

Vie des arts

L'image, le signe, l'écriture, la lecture et le reste...

Jacques Meuris

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : id.erudit.org/iderudit/54109ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meuris, J. (1985). L'image, le signe, l'écriture, la lecture et le reste.... *Vie des arts*, 30(120), 40–91.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

L'image, le signe, l'écriture, la lecture et le reste...

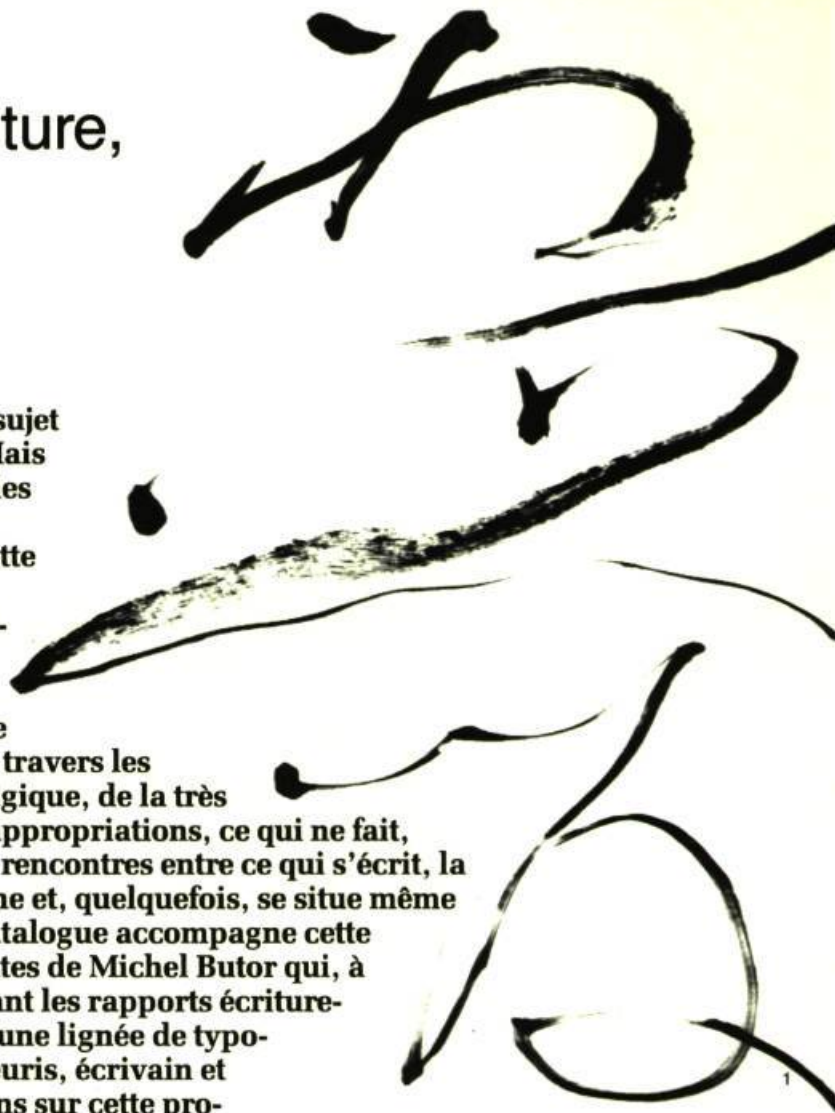
Jacques MEURIS

Les signes, l'écriture, la peinture: voilà un sujet d'intérêt renouvelé, du moins en Europe. Mais c'est un sujet complexe puisqu'il mobilise des disciplines d'apparence opposées. Et cette complexité est peut-être bien à la base de cette attention renouvelée. En Belgique, par exemple, une série d'expositions est organisée au cours de toute la saison 1984-1985 par le Centre d'Art Contemporain de la Communauté française, à Bruxelles, sous le titre de Signes et écritures. On s'aperçoit, à travers les travaux d'artistes venus de France et de Belgique, de la très grande disparité entre les intentions et les appropriations, ce qui ne fait, d'évidence, qu'encourager l'ambiguïté des rencontres entre ce qui s'écrit, la lettre et les mots, et ce qui se peint, se dessine et, quelquefois, se situe même dans les deux dimensions. Un important catalogue accompagne cette suite de manifestations. On y trouve des textes de Michel Butor qui, à Nice, dirige depuis peu un centre prospectant les rapports écriture-peinture, de Jérôme Peignot, descendant d'une lignée de typographes français et écrivain, de Jacques Meuris, écrivain et critique d'art, qui nous livre ici ses réflexions sur cette problématique.

Comme un exercice de style...

Du moment qu'il y a écriture, il y a lecture. Mais du moment qu'il y a image, y a-t-il écriture et lecture? Soit: l'image relève-t-elle des mêmes phénomènes d'appréhension que le texte? Est-elle écrite et lue? Mon questionnement vient, principalement, des habitudes prises dans le domaine de la critique où le mot «lecture», s'appliquant aux images, est devenu courant bien que pouvant être considéré, en l'occurrence, comme une sorte de néologisme, tout comme l'est devenu, au même niveau et dans les mêmes exercices, le mot «écriture». On dit couramment d'un artiste plasticien qu'il a une écriture; on dit couramment d'un tableau qu'on le lit. Sans doute le sens commun sait-il de quoi l'on parle, ce faisant. Mais dans quelle mesure le sens commun vaut-il pour juger des caractères des images et, partant, faut-il aller à l'encontre de ces nouvelles habitudes, si l'on entend dégager, en définitive, ce que l'image transporte, en vérité, de la réalité à notre connaissance?

En fait, cette problématique détourne moins de la pratique de la critique en action et de la pratique de l'art en état de se faire qu'il ne pourrait apparaître. Le rapport au réel est une constante de l'image, même abstraite, mais ce n'est pas le même rapport que celui qu'entretient l'écriture avec la réalité. Peut-être (mais allez savoir, du premier coup!) est-ce alors que surgit le signe, ni lettre ni image, d'abord, mais comme en capacité de figurer l'une et l'autre, de prendre leur place disjointe pour assumer, en quelque manière, leur superposition? Si les choses vont ainsi, le signe n'est ni image ni texte, au vrai, mais la conjonction de l'un et de l'autre, du moins dans l'entendement



qu'on en a lorsqu'on le voit et qu'on le lit. Ainsi des signes routiers, par exemple: une barre blanche horizontale dans un cercle rouge se lit: «NO ENTRY». Mais alors, si le signe a l'évidence de la parole, en cette circonstance, et universalise celle-ci en constituant une traduction toutes langues et toutes écritures, pourquoi, aux États-Unis au contraire de l'Europe, ne l'utilise-t-on pas, au bénéfice du texte même? «TURN RIGHT» se dit «turn right» sur les panneaux au lieu d'une flèche sur fond bleu... On peut certainement trouver des explications – mais la question demeure qui pose tout entier le problème de la compréhension des signes par tous, il est vrai comme pour les langues.

Mais alors, le signe n'est-il pas, de façon équivalente, quelque chose comme un *illetterisme*? Le jeu que l'on joue ici, on le voit, n'est pas du tout anodin, qui remplace le connu par l'imaginaire...

L'alerte vint de ceci. S'agissant de l'image-type, c'est-à-dire de l'image photographique, je lis: «It must be pointed out that the close reading of photographs (on peut alors y substituer «image») in linguistic terms is an unworkable project, somewhat analogous to square the circle»¹. Soit que la lecture des images en termes de linguistique est une illusion. Ce qui entraînait ce complément, de ma part: «Le livre, d'abord support de la lecture, et donc du langage, est devenu au surplus support de la vue (voir McLuhan). Mais voir le langage n'est pas l'entendre. Voir une photographie n'est pas la lire»².

Mais je conçois, dans le même temps, que joue une mimésis à propos du signe: lorsque l'automobiliste voit la barre

blanche transversale dans un disque rouge, voit-il «NO ENTRY» ou lit-il «Interdiction d'entrer» – ou le pense-t-il seulement, par une sorte particulière d'automatisme mental? Ou tout à la fois? Voir, lire, penser... Allez dire! De sorte qu'à la question de savoir quel engrenage se met au travail dès que ce signe apparaît, il ne semble pas y avoir de réponse a priori, et d'autant que le temps de réponse entre la lecture du signe et la réaction du voyeur est indéterminée et, d'ailleurs, jamais la même, selon les individus. En tout état de cause, cependant, s'avèrerait que le signe, outre qu'il supprime la connaissance des langues, remplace le texte et, partant, l'écriture convenue. Il universalise en même temps qu'il enfreint toute littérature, au sens occidental. C'est la différence fondamentale entre les logogrammes de Christian Dotremont, qui constituent une littérature qui se figure, et les idéogrammes orientaux ou égyptiens, qui signifient sans intermédiaire une idée. Juste un peu en dessous du degré zéro de l'écriture?

Roland Barthes précisément, en l'occurrence inévitable. Avec lui, avec les dictionnaires et le sens commun, il est clair que le signe et la lettre se confondent à ce niveau zéro, un peu en dessous, puisque écrire, c'est «exprimer par des signes tracés, des caractères convenus», et l'écriture, «une représentation de la pensée par des caractères de convention» (Dictionnaires). Lettre = signe, mais signe d'elle-même seulement: seul un ensemble de ces signes/lettres fait mot et, dès lors, fait sens. Avec Barthes, parlant de création littéraire, on perçoit, un pas plus avant, que cette Littérature, qui entend «signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle» (comme l'image, quelle qu'elle soit, à tout prendre, qui entend être autre chose que ce qu'elle représente dans l'immédiat de la vision première), cette littérature donc, se manifeste par «un ensemble de signes donnés sans rapport avec l'idée, la langue ni le style». On peut en inférer que le texte, dès lors, est un ensemble de signes convenus sans relation apparente avec le sens profond qui le justifie au niveau de l'art; le littéral n'est pas le littéraire, ce que les difficultés de la traduction d'un texte d'une langue dans une autre explicite. Mais alors, le signe considéré comme tableau, dès lors qu'il est fixé dans son inscription isolée de tout autre contexte et, au surplus, inventé? On peut penser qu'il n'est rien d'autre, ni de plus, qu'image de lui-même, en effet. C'est-à-dire qu'il ne dit rien d'autre, pour autant qu'il dise, que sa propre beauté, au contraire, très évidemment, du

signe routier. C'est un indice plutôt qu'une marque, et dans ce cas, jamais une marque distinctive; un *signe de pluie* n'est pas la pluie, même s'il l'annonce. Lorsque tel artiste plasticien occidental, ainsi, trace des signes (le cas Degottex, par exemple), il crée pas un langage, il crée un tableau intraduisible en termes de lecture convenue; il n'imité même pas la calligraphie orientale qui fait des idéogrammes un objet (comme le tableau) mais leur conserve leur sens littéral. Degottex ajoute au signe nu un sens esthétique et artistique de la même manière que Van Gogh faisait d'une paire de souliers posés sur le sol un objet d'art. Soit, cette fois, au-dessus du degré zéro de la représentativité.

A la limite, tout est devenu signe, même ce qui y ressemble le moins dans la différence que l'on fait volontiers entre le réel et ses abstractions. En peinture, l'objet devient signe: non seulement les souliers de Van Gogh (que l'on a pris à tort pour un idéogramme) mais tout objet figuré, du coup investi d'une symbolique, par sa figuration. De sorte que la notion même de signe va son chemin, de l'indication abstraite à l'indication figurative, du concept à sa matérialisation. Parler de «peinture du signe» n'a plus rien de commun, aujourd'hui, avec ce que l'on entendait hier. Avant d'être une écriture, en effet, le dessin des signes fut le véhicule permanent d'expressions sensibles avant d'être des expressions littérales, dessin portant en soi non seulement la démarche mais aussi sa signification, ai-je écrit

suite à la page 91



2

3



4

1. Œuvre de IMAI
Calligraphie japonaise: le signifiant et le signifié à la fois.
2. Francis HERTH
Dessin. Le signe détourné, comme un tourbillon hallucinatoire...
3. Jacques MEURIS
Photographie.
Photographiée, l'affiche sur les murs n'est plus une affiche. Sa signification a changé.
4. Eddy DEVOLDER
Estampe.
Les formes aléatoires comme signes sans signifié.

tané de la forme et le besoin de clarté visuelle. La difficulté consiste à intégrer ces deux impératifs opposés de façon à réaliser un ensemble aussi éloquent que possible»⁷.

Cet «ensemble éloquent» se traduit par de sybaritiques paysages intérieurs⁸, étrangement éclairés et composés de formations biomorphiques efficacement balancées, combinant les éléments naturels pour donner naissance à des configurations particulières qui ne sont concevables que dans le rêve. Ce monde que Kingan imagine est un monde intemporel, où les formes, ne procédant d'aucune réalité autre que la sienne, sont rendues avec une dense intensité de vision qui aboutit à de subtils témoignages poétiques sur un monde qu'il nous reste encore à découvrir. S'appuyant sur des processus conscients et inconscients, Kingan se plonge dans des explorations de cet univers qui le situent véritablement dans la tradition surréaliste, où quête et découverte sont indissolublement liées.

A travers divers styles et diverses techniques, l'œuvre de Gregg Simpson (né à Ottawa, en 1947) a connu une évolution constante qui a conduit l'artiste à ce que Ernst qualifiait de «mythe de son temps». Souvent associés à un surréalisme classique, les scénarios énigmatiques et ri-

gides que l'on retrouve dans les travaux que Simpson exécuta au tout début des années 1970 acquirent une subtilité nouvelle dans *The Genagual*, 1975, produisant une œuvre qui conjugue des éléments hard edge à un arrière-plan organique fait de légères volutes. C'est à partir de cette œuvre que Simpson s'orienta vers un traitement automatiste de la couleur et des formes abstraites, procédé qui devint le point de départ de sa recherche d'une mythologie propre à son paysage intérieur – paysage exposé à l'influence de l'étonnante configuration de la côte occidentale. Dans *Spectres of Light*, par exemple, une huile de 1980, Simpson crée un agglomérat palpitant de «circonvolutions rocheuses ou cérébrales»⁹, qui invite le regardeur à partager l'enthousiasme de l'artiste devant les diverses formes de nature géologique ou organique. Éléments que le peintre raffine davantage encore dans *Mask in the Rocks and Eye of Africa* – cette dernière toile empruntant à la technique du grattage, que l'artiste exploite en vue de découvrir et de révéler des anthropomorphismes cachés. Ses toutes dernières œuvres, entièrement exécutées en noir et blanc, véhiculent un sentiment prémonitoire de désastre mondial, que suggèrent l'enchevêtrement de machines hors d'usage représenté dans *Debris of War*,

1984, et le trou noir quasi sinistre de *Through the Bamboo*, 1984, qui semble aspirer les frêles vrilles blanches qui l'environnent. La carrière de Gregg Simpson s'avère, jusqu'à présent, très caractéristique de la nature changeante du processus surréaliste, en ce sens que l'œuvre de cet artiste, notamment depuis 1980, s'est nourrie de l'esprit qui anime la plupart des peintres surréalistes, sans toutefois s'assujettir à la formule traditionnelle qu'elles adoptent.

Les activités des peintres surréalistes de la Côte Ouest confirment ce besoin perpétuel qu'a l'art de faire revivre ce qui a existé auparavant, en créant des témoignages nouveaux parfaitement adaptés au lieu et à l'époque qui sont leurs.

1. Gregg Simpson, *Canadien West Coast Hermetics*. Galerie d'art de l'Université de Colombie-Britannique, 1973. P. 1.
2. Gregg Simpson, *The West Coast Surrealist Group*. Terzo Occhio, N° 16, Bologne, 1979. P. 6.
3. José Pierre, *Le Surréalisme et le Canada*, Centre National de la Recherche Scientifique, Associé à l'Université François-Rabelais, de Tours, 13 décembre 1980. P. 25.
4. Andrew Scott, *West Coast Surrealists*, Catalogue de la Galerie Move, de Vancouver (Août 1980).
5. José Pierre, Critique de l'Exposition de la Galerie La Mandragore Internationale, Paris, (Janvier 1984); *Melmoth*, vol. 3, n° 1 (Vancouver, 1984). P. 44.
6. José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Paris Éditions Somogy, 1983. P. 293.
7. Ted Kingan, *Statement*. *Melmoth*, vol. 3, n° 1 (Vancouver 1983). P. 29.
8. José Pierre, *L'Univers surréaliste*. P. 293.
9. Michael Scott-MacKillop, *West Coast Surrealism at the Move Gallery*, in *Art Magazine* (Fév.-Mars 1981). P. 54.

L'IMAGE, LE SIGNE, L'ÉCRITURE, LA LECTURE, ETC.

suite de la page 41

naguère (1961), moyens de communication non seulement avec le réel mais aussi avec l'irréel. Un peu, cela dit, en paraphrasant Lévi-Strauss parlant d'«un système de signes nécessairement équivalent à un autre système de signes au moyen d'une transformation». Je veux dire que la lecture du signe (si lecture il y a), tel qu'il est donné à voir, inspire une lecture intérieure d'une tout autre ampleur et, pour tout dire, d'une tout autre signification. L'abstraction du signe écrit le rend hors écriture (conventionnelle) et hors lecture (conventionnelle); elle tend à le rendre seulement, mais suffisamment sensible. Peut-on dire, alors, que c'est l'âme qui lit? Et qui lit du coup non seulement le signe abstrait (Degottex) mais aussi, de la même manière, le signe concret (Van Gogh) inscrit dans la représentation d'un objet. L'équivalence entre systèmes se situe au niveau privilégié du ressenti. Et l'on entre alors dans un autre domaine: non plus lecture ordinaire des signes mais lecture des signes par le sentiment. De nouveau: peut-on parler dès lors, au sens usuel des mots, de lecture? Le sentiment lit-il, quelle que soit l'ambiguïté des notions incluses dans le concept de sentiment?

Barthes, mis par le Japon «en situation d'écriture», introduit son *Empire des signes* par un avertissement qui dit que son texte ne commente pas les images, ni que les images n'illustrent le texte. Chacune de ces images ajoute-t-il, fut pour lui, «le départ d'une sorte de vacillement visuel». Et d'évoquer «cette perte de sens que le zen appelle un *satori*». D'où que «texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes». (Je souligne). Mais ces signes japonais, comme la langue japonaise, lui sont, comme à nous, étrangers. C'est «la langue inconnue» dans sa graphie, sa lecture, sa construction... L'étrange vient de là, et le remue-ménage de nos sensibilités et de nos émotions qui en dérivent. Inconnue, donc illisible; pourtant ressentie. La sensibilité, dès lors, est apatriote

et, peut-être, du coup, aculturelle. Devant une encre de Yokoi Yayû, Barthes se demande: «Où commence l'écriture? Où commence la peinture?..» Où, de fait? Mais devant une encre d'Henri Michaux, par exemple, la question n'a plus de sens, ou en tout cas plus le même sens: il n'y a jamais écriture «qui commence» (réservée par ailleurs aux livres que Michaux écrit) mais il y a toujours peinture, peinture-peinte, si l'on ose dire.

Se poser le problème de la lecture des œuvres de l'art plastique, en définitive, c'est donc moins (pas du tout, même) formuler la question en termes de notre langage coutumier. Mais c'est peut-être poser d'autres questions tout aussi majeures, aujourd'hui. Certes, en ce compris le langage de la critique d'art (lecture-écriture). Mais davantage en ce compris notre propre accession à l'observation des images et ce que nous en retirons, dans le contexte où ces images sont produites, présentées, vues. A la facilité qui place, dans ce but, des termes langagiers courants à la disposition de tous, il convient sans doute de substituer, sinon d'autres qu'il faudrait inventer, forger et faire admettre, un autre sens à celui que ces termes ont déjà – et le faire savoir. «Ah oui!, me disait l'autre jour un peintre, certainement: on lit un tableau et le tableau relève d'une écriture.» Mais ni lire ni écrire n'ont le même sens pour lui, peintre, que pour moi, écrivain. Au surplus, on s'aperçoit à ce stade qu'ils n'ont pas le même sens, non plus, selon que, chez les plasticiens, ils sont utilisés par un peintre (dessinateur, graveur) ou par un sculpteur. Car leurs mots changent et, partant, leur lecture. On comprend alors que le peintre, le dessinateur, le graveur utilisent des outils proches de ceux de l'écrivain et qu'un phénomène d'assimilation corruptive joue, qui détourne la plume de son emblématique littéraire et qui amène le pinceau à l'instrument virtuel du signe. Comme si, au total, l'écrivain ne faisait jamais que dessiner, le sens des mots n'étant qu'une sorte de déviation de cet exercice...

Le peintre, le sculpteur, les images: que dire alors du photographe, qui n'a jamais prétendu à écrire ni à être lu; que dire, un pas plus en approche encore, des gens de l'image électronique sans support, disparue aussitôt que créée?

1. Peter Wollheim, in *Vanguard* (Septembre 1981).
2. Jacques Meuris, *Le Photographe et ses modèles*, 1984.