

Littérature et arts plastiques au XX^e siècle

Fernande Saint-Martin

Volume 6, Number 3, décembre 1973

La littérature dans la culture d'aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500302ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500302ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, F. (1973). Littérature et arts plastiques au XX^e siècle. *Études littéraires*, 6(3), 435–443. <https://doi.org/10.7202/500302ar>

LITTÉRATURE ET ARTS PLASTIQUES AU XX^e SIÈCLE

fernande saint-martin

La tentative de définir les relations qui existent, au XX^e siècle, entre la littérature et les arts plastiques, met en question les problèmes les plus fondamentaux de notre époque, tant sur le plan scientifique et épistémologique que celui de la philosophie du langage, de la linguistique et des théories de l'information.

Les efforts faits au cours des siècles antérieurs pour déterminer les relations pouvant exister entre les deux moyens d'expression, plastiques et verbaux, ont été le plus souvent superficiels et inefficaces, parce que la problématique utilisée était centrée sur la notion de contenu (imagerie, anecdote, conséquences de la conception mimétique de l'art), et comparait la littérature et les arts plastiques, en fonction de leurs relations avec un troisième terme hypothétique, qui était une vision pseudo-objective de la réalité naturelle. Ce processus interdisait de découvrir les structures profondes de ces deux arts spécifiques et achoppaient continuellement à l'hétérogénéité apparente de leurs symbolismes et moyens d'expression respectifs.

Mais, dès la fin du XIX^e siècle, la révolution fondamentale qui s'est opérée dans le domaine des arts, parallèlement à celui des sciences et des idéologies, a complètement transformé les données du problème. Le développement des sciences physiques et humaines a en effet, sapé l'art et la littérature «réalistes», à buts mimétiques, de toute prétention à pouvoir rendre compte de la nature des objets naturels et à pouvoir contribuer efficacement à la connaissance objective des sociétés, des mœurs individuelles, des comportements de groupe, aussi bien que des structures et trajets de la réalité matérielle elle-même. Le type d'information que pouvaient encore véhiculer les arts ne pouvait plus appartenir au domaine des informations objectives sur un monde humain ou matériel déjà

beaucoup mieux décrit et analysé par les sciences. Le matériau de l'art est devenu la fonction symbolique elle-même qui par ses motivations, ses mécanismes et ses buts, se réfère à une réalité proprement esthétique, dépendant des structures dynamiques de la sublimation.

Dans les perspectives extrêmement vastes que cette révolution a ouvertes, nous allons tenter de marquer quelques points de repère qui constituent, pour la littérature et les arts plastiques, des points de convergence absolument fondamentaux, des problématiques communes aux deux moyens d'expression et qui ont conditionné parallèlement leurs développements. Nous les grouperons sous quatre chefs fondamentaux :

- a) **le procès qui a été fait à « l'objet naturel »**
- b) **la découverte de la notion d'éléments (phonétiques/verbaux et picturaux)**
- c) **l'affirmation de la polysémie des signes**
- d) **l'élaboration d'une sémiologie des arts plastiques.**

Le mouvement le plus radical de l'art contemporain, qui constitue une brisure nette avec toutes les conceptions de l'art qui furent utilisées depuis la plus haute Antiquité, fut le procès fait à « l'objet » naturel, figuratif, pseudo-réaliste qui sous-tendait toute l'esthétique de la mimésis. On soulignait récemment, à quel point l'analyse relativement pertinente de Gombrich dans *Art et illusion*, sur l'art classique, ne pouvait trouver d'emploi face à l'art abstrait produit au XX^e siècle, qui a complètement rejeté les concepts de « représentation » de la réalité naturelle¹.

Ce procès a été amorcé en littérature, par le symbolisme et Mallarmé, en peinture par l'impressionnisme, et il a voulu substituer à l'esthétique de la représentation, une définition plus structurale, plus expressive et plus formelle de l'objet poétique ou pictural.

La théorie de la mimésis était liée, en effet, à une certaine conception de l'objet dit naturel, défini par la tridimensionnalité et la configuration perspectiviste, à partir

¹ Suzi Gablik, « On the logic of artistic discovery : art as mimetic conjecture », in *Studio International*, septembre 1973.

d'une conception de l'espace euclidienne (soit celle d'un vide rempli d'objets isolés et indépendants les uns des autres) et d'une conception substantialiste de l'objet, (lequel n'entretenait avec ce qui l'entoure, que des relations superficielles et périphériques) le tout soumis à la notion aristotélicienne de la loi de l'identité².

L'Impressionnisme posa, au contraire, que l'objet naturel était non pas une matière solide, isolable et permanente, mais le « situs » d'une réfraction lumineuse en perpétuel changement. Ce constat eut comme première conséquence que les divers objets qui constituent l'ensemble du tableau, ont acquis une uniformité et une similarité de traitement, qui éliminaient entièrement la hiérarchie constituée dans l'art traditionnel par la prédominance d'un « sujet » de l'œuvre, et par la façon privilégiée de peindre certains de ces objets plutôt que d'autres. En particulier, le postulat impressionniste détruisait la dualité existant entre les personnages d'un tableau et leur décor ambiant. Parallèlement aux développements de la science, l'Impressionnisme affirmait une intuition de l'espace comme un plenum, où les nœuds et structures d'organisation ne dépendaient plus, pour leur traitement, de la vision macroscopique des objets naturels définis par la logique des substances. Sur le plan philosophique, Bergson devait d'ailleurs formuler la critique de ces catégories classiques et l'inadéquation des langages qui se calquaient sur elles.

En même temps, le trajet mallarméen tendait à briser la syntaxe de description, inscrite dans un langage fondé sur la prédominance d'un sujet grammatical, qui se modelait sur une conception statique et substantialiste du monde naturel. Par une présentation physique des mots mêmes, leur disposition sur la surface de la page, préoccupation dont la dynamique est autant visuelle que verbale, le « Coup de dés » institue des types de relations nouvelles entre les mots. L'effort d'Apollinaire, repris ensuite par Dada, porta directement sur une mise en page graphique où la disposition des mots dans un ensemble formel très étudié, devait servir à dépouiller ceux-ci de leurs référents traditionnels pour les imbriquer dans une forme plus expressive, liée à plusieurs et non plus à un seul

² Fernande Saint-Martin, *la Littérature et le non-verbal*, éditions d'Orphée, Montréal, 1958.

niveau sémantique. Reliés à une totalité visuelle qui infléchissait leurs possibilités de signification, les mots étaient mis en liberté, selon la formule de Marinetti, en liberté très spécifiquement des étroits conditionnements de la fonction sémantique pragmatique, calquée sur une conception substantialiste des relations et de la nature des objets dits naturels. Ce type de recherche, basée sur une accentuation visuelle de l'espace blanc de la page, est encore poursuivi par la poésie concrète.

Cette tentative de libération des signes verbaux de leurs référents pragmatiques et univoques étaient semblables à celles qu'entreprenaient les peintres et Kandinsky lui-même, dans *le Spirituel dans l'art*, dans ses réflexions sur l'élaboration d'un nouvel art plastique, offre des suggestions pour l'élaboration d'une poésie qui s'organiserait autour de la réalité phonétique même des mots. Cette réflexion s'est poursuivie dans le roman contemporain, menant au rejet d'un psychologisme et d'un animisme désuet (Cf. Breton, Robbe-Grillet), de la notion d'intrigue et de la chronologie linéaires, de la notion même de personnage, en tant que synthèse substantialiste de signes pseudo-objectifs. Déjà en 1950, Nathalie Sarraute soulignait dans *l'Ère du soupçon*, à quel point la démarche du romancier contemporain s'est poursuivie sur les bases mêmes qui ont permis à l'art abstrait de se constituer.

Cette nouvelle conception de l'espace et de l'objet, qui a animé toute la démarche artistique du XX^e siècle, n'a certes pas éliminé toutes les persistances de la philosophie aristotélienne ; les nouvelles informations que nous possédons sur la nature du réel n'ont pas réussi à transformer, à tous ces niveaux, les moyens d'expression humains. Elle a cependant institué une coupure radicale entre un langage que l'on peut qualifier de « prose », pragmatique, limité et bref dans ses possibilités d'expression et le « poétique » qui est le champ même où s'élaborent de nouveaux langages.

Cette dichotomie est aussi manifeste dans l'art pictural où à côté d'un langage qui tente de s'élaborer, s'en perpétue un autre qui ne veut abandonner, ni la tri-dimensionnalité, ni la notion d'identité. C'est ainsi que la démarche surréaliste, en peinture, a pu poser que le langage pictural de Bouguereau était adéquat pour décrire une prise de conscience nouvelle de la réalité et même pour rendre compte de ce nouveau secteur

de l'expérience que constituaient l'inconscient et le rêve freudien. On ne peut que souligner à quel point cette attitude trahit une compréhension superficielle du freudisme. Plus récemment, Lacan posait justement que la compréhension du rêve exigeait une analyse linguistique basée sur des structures très différentes, et que de fait, le rêve par rapport à la pensée consciente et dirigée, constitue un méta-langage, dont les structures d'organisation ne sont plus celles du langage traditionnel.

Même les poètes surréalistes en général, ont refusé de pousser plus loin la démarche abordée par l'écriture automatiste. Certains cependant comme Queneau, ou à un niveau plus profond, Artaud, et au Québec même, un Claude Gauvreau, ont tenté d'élaborer des structures linguistiques différentes, dans une démarche parallèle à celle des peintres de ce siècle.

De fait, l'art figuratif, littéraire ou plastique, est une activité qui se poursuit « comme si » il n'y avait pas eu de révolution scientifique pour fonder une information et une intuition différentes sur la structure de l'objet.

Cependant, l'intuition des littérateurs, voulant libérer le mot de son conditionnement sémantique et grammatical a trouvé sa confirmation et son fondement théorique dans la révolution linguistique contemporaine, depuis les travaux de Saussure qui, en prononçant l'arbitraire du lien entre le signe et ses signifiés, a ramené l'attention sur l'unité verbale elle-même, considérée dans ses éléments constitutifs, structurels et sonores, i.e. dans ses propriétés élémentales et formelles de signification, issues de sa structure même. Et tous les travaux subséquents de la linguistique ont confirmé la validité de ces hypothèses sur le caractère fondamental et expressif des éléments sonores eux-mêmes.

Ce trajet de la littérature a été tout à fait parallèle à celui qui s'est amorcé d'une façon encore plus élaborée et consciente peut-être dans les arts visuels qui, eux-mêmes libérés du lien signifiant/signifié figuratif, se sont attachés à explorer les possibilités expressives et relationnelles des « éléments picturaux » proprement dits. La découverte de la notion « d'éléments » plastiques chez Seurat, a en effet, la même portée que celle, dans le domaine verbal, de Saussure. À partir des

théories de Chevreuil et en utilisant en particulier les lois des contrastes simultanés, Seurat a explicité par la technique du pointillisme, à base d'éléments définis et constants, un système généralisé du tableau rendu uniformément dynamique par l'utilisation de nœuds chromatiques d'information : ces modules énergétiques, nettement délimités, engendrent par leurs interrelations, une nouvelle structuration picturale, libérée de la représentation mimétique et de ses constantes. Depuis Seurat, le fait pictural s'est régulièrement engendré à partir d'une filiation phénoménologique, dont les points de référence se trouvent uniquement à l'intérieur et non plus à l'extérieur du discours pictural.

Après le Cubisme, qui analyse systématiquement pour la faire fatalement éclater, la notion de l'objet naturel, l'évolution de l'art pictural s'appuiera sur la grande série des énonciations suprématises de Malevitch, afin de préciser et de constituer la notion même des « éléments » picturaux fondamentaux. Dans ses théorisations sur « le monde sans objet », Malevitch reprend cette critique de la structure spatiale, qui était encore celle du cubisme, où sont offerts des objets dominants et un morcellement d'objets partiels, symbolisant certaines démarches de la perception « naturelle ». Comme élément structural dynamique, Malevitch proposa la « juxtaposition » des éléments, en remplacement de la notion de superposition, qui perpétuait des hiérarchies inadéquates entre les divers signes constituant le tableau.

Cet instrument structural de la « juxtaposition » des éléments a été justement celui qui a été élaboré par la poésie en remplacement de la structure de prééminence que possédait jusqu'ici, dans la langue, le sujet sur son verbe et son prédicat. (Cf. Tzara, le lettrisme, etc.)

La démarche de Mondrian fut essentiellement une tentative analogue de définir une matrice des éléments picturaux dans une proposition toute opératoire qui fut celle du damier, réalisant l'extension dynamique du plenum spatial sur toute la surface du tableau également affirmée. Il a proposé l'hypothèse d'une double série d'éléments constitutifs, les unités des « carrés » chromatiques et la structure linéaire à densité variable qui les détermine, formant un réseau de vecteurs qui découpe, sans hiérarchie perspectiviste, la surface du ta-

bleau. En même temps, sont posées, comme fondamentales par Mondrian, l'interrelation entre les éléments et la dialectique structurale des formes ouvertes et fermées, résultant de l'antagonisme entre les énergies centripètes et centrifuges. Cette « ouverture » de l'objet, qui est une des réclamations fondamentales d'un grand nombre d'œuvres littéraires et musicales aujourd'hui, est davantage affirmée par Mondrian, quand il choisit de projeter la surface du tableau vers le spectateur, en introduisant cet espace neutre autour du tableau qui élimine toutes lignes (cadres, etc.) qui viendraient refermer les objets situés à la périphérie du tableau. Mondrian a donc poursuivi cette tâche de définir un nombre limité d'éléments, où chacun ne se réfère dans sa structure et sa dynamique qu'à la surface totale de la configuration picturale. Une exigence parallèle s'est faite jour en littérature, dans le roman comme dans la poésie, à partir du moment où l'on a posé que l'œuvre littéraire était un univers autonome dont l'analyse et la compréhension ne devaient avoir comme sources interprétatives que les éléments verbaux constituant la totalité de l'objet, et non les tentatives de les relier à des univers hors-contexte et différents de l'expérience humaine.

Mais la libération du signe verbal de ses référents figuratifs ou réalistes ne s'est vraiment consommée qu'à partir de l'autre affirmation saussurienne, posant la polysémie des signes, c'est-à-dire de cette complexité sémantique qui fait du mot, non un signe univoque, mais un nœud, une source ouverte de significations, issues de l'ensemble indéfini des connotations et dénnotations produites par tous les éléments structurels de l'unité verbale. S'est ouvert ainsi à partir des structures phonétiques, et ensuite de toutes les relations syntagmatiques, par juxtapositions proches ou lointaines dans un espace et un temps propre à l'objet littéraire qui n'est plus conçu comme linéaire et successif, tout un champ sémantique de symbolisation qui ne doit plus rien à un système « objectif » de références, mais qui se constitue à partir des interrelations affectives et cognitives qui s'établissent dans le réseau d'associations issu de l'intérieur même de l'objet littéraire.

De là naît une « fiction » littéraire autonome qui suscite son espace propre, en poésie avec Valéry ou St-John Perse, dans le roman avec Joyce, Beckett ou Blanchot, synthèse des seuls

constituants symboliques du texte lui-même. Les matériaux de structuration de cet objet littéraire, qui ne dépendent plus du mimétisme de lois psychologiques désuètes, sont l'élaboration de rythmiques nouvelles, la juxtaposition d'éléments ou de champs d'abstraction différents, une utilisation nouvelle de la répétition ou de la négation et l'exploration systématique des possibilités symboliques rattachées à tel ou tel type de structures syntaxiques.

Dans le domaine plastique, comme dans la littérature, la polysémie essentielle des signifiants oblige à une perception tout à fait différente des œuvres, qui devient un trajet actif et dynamique, où les possibilités de décodage du percepteur se concrétisent dans des trajets sans cesse ouverts et qui font de la perception du tableau comme du roman, une expérience spécifique de la durée, fondée sur la permanence mnémique des agencements sans cesse renouvelés des signes verbaux ou visuels. Cette expérience dans la durée du tableau ou du roman/poème, devient la trame même de l'expérience esthétique et la possibilité de constituer les signifiés des œuvres d'art.

Ce trajet rapidement esquissé du développement de l'art abstrait au XX^e siècle nous mène au cœur du débat actuel sur les possibilités de constituer une sémiologie du fait pictural. L'on sait, en effet, que de Saussure avait affirmé qu'une sémiologie des systèmes de signes non-verbaux, comme le sont les éléments picturaux par exemple, ne pouvait se constituer qu'en leur appliquant le modèle de la linguistique.

Il semble aujourd'hui que la plupart des éléments sont acquis qui permettent de percevoir la structure et la signification du fait pictural à partir d'un modèle linguistique. En particulier, la théorie de la polysémie des signes verbaux et donc le rôle fondamental que jouent la connotation ou la dynamique des réseaux associatifs dans la détermination de leur sens, les rapprochent du caractère ouvert et multiple des signes picturaux, rendant possible la recherche de leur signification dans la relation syntagmatique qu'ils entretiennent à l'intérieur du tableau. À partir des recherches iconographiques de Panofsky, des analyses de la nouvelle critique depuis Barthes, des recherches socio-esthétiques de Bourdieu, il est apparent que ces signes picturaux sont insérés dans des systèmes de codes, dont il s'agit de déchiffrer les postulats et

les déterminations pour pouvoir accéder au sens. Nous avons nous-même tenté, dans un ouvrage intitulé *les Structures de l'espace pictural*³, d'établir à partir de la psychologie génétique de Piaget et des travaux de Rorschach, qu'il existait pour la « lecture » du tableau, des types de cheminement de la perception quasi obligatoires, sans lesquels il est impossible de prétendre à une relation adéquate à l'objet qui s'offre à la communication.

Ce code, s'il est tout entier véhiculé dans un tableau donné, n'est toujours, comme le sont les codes linguistiques verbaux, qu'une évolution, une variation, une transgression des codes précédents.

En inventoriant et définissant les unités picturales fondamentales, les éléments véritablement structurels du phénomène pictural, les artistes contemporains ont réussi à mettre en lumière des éléments de langage qui peuvent être assimilés aux unités verbales que sont les phonèmes; une théorie de leurs relations lexicales, syntaxiques et grammaticales peut maintenant être ébauchée.

La réalisation de cette sémiologie picturale ne pourra d'ailleurs que contribuer à la production d'une sémiologie du discours poétique, automatiste, concret ou autre, sémiologie encore inexistante, qui rendrait compte du phénomène que constitue l'élaboration d'un « langage » poétique, qui n'est plus soumis aux catégories lexicales, grammaticales et sémantiques du langage traditionnel.

Musée d'Art contemporain (Montréal)

³ Fernande Saint-Martin, *les Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968.