

L'illitérature en images

Christian-Marie Pons

Volume 30, numéro 1, automne 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501191ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501191ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pons, C.-M. (1997). L'illitérature en images. *Études littéraires*, 30(1), 97–104.
<https://doi.org/10.7202/501191ar>

Résumé de l'article

Interrogeant l'illustration paralittéraire (couvertures illustrées, bande dessinées) en regard de la Littérature, nous opposons à celle-ci le concept d'« illitérature ». Le néologisme vient de la sentence, « Pictura illiterato litteratura » d'Alcuin (VIIIe siècle) argument pour la sauvegarde des fresques dans les églises. L'illitérature renvoie moins à l'idée d'une littérature par absence qu'à celle d'une littérature dont l'accès est favorisé par l'image. Résonnance dans le terme même avec la dimension pragmatique de l'acte illocutoire ; une prévalence de l'illocutoire comme intention manifestée serait-elle un trait distinctif de la paralittérature ? L'image en hérite, au moins depuis la Renaissance; tout comme le dispositif paralittéraire (sérialité, récurrence des fabulae, hybridité sémiotique), elle simplifie la tâche du lecteur; l'importance accordée à ce dernier complète la convergence.



L'ILLITTÉRATURE EN IMAGES *

Christian-Marie Pons

■ Invité à réinterroger la nature — notamment illustrée — du fait paralittéraire face à celui des *belles lettres*, et confronté au sens, somme toute flottant, du terme même de *littérature*, nous prendrons le risque de proposer un néologisme — celui d'*illittérature* — et tenterons d'explorer les avenues possibles que recouvre ce mot avec le projet avoué de réfléchir à la place et au rôle de l'image dans le champ de littératures populaires, telles que bandes dessinées et fascicules illustrés.

Littérature

Le terme *littérature*, si l'on en suit le parcours lexical, semble toujours relever d'une certaine ambiguïté. Le *Petit Robert* signale trois usages communs au mot : un vieux, un courant et un nouveau.

1. Dans un vieil usage, daté de 1432 (juste quelques années avant l'invention de Gutenberg) : *littérature* renvoie à « ensemble des connaissances ; culture générale ». Notons aucune allusion dans ce premier sens ni au livresque, ni à l'écrit spécifiquement ;

2. ce n'est qu'au XVIII^e siècle (1758) qu'on associe à cette culture la dimension bibliographique et que le sens, courant, s'oriente du côté des « œuvres écrites, dans la mesure [précise-t-on] où elles portent la marque de préoccupations esthétiques » ; on y subordonne les connaissances, les activités qui s'y rapportent, c'est-à-dire le travail, l'art de l'écrivain, le métier d'auteur littéraire, l'ensemble des connaissances concernant les œuvres littéraires. Notons ici l'association donc de l'écriture et de l'esthétique.

* Une première mouture de cette réflexion a été livrée sous ce titre lors d'un colloque organisé par le centre d'études québécoises (CÉTUQ) du département d'études françaises de l'Université de Montréal sous le thème « Boudons-nous notre plaisir ? L'intérêt littéraire des corpus populaires », en février 1995. Le propos de la rencontre était de vérifier à quel titre les corpus populaires pouvaient être étudiés par les littéraires et quels étaient les véritables enjeux de la relative exclusion institutionnelle dont ils font l'objet.

3. Enfin, un troisième sens, signalé comme néologisme, renvoie à « tout usage esthétique du langage, même non écrit (par ex : la littérature orale) ».

Délaissions pour l'instant l'importante question de l'esthétique pour nous informer de ce que serait un « langage même non écrit ».

À « langage », toujours chez *Robert*, nous apprenons qu'il peut s'agir, par extension, de « tout système d'expression que l'on assimile au langage naturel ».

Les choses ne s'arrangent guère ; mais si nous allons quand même vérifier ce qu'on entend par « assimilable » ; nous retiendrons deux aspects : a) « traité comme semblable » et, b) « qui est susceptible d'assimilation »...

Rendu à ce point, et puisque c'est à propos d'image que nous nous interrogeons, nous n'oserons prendre pour acquis si simplement le fait qu'on puisse traiter celle-ci comme semblable à la langue (c'est pour nous loin d'être évident), et encore moins qu'on puisse l'« assimiler » impunément audit langage naturel.

Et nous voilà, face à *Petit Robert*, Gros-Jean comme devant, à ne pas savoir quoi faire de nos bandes dessinées ou de nos illustrations de romans à dix sous en regard de la littérature légitime.

Empruntons, alors, une autre piste, plus doxique et moins lexicale : l'acception récente de *littérature* parle d'« usage esthétique du langage, même non écrit ». Pourtant, jusqu'à preuve du contraire, on ne parle pas de la « littérature » de Picasso ou de Pollock pour en évoquer les œuvres picturales — et ce n'est sans doute pas la dimension esthétique des objets qui l'interdit.

Peut-être alors, pensons-nous, faut-il injecter du récit dans l'image ou bien de la

figuration, pour qu'elle puisse passer pour « littérature ». — Mais cela non plus ne suffit pas : bien que dédié au récit, on n'emploie pas communément au sujet du cinéma, à propos de films, par exemple (si grand et réputé soit le cinéaste) le terme de « littérature », même populaire.

Que reste-t-il à la bande dessinée, pour qu'elle se retrouve plus souvent qu'autrement accotée au territoire du littéraire (jusqu'à nouvel ordre, c'est bien dans les départements de lettres qu'on retrouve les quelques cours, les quelques thèses, dont on l'honore).

Si ce n'est ni l'image, même figurative, ni le récit qui fonde la bande dessinée ou le fascicule illustré en littérature populaire, il ne resterait que le support — le livre, objet édité, imprimé, comme élément déterminant et expliquant ce cousinage avec la littérature. Le livre, ou peut-être encore la présence du mot, du mot écrit, puisque la BD en contient. Mais il semble qu'on est bien loin d'une variable qualitative suffisante pour justifier l'écart entre ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas.

Illitérature

Illitérature. Ce terme-ci a le bénéfice d'être neuf et relativement vierge d'un héritage sémantique trop lourd. Puisqu'il reste d'un usage peu courant, même pour désigner un corpus de littérature populaire, nous nous devons d'en préciser le sens et ce qu'il peut apporter de différent au débat que suscite le statut et la spécificité de la paralittérature.

Une double référence en alimente le sens ; la première, aux racines médiévales, soulève la part du lecteur ; la seconde, plus récente, souligne une dimension pragmatique particulière de notre objet.

Vers la fin du VIII^e siècle, Alcuin le moine, conseiller de Charlemagne et fervent défenseur des fresques dans les églises, affirme son célèbre *Pictura illiterato litteratura*. La peinture, une littérature pour illettrés et moyen d'enseigner les Saintes Écritures aux ouailles analphabètes. À nos yeux du XX^e siècle, l'argument d'Alcuin revêt une modernité certaine, pour au moins trois raisons. Celle de qualifier la *pictura de litteratura* : c'est déjà endosser l'acception notée par Robert (1977) comme néologisme du terme littérature en acceptant de l'attribuer à « un langage même non écrit ». Celle, deuxièmement, de justifier la pertinence d'une production culturelle (les fresques) à partir de la spécificité de ses récepteurs (*illiterato*). Celle enfin de miser implicitement sur la préoccupation « massmédiatique » de rejoindre le mieux possible un auditoire nombreux et populaire. « Picture, illiterate's literature », c'est sans doute à peu près en ces termes que W. R. Hearst vers la fin du siècle dernier redécouvre l'équation d'Alcuin en implantant la bande dessinée dans le *New-York World*¹ comme moyen (qui d'emblée s'avère très efficace) de vendre ses journaux aux analphabètes de New-York, peuplé d'immigrants parlant à peine et ne lisant pas, ou si peu, la langue d'Albion².

Résumons la portée des mots d'Alcuin : la peinture (disons, par extension, l'image figurative) est donc revendiquée par lui comme une forme de littérature populaire ;

« Littérature pour illettrés » : une proposition joliment paradoxale que nous oserons réduire en la condensant sous le terme d'*illittérature*.

Voici pour l'étymologie du mot. Quelle peut en être maintenant l'emprise sémantique.

L'apport du privatif convoque un premier champ définitionnel : comprendre *illittérature* comme non-littérature. Prescription négative, définition par défaut : l'illittérature, on ne sait pas ce que c'est ; tout ce qu'on sait, c'est que ce n'est pas de la littérature. C'est pour plusieurs — le plus souvent altiers tenants des Belles-Lettres — une définition suffisante. Il n'y a de littérature légitime que la grande ; le reste est bouillie pour les chats, ou pour les canards à gros tirage. C'est aussi, pour d'autres, une définition libératrice : littératures populaires comme phénomènes de communication, qu'on peut étudier indépendamment des paramètres littéraires, dans une perspective socio-historique, par exemple³. Il semble effectivement que tout un pan de ces productions aux formats et aux modes d'expression très divers puisse faire l'économie d'une référence obligée à la littérature. D'autant plus, puisque tel est notre propos initial, quand on parle d'images : ce serait notamment le cas de la bande dessinée. En revanche, la distinction se fait plus troublante si l'on aborde la littérature fasciculaire. Difficulté méthodologique à isoler la couverture illustrée du récit romanesque qu'elle recou-

1 17 octobre 1896, publication du premier épisode de *Down Hogan's Alley*, récit dessiné par Richard Outcault et unanimement reconnu depuis comme le coup d'envoi de la BD aux États-Unis,

2 Voir Pons, 1987, p. 175.

3 Tel que peut le faire Jean-Yves Mollier dans ce numéro, en privilégiant la variable quantitative des diffusions pour isoler ce type de productions.

vre ; entreprise hasardeuse que d'occulter toute littérarité de ces textes-là.

En outre, le renvoi de l'*illittérature* dans le hors-champ littéraire évite sans le résoudre le paradoxe d'Alcuin quand il parle de *pictura* et à partir duquel nous engendrons le terme. Il nous faudra donc, au-delà du privatif, ouvrir une autre piste ; nous suivrons cette fois la valeur locative du préfixe : illittérature, non plus comme négation de littérature, mais comme *partie prise* de celle-ci. Reprenons : illittérature, comme littérature pour illettrés, c'est à dire moyen pour les illettrés d'accéder aux Écritures. À bien y penser, l'intention d'Alcuin qui nous sert de prémisse n'est pas de substituer l'image à la lettre (la fresque comme *simillittérature*), mais bien de convoquer l'image comme mode d'accès aux écritures. Loin d'être privative, la valeur du préfixe ajouté engage plutôt la dimension fortement pragmatique désignée par le moine (d'ailleurs déjà, un tel dispositif implique bien pour Alcuin la présence d'un *prédicateur* articulant le passage de l'image aux Écritures). Illittérature donc comme procédé soulignant « l'intervention du sujet énonciateur dans la constitution de la signification », dirait Ducrot (Ducrot, p. 30) et surtout faisant de la littérature un acte, voire un pacte, plutôt qu'un produit.

L'intention manifeste, illocutoire, serait-elle par hasard un trait distinctif de cette littérature-là ? Et si oui, quelles en seraient les marques ?

Nous explorerons ici trois avenues, à la fois parce qu'elles appartiennent au phénomène paralittéraire, à la fois parce

qu'elles nous semblent, justement, débitrices d'une forte présence de l'acte illocutoire au cœur de ces productions. Nous évoquerons successivement, premièrement l'héritage de l'image figurative impliquée dans les littératures populaires ; deuxièmement, la paralittérature comme effet d'un dispositif global, intégrant mais débordant le seul texte qu'elle contient ; et finalement, la place prépondérante qu'occupe le lecteur dans ce dispositif.

L'illustration ⁴

Claude Gandelman (1986) montre efficacement comment, au moment où se fonde une nouvelle économie de la représentation au seuil du *quattrocento*, celle-ci s'accompagne d'une mise en scène du *gestus* — le geste du montreur — fortement chargé d'une fonction illocutoire. Succédant à l'*expositor* (le présentateur-commentateur des tableaux allégoriques vivants en vogue à la fin du Moyen Âge) ou au prédicateur déjà évoqué qui, du haut de sa chaire, interprète les scènes peintes des fresques sauvées par Alcuin, le « montreur » de la Renaissance est désormais inclus dans le tableau (peint dans l'espace même de la représentation) tout en conservant la fonction double, premièrement, de désigner le tableau comme tel et, deuxièmement, de guider le spectateur dans sa lecture du tableau.

En même temps qu'Alberti consigne dans le *Della Pittura* (c. 1435) les règles de construction de la perspective (engendrant illusion et trompe l'œil), il s'empresse de préciser la présence souhaitable, voire

4 Le terme même d'illustration (*in-lustro*) ne renvoie pas bien sûr à une absence de lustre ; n'est pas illustre ce qui est terne, mais au contraire, illustrer relève bien de l'intention manifeste de montrer ce que les choses, les gens, ont de brillant.

essentielle, du montreur de l'image dans l'image :

Dans une *istoria*, j'aime à voir quelqu'un qui admoneste et montre du doigt ce qui se passe dans l'image ; ou qui nous fait signe de la main pour que nous regardions ce qui s'y passe [...] Ainsi, tout ce que les personnages peints font entre eux, ou avec l'observateur, tout ceci est montré et désigné comme ornement ou comme leçon de l'*istoria* (Gandelman, p. 34).

Double charge illocutoire : celle de désigner l'espace du tableau comme espace de représentation (Gandelman parle de distanciation) et celle d'orienter le lecteur à l'intérieur du tableau en pointant du doigt ce qui doit être vu (Gandelman parle d'indicialisation).

Deux opérations accompagnent cette procédure, l'*ostentation* et l'*admonestation* : d'un côté le fait de se manifester clairement au regard du spectateur ; d'un autre côté le fait de signaler à celui-ci ce qui, en dernier lieu, doit être vu, et compris. Conscient du risque d'un parcours aléatoire (L. Marin) du regard, Alberti en fondant les règles de ce qui va s'imposer comme code de la représentation occidentale, souligne en même temps la nécessité d'inclure un « mode d'emploi » pour en guider la lecture.

Ajoutons : à l'extérieur du champ de représentation, le cadre même de l'image désigne celle-ci comme espace de représentation ; à l'intérieur du champ de représentation, la *costruzione legittima* (la perspective) qui règle cette représentation inclut dans son calcul la place même que doit occuper le spectateur (symétrie du point de fuite autour duquel s'organise la

mise en représentation et du point de vue à partir duquel observer ce qui est représenté).

L'intérêt de Gandelman est de constater d'un côté que cette intention du montreur à informer de la monstration s'estompe dans la peinture dès la haute Renaissance au profit de l'illusion à produire, mais que d'un autre côté, l'image (non plus la peinture, mais l'affiche, par exemple) redécouvre la « structure d'appel » que prône Alberti au moment où l'image, justement, est à nouveau réquisitionnée dans une intention performative de solliciter un lectorat visé.

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer comment certaines couvertures de fascicules proposait une imagerie esthétique plus proche de la fin du Moyen Âge et du tout début de la Renaissance, plutôt que d'une iconographie plus récente (photographique, par exemple) et nous attribuions déjà une fonction d'accompagnement, d'aide à la lecture, d'un lectorat peu alphabétisé⁵. Un des motifs récurrents de ces illustrations de couverture (70 % du corpus étudié) impose un *gestus* identique : celui, emphatique, du bras tendu prolongé d'un revolver en train de faire feu ; Buffalo Bill, motif inéluctable de chaque couverture de la série arbore une magistrale paire de gants blancs accentuant une gestuelle déjà ostentatoire.

Le dispositif paralittéraire

Plus généralement et au-delà de l'image elle-même, le dispositif paralittéraire de ces fascicules articule un ensemble complexe

5 Voir Pons (1995). Le corpus étudié est celui des « Buffalo Bill » édités par Eichler au tournant de ce siècle.

d'éléments réglés comme autant d'indices destinés à en faciliter la lecture.

On peut attribuer une telle fonction à l'instauration surdéterminante des redondances que génèrent la sérialité des collections. L'effet de collection, de sérialisation, instaure au niveau du texte même un ensemble d'« habitus » narratifs intégrés par le lecteur sériel et canalisant son effort de lecture. Même sous couvert de nouveauté (soigneusement dosée), il reste peu finalement à chaque nouveau titre que le lecteur n'ait déjà lu (réurrence et standardisation des *fabulae*, du vocabulaire, des motifs et enchaînements narratifs à l'intérieur d'un genre identifié pour lui-même).

La sérialisation elle-même des couvertures illustrées enclenche un principe de réurrence réduisant au minimum nécessaire l'apport d'éléments nouveaux et harnachant cet apport d'un ensemble de consignes convenues et réitérées à chaque épisode comme déjà vues, déjà lues (l'effigie du personnage et le titre éponyme, la mise en page et les styles graphique et typographique, le nombre de pages et la taille du format ; seuls le titre et l'illustration centrale varient, malgré cela contenus par la réitération du nom dans le titre et de la figure emblématisée du personnage principal systématiquement présente dans l'image).

L'illusion même et la nouveauté de la figuration sont rabattues par la présence des titres et intertitres à même l'image, par l'écrasement des perspectives et par le style *non finito* du traitement pictural :

dé-icônisation ⁶ de l'image au bénéfice de l'objet fasciculaire identifié comme support explicite et permanent ⁷.

Le peu de charge informative qu'il reste à chaque nouvelle couverture est à son tour réinvesti dans l'économie globale de lecture : dévoilant généreusement par l'image le motif-acmé du récit qu'elle contient, la couverture du fascicule prédit au lecteur le texte qu'il lui reste à confirmer et permet une lecture déjà largement balisée (outre l'acquis permanent de la série) par ce que découvre la couverture.

Ainsi la composition réglée, homogénéisée une fois pour toutes, du dispositif compense largement la disposition hétérogène (malgré tout complexe) de la dimension hybride (texte et image) des éléments en présence. Nécessité en effet accrue du harnachement : la distribution sémiotique combinant différentes strates langagières impose un espace sémiotique ⁸ non totalement déterminé dans la turbulence d'un code en instauration (à l'inverse d'un espace littéraire uniforme et redevable des seules règles linguistiques). Le sémiotique, comme hybridité s'impose à chaque fois comme nouveau terrain de lecture aux combinaisons renouvelées qui imposent à leur tour, pour être comprises — et comprises clairement et aisément — d'intégrer leur propre mode d'emploi.

Le lecteur

L'équation d'Alcuin souligne à juste titre la portée déterminante de la présence du lecteur. Effet d'un « illecteur » imposant

6 J'emprunte le terme à Gandelman, *op. cit.*, p. 49.

7 Les terminologies employées tant en français (fascicule, bande dessinée, ...) qu'en anglais (*dime-novel*, *pulp*) sont révélatrices d'une forte identification au niveau de la corporéité des objets nommés, plus que de leur contenus littéraires

8 Voir Pons, *op. cit.*, p. 157.

par sa présence, à son tour manifestée, la nécessité d'en appréhender l'intention. Un des traits spécifiques à la circulation des littératures populaires est cette obligation de fortement tenir compte du lecteur comme protagoniste obligé.

La littérature grand L, c'est inversement ce qui sans doute la distingue, est d'abord une histoire d'auteur ; le texte sera identifié comme le fruit de son expression. La réputation, le renom de l'auteur est un des premiers paramètres considérés pour estimer la qualité du texte qu'il commet ; l'opinion des lecteurs est bien secondaire dans cette évaluation. Il en va tout autrement des paralittératures : d'un côté, seule l'appréciation, la satisfaction des lecteurs en garantira l'existence ; d'un autre côté, l'auteur le plus souvent se soumet, ou au moins doit convenir, aux désirs du lecteur. Illittérature toute dévouée à sa destination et dont les auteurs restent pour la plupart d'illustres inconnus, si ce n'est anéantis dans l'anonymat ; littérature souvent sans droits d'auteur, ni même « d'auctorisation » officielle.

La pratique des souscriptions engageant lecteur et éditeur au rendez-vous formel des livraisons (des fascicules, des illustrés) ignore le plus souvent l'auteur (ou les auteurs, comme magma plus ou moins indéfini). Portrait de l'« écrivillon » écrivant sur commande, au talent mesuré au nombre de mots plus qu'à leur poids et condamnés à convenir aux formules retenus par l'éditeur parce qu'elles répondent aux exigences du lectorat. Acte illittéraire d'une littérature annoncée auquel répondrait un illecteur s'enga-

geant, fiducièrement, à lire une littérature avant même qu'elle ne soit écrite, bien souvent, par un auteur réduit à livrer la marchandise⁹. Les exemples de personnages malheureusement « assassinés » par leur auteur, contraint de les ressusciter à la demande expresse des lecteurs ne sont pas rares ; la pérennité de certains personnages propres à satisfaire un éternel lectorat saura épuiser des générations d'auteurs successifs.

Conclusion

L'économie du terme littérature pour désigner la production des littératures populaires semble toujours difficile à revendiquer, moins semble-t-il du fait des objets même que recouvre cette production que du contexte culturel de ces productions. Références fortes, quoiqu'on veuille, à l'établissement hégémonique en Occident de la lettre, à l'écriture. Et même si l'image possède un vieux droit de cité dans cette même culture, c'est encore souvent dans une relation de subordination au mot qu'on la tolère.

À la suite d'Alberti, et de Gandelman, nous avons évoqué les opérations visuelles d'ostentation et d'admonestation. Il est révélateur de suivre la dérive péjorative que chacun de ces termes a connu au cours de siècles et jusqu'au nôtre.

D'une monstration explicite et univoque, l'ostentation est devenue l'expression d'une vanité naïvement exhibée ; d'une projection hors la scène de représentation dans le but d'interpeller et de concerner le spectateur, le geste du montreur à l'index pointé se retrouve chargé d'*obsécénité*.

⁹ Ducrot souligne la dimension juridique de l'acte illocutoire, comme pacte passé entre énonciateur et destinataire, *op. cit.*, p. 32.

Il en va ainsi, aussi, de l'admonestation. L'opération déictique guidant le spectateur vers ce qui est à voir, se teinte rapidement du reproche qu'il n'ait déjà vu ; au-delà d'une simple redondance visuelle, la *remontrance* fait place à la réprimande. L'idée même d'une paralittérature organisant les rythmes de lecture en instaurant le découpage textuel (les chapitres) en unités de livraison (les épisodes) est sujette au regard vaguement hautain posé sur un lecteur qu'il faut chapitrer mensuellement.

Mais et outre cela, plutôt que de définir la paralittérature comme « littérature en marge de la littérature établie » (*Petit Robert*), ne doit-on pas à son tour comprendre le préfixe *para-* comme celui du parachute, ou du parasol, et définir paralittérature comme un acte de littérature muni d'un dispositif de prévention rassurante, de sécurisation : ce livre n'est qu'un objet de lecture, un divertissement, et non toute l'écrasante mémoire du monde.

Références

- ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture / de Pictura*, trad. J. L. Schefer, Paris, Macula / Dédale, 1995.
- BLETON Paul (dir.), *Armes, Larmes, Charmes*, Québec, Nuit Blanche éditeur (Études paralittéraires), 1995.
- DUCROT, Oswald, « Analyse pragmatiques », dans *les Actes de discours, Communications*, vol. 32, Paris, Seuil, 1980.
- GANDELMAN, Claude, *le Regard dans le texte, Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1978.
- MARIN, Louis, « La description de l'image », dans *Analyse de l'image, Communications*, vol. 15, Paris, Seuil, 1970.
- — —, « Sémiologie de l'art », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1978.
- PONS, Christian-Marie, « Buffalo Bill sur la piste des signes », dans *Armes, Larmes, Charmes*, Québec, Nuit Blanche éditeur (Études paralittéraires), 1995.
- — —, *Évolution d'une figuration narrative : la bande dessinée*, thèse de doctorat, Québec, Université de Montréal, 1987.
- RÉCANATI, François, « Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire ? », dans *les Actes de discours, Communications*, vol. 32, Paris, Seuil, 1980.