guibert : writing the Spectral Image », New York, Peter Lang.

Sur Sophie Calle

CAMART, Cécile (2003). « Sophie Calle, 1978-1981, Genèse d'une figure d'artiste », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 885, 50-77.

NACHTERGAEL, Magali (2000). *Vérité et fiction : l'exemple de Sophie Calle*, Mémoire de maîtrise, Paris, Université Denis Diderot Paris VII.

MACEL, Christine, sous la direction de (2003). *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Catalogue de l'exposition Sophie Calle au Centre Pompidou, Paris, Éditions Centre Pompidou et Xavier Barral.

Sur Paul Auster

LA MADELEINE, Bonnie Lee (2000). *The path for the individual reader : an investigation of Paul Auster's relationship to his reader through the creation of space and manipulation of convention*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

VARVOGLI, Alike (2001). *The world that is the book : Paul Auster's fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.

Ouvrages et articles

ARISTOTE (1990). *La Poétique* (introduction et traduction de Michel Magnien), Paris, Librairie générale française.

AUSTER, Paul (1996). *Why write?*, Providence, Burning Deck.

AUGÉ, Marc (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BAUDRILLARD, Jean et Sophie CALLE (1983). *Ecrits sur l'image. Suite vénitienne et Please follow me*, Paris, Éditions de l'Etoile.

BAUDRILLARD, Jean (20 mai 1996). «Le complot de l'art contemporain», *Libération*, Paris, p. 4.

BAUDELAIRE, Charles (1962). « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques, L'art Romantique*, Paris, Garnier.

----- « L'art philosophique », *Curiosités esthétiques, L'art Romantique*, Paris, Garnier.

BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

----- (2004). *Postproduction, La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les Presses du réel.

BOURDIEU, Pierre (1996). *Sur la télévision*, Paris, Liber.

----- (1998). *Contre-feux*, Paris, Liber.

----- (2003). *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil.

CARRIER, David (1991). *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania State University Press.

CHALUMEAU, Jean-Luc (2005). *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix (1972). *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

DENIS, Maurice (1890). « Définition du néo-traditionalisme », cité dans FERRIER, Jean-Louis (1991). *L'Aventure de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, p. 775.

DERRIDA, Jacques (1972). *La dissémination*, Paris, Seuil.

----- (1974). *Glas*, Paris, Galilée.

----- (1988). *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée.

DIDEROT, Denis (2000, publié la 1^{ère} fois en 1751). *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image*. Paris, Minuit.

DOLHEM, Nancy (décembre 1998). « Vers la guerre informatique », *Le monde diplomatique*, p. 31.

DUFOUR, Gary (1990). « Against the Reality / Fiction of History », dans *Jeff Wall 1990*, Vancouver, Vancouver Art Gallery.

ECO, Umberto (1964). *Eco Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani.

FRIED, Michael (1980). *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press.

GUIBERT, Hervé (1999). *La photo inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard.

HORACE, (1845). *L'art poétique* (traduit par E. Taillefert), Paris, Hachette.

JIMENEZ, Marc (2005). *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Folio essais

KRAUSS, Rosalind (2000). "A voyage on the North Sea" : *art in the age of the post-medium condition*, Londres, Thames & Hudson.

LEMIEUX, Cyril (2001). «Une critique sans raison ? L'approche bourdieusienne des médias et ses limites» dans *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, ouvrage publié sous la direction de LAHIRE, Bernard, Paris, La Découverte.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.

MARIN, Louis (1975). *La critique du discours : sur la "Logique de Port-Royal" et les "Pensées" de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit.

----- (1981). *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit.

----- (1993). *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris, Seuil.

MÈREDIEU, Florence de (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse.

MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.

PLATON (1989). *Phèdre* (présenté et traduit par Luc Brisson), Paris, Flammarion

----- (1993). *La république* (présenté et traduit par Pierre Pachet), Paris, Livre de Poche.

----- (1993). *Le sophiste* (présenté et traduit par Nestor Cordero), Paris, Flammarion.

PLUTARQUE (1985). *De Gloria Atheniensium*, (traduit par Jean-Claude Thiolier), Paris, Presses de la Sorbonne.

POINSOT, Jean-Marc (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco/Vileurbanne, Institut d'art contemporain & Art Édition.

ROBIN, Régine (1997). *Le Golem de l'écriture, De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal XYZ.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Lord of (1969). « *Plastics ; An Epistolary Excursion in the Original Progress and Power of Designatory Art* », *Second Characters*, New York, Greenwood Press.

VIRILIO, Paul (1988). *La machine de vision*, Paris, Galilée.

----- (août 1995). « Vitesse et information, Alerte dans le cyberspace ! », *Le Monde diplomatique*, p. 28.

----- (1995). *Vitesse de libération*, Paris, Galilée.

----- (mars 1998). « Œil pour œil, ou le krach des images », *Le Monde diplomatique* Paris, p. 26-27.

----- (1998). *La bombe informatique*, Paris, Galilée.

WELLBERY, David E. (1984). *Lessing's Laocoon : semiotics and aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press.

Corpus d'œuvres (ouvrages les plus importants)

AUSTER, Paul (1993). *Leviathan*, traduction de Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.

DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, Paris.

GUIBERT, Hervé (1981). *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit.

GUIBERT, Hervé (1986). *Mes parents*, Paris, Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1999). *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard.

CALLE, Sophie (1998). *Doubles-Jeux*, Coffret de sept livres : *De l'obéissance*, (Livre I), *Le rituel d'anniversaire*, (Livre II), *Les panoplies*, (Livre III), *A suivre*, (Livre IV), *L'hôtel*, (Livre V), *Le carnet d'adresses*, (Livre VI), *Gotham Handbook, New-York, mode d'emploi*, en collaboration avec Paul Auster (Livre VII), Arles, Actes Sud.