

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 23, November 1999

Contents

- Book reviews
 - Maria Teresa Caracciolo & Ségolène le Men (eds.). *L'Illustration. Essais d'iconographie*. (David Scott)
 - Yves Jeanneret. *L'Affaire Sokal ou la querelle des impostures*. (David Scott)
 - Liliane Louvel. *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. (Leo Hoek)
 - Valerie Mainz. *Women at Work, Men in Labour. Work and Image in the French Revolution*(English version); *L'Image du travail et la Révolution française* (French version).. (David Scott)
 - Clive Scott. *The Spoken Image. Photography and Language*. (David Scott)

Maria Teresa Caracciolo & Ségolène le Men (eds.): *L'Illustration. Essais d'iconographie*. Paris: Klincksieck, 1999, 421 pp. 300FF

Les essais pour ainsi dire *iconologiques* (dans le sens qu'attribue à ce mot Erwin Panofsky) que réunit ce recueil envisagent l'illustration sous le double biais du rapport entre texte et image et de l'histoire des images 'dans la mesure', nous dit Ségolène Le Men dans son introduction, 'où l'illustration peut être considérée comme une catégorie iconographique particulière' (p. 9). Sous de multiples angles, donc, ce recueil suit la circulation d'images d'illustration, ou plus généralement la 'vie des formes', dans la tradition européenne, de livre en livre, d'époque en époque, d'un support à un autre. Afin de mettre un peu d'ordre dans ce champ foisonnant de formes et de fonctions, Le Men souligne dans son texte liminaire trois grands principes qui déterminent l'illustration: la localisation, la forme et le genre. Le premier a rapport à l'emplacement de l'image et le rôle que les diverses procédures de localisation d'éléments visuels jouent dans la réception du livre par le lecteur. Le deuxième, en déterminant le statut structural de l'image, souligne certaines oppositions ou dichotomies fondamentales, par exemple entre vignette et tableau, ornement et figure, distinctions qui auront des conséquences profondes pour le fonctionnement de l'image. Le troisième définit pour ainsi dire le genre de l'image illustrative, par exemple, la 'scène' ou le 'type', et le rapport de ces catégories avec les différents genres littéraires et picturaux.

Le but des essais qui constituent le reste du volume, n'est évidemment pas d'*illustrer* ces principes d'une manière programmatique à l'intérieur de leurs différents domaines d'étude; les différents chapitres s'unissent plutôt dans leur préoccupation générale vis-à-vis de la situation intersémiotique des objets de leur recherche. Ainsi, en élaborant le concept d'*illustration*, certains essais le soumettent à une certaine problématisation. L'essai d'Anne-Marie Christin, par exemple, soumet le rapport texte/image à une remise en question générale en comparant rapidement la tradition culturelle/artistique occidentale avec celle de la Chine (pp.21-38), et en nous rappelant comment celle-ci, à la différence de la tradition européenne, a permis à travers sa longue histoire, le développement d'un rapport intégral entre écriture et peinture. L'essai d'Anna Arnar, était cette thèse dans la mesure où il souligne la résistance de certains

écrivains français du dix-neuvième siècle au rapprochement des arts de la peinture, de la gravure et de la littérature. Ce faisant, pourtant, Arnar soumet peut-être le dicton célèbre de Mallarmé: ‘je suis pour – aucune illustration’ à une lecture un peu hâtive (pp. 341-63); car, pour Mallarmé, dont le poème ‘Las de l’amer repos’ nous recommande d’‘Imiter du Chinois le coeur limpide et fin’, et pour qui le poème ‘Un coup de Dés’ est envisagé comme ‘Au fond, des estampes’, le poème devient finalement auto-illustratif, incorporant dans sa propre forme typo-graphique les éléments visuels qui dans d’autres oeuvres seront plutôt confiés à l’illustration. En jouant sur le sens double du mot ‘fin’ dans son essai ‘La fin de l’illustration dans le livre d’artiste’, Anne Moeglin-Delcroix, par contre, arrive à une lecture plus subtile du rapport problématique entre texte et image, en l’occurrence, la photographie. Selon elle, dans le livre d’artiste (genre qu’elle distingue à bon droit du livre de peintre ou du livre illustré) ‘l’image appelle le texte comme son complément indispensable’ (p. 390), même si cette ‘sorte de réciprocité’ ‘lie malgré eux [des] partenaires’ pas nécessairement bien assortis (p. 392).

On hésiterait devant une collection aussi riche en perspectives sur le problème de l’illustration à signaler certains trous dans le canevas, mais l’absence de référence à la tradition anglo-saxonne, et surtout à des artistes clés tels que Blake (à la fois peintre, poète et graveur) et Turner (qui était parmi les premiers dans la tradition européenne d’introduire le vide comme élément pour ainsi dire positif à l’intérieur de la représentation de la nature) prive la collection de précisions importantes. Cependant, pour suivre toutes les nuances des rapports entre texte et image à l’intérieur de la tradition européenne, il faudrait plusieurs livres, et ce recueil a le mérite d’élargir son propos suffisamment pour inclure des développements dans les traditions suisse, italienne, et espagnole aussi bien que la tradition française (Philippe Kaenel sur *Les Voyages et aventures du Docteur Festus* de Rodolphe Töpffer; Gennaro Toscano sur le *De Maiestate* de Iuniano Maio, enluminé par Nardo Rapicano; Ettore Spalletti sur les images de musée en Italie; et Lizzie Boubli sur le thème du ‘tableau dans le tableau’ dans le dessin espagnol au XVIIe siècle). Il se peut d’ailleurs que l’apport le plus précieux de ce recueil au sujet de l’illustration soit la manière dont les différentes perspectives qu’il offre se complètent, en se nuancant les unes les autres.

David Scott, Trinity College Dublin

Yves Jeanneret: *L’Affaire Sokal ou la querelle des impostures*. Paris: Presses Universitaires de France (Coll. Science, Histoire et Société), 1998. 148 FF

L’Affaire Sokal, qui depuis 1996 fait les délices des journaux scientifiques et les grands médias américains et français, mérite-t-elle un livre? Une réponse chaudement affirmative à cette question est fonction de plusieurs constatations: en premier lieu, l’affaire n’est pas uniquement une querelle entre la science ‘pure et dure’ et les sciences sociales ou humaines, mais s’avère être aussi symptôme d’un malaise plus profond, surtout en ce qui concerne le statut des textes vis-à-vis le savoir et la connaissance humains. Pourtant, malgré des centaines de textes inspirés par la controverse, très peu ont cerné les questions fondamentales qu’elle pose, et aucun, jusqu’ici, n’a réussi à les soumettre à une analyse rigoureuse et compréhensive. Ce nouveau texte sur l’affaire Sokal tombe donc du ciel non seulement parce que c’est le premier à affronter les issues profondes de la querelle, mais aussi parce que l’analyse est faite d’un point de essentiellement non partisan. Car, Yves Jeanneret, comme le montre son livre précédent, *Ecrire la Science* (PUF, 1994), analyse magistrale des enjeux de la vulgarisation scientifique et la problématique du statut littéraire ou textuel de l’écriture, en tant que spécialiste de la langue et de la communication scientifiques, écrit à partir d’une perspective qui transcende les disciplines qui s’affrontent dans l’affaire Sokal. La querelle des impostures offre donc à l’auteur de ce livre la possibilité d’analyser à chaud et comme sur le vif les enjeux – et les malentendus – de l’écriture et de la communication scientifiques actuelles, programme passionnant qu’il poursuit, en l’occurrence, avec une impartialité et une intelligence exemplaires.

L'affaire se déclenche avec le canular d'un scientifique américain, Alan Sokal, qui à la fin de 1994 offre à une revue des sciences sociales, *Social Text*, un article parodique qui singe le jargon et le relativisme de certaines perspectives soi-disant 'postmodernes'. Quand en 1996 ce texte facétieux est publié, et donc apparemment pris au sérieux, l'auteur annonce dans une autre revue américaine, *Lingua Franca*, le caractère factice de son texte et cite l'acceptation de celui-ci comme preuve de la légèreté de la philosophie ou de la sociologie contemporaines. En un effet 'boule de neige', la confrontation de deux perspectives différentes vis-à-vis le statut et les méthodes des différentes sciences, s'étend des universités aux médias, de l'Amérique en Europe, l'origine française de la plupart des positions philosophiques postmodernes impliquées dans l'affaire (Lacan, Derrida, Deleuze et Kristeva sont les noms les plus cités) assurant un vif débat dans l'Hexagone.

L'envergure et la pertinence du livre de Jeanneret se manifestent surtout dans la façon dont son texte s'organise autour de l'analyse de cinq grands paradoxes: I, Invocation du fait, triomphe du texte; II, Invocation du réel, triomphe de la fiction; III, Invocation des constantes, triomphe de la variante; IV, Invocation de la science, triomphe de la littérature; V, Invocation des lumières, triomphe des spectres. Ces cinq paradoxes en effet en disent aussi long sur les méthodes et pratiques de l'écriture en science et en sciences sociales que sur les retombées de l'affaire Sokal elle-même. Ainsi, dans son premier chapitre, Jeanneret montre que, malgré le fait que Alan Sokal parle de son insertion d'un faux article dans la revue *Social Text* comme une 'expérience scientifique', en effet cette 'manoeuvre n'a rien d'expérimental mais tout de rhétorique', (p. 21). Par ailleurs, Jeanneret souligne le fait que, plus généralement, l'écriture scientifique, malgré son adhésion théorique à la rigueur objective, n'est pas pour cela moins susceptible à la métaphore. En l'occurrence, le thème de la métaphore, consciente ou inconsciente, devient un des motifs les plus suivis par Jeanneret à travers son analyse, non moins parce qu'il est profondément symptomatique de positions idéologiques prises par certains écrivains de la science ou par leurs diffuseurs.

Dans son deuxième chapitre, Jeanneret interroge la présupposition de Sokal, et des autres scientifiques qui se sont mêlés à l'affaire, selon laquelle la 'scientificité' des études littéraires et sociales, si elle n'est pas la même que celle des sciences 'dures', doit être suspecte. Le degré de 'scientificité' des différentes disciplines est évidemment en partie fonction de la complexité de leurs objets et de la précision de leurs outils d'analyse. De cette constatation, étonnamment absente de la plupart des débats sur la question jusqu'ici, Jeanneret tire la double conclusion que 'il n'y pas de fait brut' et que 'il n'y a pas d'évaluation des productions scientifiques sans recours au texte' (p. 64). Cette conclusion est évidemment aussi valable dans le contexte de l'affaire Sokal que dans un contexte plus général; car, les accusations mutuelles entre les protagonistes successifs de l'affaire, ainsi que les positions générales prises par les scientifiques et les spécialistes en sciences humaines, sont à prendre d'abord 'non comme des cas à trancher, mais comme des points de vue à comprendre'(p. 65).

Le troisième chapitre, devant l'évidence des multiples dialogues à bâtons rompus et autres malentendus soulevés par l'affaire Sokal, souligne l'importance et la difficulté de théoriser les conditions de circulation des savoirs, surtout dans notre époque masse médiatique. Le problème ici est à la fois la question de la multiplicité des textes mis en jeu, leur relative hétérogénéité et la façon dont ils sont présentés. Pour la première partie de la question, Jeanneret souligne les implications multiples d'une tentative de poursuivre questions d'envergure énorme, constatant que 'Si l'on ajoute les textes dénoncés, récusés ou revendiqués par les divers auteurs, il n'est pas excessif de considérer que la querelle porte [...] sur un intertexte à peu près équivalent à tout ce qui s'écrit en sciences humaines et sociales...' (p. 127). Pour la seconde partie, il souligne l'importance des études 'relatives au rapport entre science et société', concluant avec les éditeurs de la revue *Nature* que "les scientifiques[...] ont tout bénéfice à acquérir une connaissance précise des analyses de bonne foi que peuvent leur offrir les études de

science” (p. 128). Pour la troisième partie, Jeanneret signale le jeu inéluctable selon lequel chaque auteur pose son écriture comme une réécriture, logique à laquelle, comme il l’admet volontiers, son propre texte n’échappe pas (pp. 122-3). Car ce n’est pas le moindre intérêt de la querelle des impostures de nous montrer comment l’écriture de seconde main, surtout dans une culture médiatique comme la nôtre, peut facilement se multiplier et se transformer jusqu’à ce que le concept d’autorité originaire (dans les deux acceptations du mot) commence à perdre son sens.

Le quatrième chapitre poursuit l’analyse de la médiatisation et l’informatisation de l’écrit scientifique, focalisant notamment sur l’invocation de la ‘clarté’ de l’écriture comme preuve de la vérité. Pour ce qui est du traitement et de la présentation sur ordinateur des informations, Jeanneret, tout en admettant que son étude inéluctablement porte la marque de cette ‘anthologie hypertextuelle’ (p. 163), n’en montre pas moins comment ‘la technologie de l’extraction-duplication conduit insensiblement à une herméneutique de la myopie’ (p. 155): comment, en effet, mettre une citation ou fragment de texte en rapport avec son contexte plus large, vu que celui-ci souvent implique un intertexte virtuellement exponentiel? Quant à la médiatisation de l’affaire, Jeanneret, en affirmant que les médias cherchent plutôt à orchestrer un affrontement que poser un problème, montre comment celui-ci se réduit de plus en plus à une affaire de *entertainment*. Ainsi, ‘l’effet d’information le plus fort des médias [étant] celui qui passe par la rhétorique de l’image’ (p. 169), l’affaire est souvent présentée en des formes humoristiques ou populaires, tels la bande dessinée ou le fresque comique, la mise en relief des photos des protagonistes dans la presse étant faite avec plus de soin que la présentation de leurs positions scientifiques ou intellectuelles. Et cette manie de présentation visuelle ou transparente s’avère une reprise médiatique de ce mythe qui hante l’écriture de la science depuis l’époque ‘classique’, celui – défendu encore par les *sokaliens* – de la synonymité de la clarté (effet de style) et de la vérité (problème philosophique).

Dans le dernier chapitre de son livre, Jeanneret évoque un des grands paradoxes de l’affaire Sokal et de sa suite, celui de l’utilisation, la propagation ou la dénigration par les partisans de la querelle aussi bien que les médias qui la rapportent et la commentent, de termes fondamentaux – texte, post-modernisme – sans en préciser ni le sens ni les enjeux historiques, culturels ou scientifiques qu’ils recèlent. Car, si guerre il y a (et le mot ‘guerre’ est la métaphore privilégiée des protagonistes de la querelle des impostures), l’affaire Sokal est surtout une guerre des mots, conflit où l’on utilise des mots comme des projectiles idéologiques pour frapper ou se défendre et non comme des idées à partager ou à comprendre. Ce phénomène est, bien sûr, symptomatique d’un problème plus général dans le monde de la trivialisation et la diffusion des connaissances scientifiques ou culturelles: les mots ayant, depuis Saussure, deux faces, insignifiant et unsignifié, il est évidemment possible de diffuser le mot en tant que signifiant sans afficher son ou ses signifié(s). Résultat: discussions purement symboliques, vides de signification, qui tournent en rond, souvent autour de termes ou concepts, tel ‘post-modernisme’, qui ont été tellement usés et abusés qu’ils sont devenus quasi vides de sens.

Quelle leçon doit-on, selon Jeanneret, tirer de l’affaire Sokal? D’abord, que la connaissance et le savoir, quoique produits par des spécialistes, devraient être néanmoins autant que possible compris et partagés par la masse de la société. Ceci est, bien sûr, la mission de l’éducation nationale. Mais, celle-ci pouvait être mieux aidée et complétée par le concours des médias et des ‘intellectuels’, groupes dont la mission est aussi la diffusion et la discussion des idées. Le rôle d’intellectuel responsable est joué en l’occurrence par très peu des protagonistes dans la querelle des impostures, malgré la participation de tant de scientifiques, constatation regrettable vu que le moindre des devoirs de l’intellectuel, en tant que lecteur professionnel, est d’engager non seulement ses confrères mais aussi le public dans la discussion des savoirs – nouveaux et anciens. Le grand mérite du livre de Jeanneret est donc non seulement de montrer comment les opinions et les perspectives scientifiques peuvent être gouvernées par des positions

idéologiques; mais aussi de rappeler que nous sommes tous, chercheurs et intellectuels, impliqués dans la question de la science et des connaissances humaines et que cette position privilégiée apporte des devoirs.

David Scott, Trinity College Dublin

“Pour une poétique de l’iconotexte”

Liliane Louvel: *L’œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Coll. Interlangues, littératures), 1998, 386 p., 230 FF

Le champ d’étude des relations entre le texte et l’image est immense et dépasse de loin les disciplines qui s’en occupaient traditionnellement, comme la littérature générale, l’histoire de l’art, la rhétorique, la philosophie et d’autres encore. De nos jours, il faut y ajouter par exemple la sémiotique, la psychanalyse, la sociologie, la psychologie cognitive, l’anthropologie. Il n’est donc plus guère possible d’écrire une introduction à l’étude des relations entre texte et image sans limiter le terrain d’investigation. Et c’est ce qu’a fait Liliane Louvel dans *L’œil du texte*, où elle se concentre sur “les questions soulevées par la relation infinie entre texte et image lorsque l’image génère le texte ou lorsque, inclusion textuelle, son insertion dans le texte interrompt le flux de la narration...” (p. 15). L’irruption de l’image dans le texte réalise l’iconotexte. Plus précisément, il s’agit de définir dans un premier temps les modalités de cette insertion de l’image dans le texte, et ensuite de repérer les modes de fonctionnement de l’image dans les ouvrages de fiction. Ainsi elle exclut par exemple les ouvrages où texte et image sont conçus ensemble, comme c’est le cas dans le livre d’artiste. L’inscription de l’image dans le texte s’avérera fonctionner comme une mise en lumière, comme un ‘œil’ du texte.

Dans un premier chapitre Liliane Louvel met en rapport image et épistémologie, en reliant sur le mode phénoménologique connaissance et représentation: peindre un objet serait une manière de se l’approprier, de le connaître et ainsi de prendre connaissance du monde à trois niveaux différents qui mettent en jeu la sensibilité, l’imagination et l’intellect. Le concept d’image est expliqué dans ses différents sens artistique, physique, physiologique, philosophique et littéraire. La perspective phénoménologique (Merleau-Ponty, Husserl) de ce chapitre témoigne de l’approche éclectique que pratique l’auteur, qui par la suite fait fréquemment appel à Barthes, Didi-Huberman, Damisch, Marin et W.J.T. Mitchell.

Après un chapitre intermédiaire consacrée à la présentation de quelques mythes antiques, envisagés dans leurs rapports à la représentation et à l’art (Méduse, Orphée, Narcisse et Pygmalion), nous arrivons enfin au cœur de la problématique de l’interaction entre texte et image. L’auteur y reprend le vieux débat de *l’ut pictura poesis* et ses avatars dans le *paragone*, la rivalité des ‘arts soeurs’. C’est, à mon avis, un chapitre très réussi. L’étudiant y trouvera une utile introduction francophone aux origines antiques de la comparaison entre peinture et poésie. Aristote, Horace, l’*ekphrasis* sont passés en revue. La fortune de *l’ut pictura* chez Burke, Lessing, Gombrich, et Goodman est mise en lumière. *Ekphrasis* et *enargeia* (surtout selon Krieger) sont expliquées et schématisées à l’aide de M.H. Abrams et R. Jakobson, et distinguées de l’*hypotypose* comme développement visuel et rhétorique de l’image.

Le quatrième chapitre traite de la description picturale (hypotypose, ekphrasis, ‘tableau’, portrait, etc.). A des critères rhétoriques, l’auteur ajoute des critères narratologiques et linguistiques. L’image dans le texte fonctionne tour à tour comme métonymie et métaphore. L’iconotexte se situe dans une situation de double représentation: il représente une image qui fonctionne à l’intérieur d’un monde de fiction, qui, lui, entre en intersection avec la réalité. L’insertion de l’image dans le texte appelle toujours une

comparaison et la double médiation implique une relation d'analogie picturale entre l'image de l'iconotexte et une situation, personnage, paysage de la fiction. Cette double médiation est la première caractéristique de l'iconotexte; la seconde consiste dans l'hétérogénéité fondamentale des deux systèmes de représentation en jeu; elle est la cause du fait qu'il n'y a jamais fusion totale des deux médias mais qu'il restera toujours des traces de la "translation picturale", du "passage d'un signifiant (pictural) à un autre signifiant (linguistique) de nature différente", en dépit de toutes les manipulations et métamorphoses que subit le médium de départ pour que l'iconotexte puisse remplir la fonction que l'écrivain a jugé bon de lui imposer dans son oeuvre.

Pour définir la 'description picturale' l'auteur voudrait définir avec rigueur les critères textuels permettant le passage du textuel au pictural et observer les effets de la translation picturale. S'il est encore relativement facile de repérer la présence explicite de la peinture dans un texte (vision ou comparaison), la présence in absentia est bien plus problématique, surtout, sans doute, parce que Mme Louvel se cantonne à l'intérieur des frontières du texte et refuse d'aller au-delà. A base des marqueurs de la picturalité, elle espère établir une typologie des degrés de picturalité qui irait de la référence explicite à une oeuvre plastique à des renvois plus subtils à la translation picturale. La description picturale se démarquerait de la description 'pragmatique' (aux finalités didactique, taxinomique, normative), envisagée selon les modèles élaborés par Philippe Hamon. Les dispositifs spécifiques marquant la description picturale sont les cadrages soulignant le passage du récit à la description picturale à l'aide de lieux stratégiques (topos de la fenêtre et autres situation élevées), changement de régime par un retour à la ligne, blancs typographiques, une graphie particulière, titres, introduction de personnages artistes, déictiques introduisant la description picturale, enchâssement de récits. D'autres dispositifs à part le cadrage, sont la focalisation (l'image repérée et constituée par un regard), l'expression de temps et d'aspect (verbes au prétérit), un lexique spécialisé (termes picturaux et métapicturaux: couleurs, contours, lumière, perspective, nature morte, portrait, etc.), substituts de tableaux (cartes géographiques, miroirs, lunettes, etc.). La grande utilité de ce chapitre réside dans le rappel de tous les stratagèmes dont dispose un auteur pour glisser dans son récit une description picturale. Pourtant un tel inventaire ne peut évidemment pas prétendre à l'épuisement de toutes les possibilités pour marquer l'iconotexte; il ne s'agit pas non plus de critères au sens strict, parce qu'il n'est spécifié ni le nombre de traits requis ni la nature des marqueurs suffisants et nécessaires pour qu'il soit question de iconotextualité.

Après avoir présenté les marqueurs de la description picturale, l'auteur s'attache dans le cinquième chapitre à repérer les modes d'inscription de l'image dans un texte, les modalités donc de la transpicturalité, c'est-à-dire la mise en relation de deux systèmes sémiologiques. Les questions qu'elle se pose ici sont les suivantes: sous quelle forme apparaît l'image (textuelle ou iconique), où se trouve-t-elle (dans le texte, à côté, hors du texte), et quels sont les référents (réels ou imaginaires). Les réponses à ces questions devraient permettre d'établir "une typologie du phénomène de l'iconotextualité". En adaptant les catégories de la transtextualité distinguées par Genette (Palimpsestes) à la picturalité, Liliane Louvel définit les conditions de la transpicturalité. Ainsi elle distingue interpicturalité (tableau – réel ou fictif ou hybride – présent dans le texte), parapicturalité (image dans l'entourage du texte), métapicturalité (commentaire d'un système sur l'autre), hypopicturalité ("texte A (l'hypertexte) greffé sur une image A (l'hypo-icône)"), archipicturalité (référence à un genre pictural ou une école de peinture) et la mnémopicturalité (une forme d'interpicturalité allusive: un tableau écrit à la manière de Rubens, Manet, Picasso...). La valeur de ces distinctions est surtout heuristique, car, comme l'auteur l'indique déjà, "les cloisons ne sont pas étanches entre les différents types de transpicturalité" (p. 152). Il est par exemple difficile de distinguer entre interpicturalité et hypopicturalité ("plus développée en termes d'expansion").

Le dernier chapitre de 'théorie' de l'iconotexte est consacré à la pragmatique de l'image et relève ses différentes fonctions. L'image dans le texte peut déclencher le récit, le générer, l'authentifier et le renforcer ou, par contre, le révéler (l'annoncer ou l'éclairer), le commenter (fonction métapicturale), l'évaluer et parfois le contester et le miner; dans d'autres cas la fonction sera simplement décorative, ornementale. Parfois la fonction de l'image sera en outre 'didactique', c'est-à-dire idéologique ou éthique. L'auteur se pose la question de savoir ce que le pictural dit du fonctionnement de l'iconotexte. Et elle envisage la relation entre le texte et l'image selon deux modes métaphoriques, le modèle paternel d'ordre narratif (l'image déclenche le récit) et le modèle maternel d'ordre descriptif (le texte contient une image qui contemple le texte de l'intérieur). Ici également l'auteur a le bon sens de relativiser la pertinence de ses 'modèles' en avouant ils sont à prendre avec un 'grain de sel', parce qu'ils se manifestent rarement sous une forme pure et presque toujours sous une forme hybride. Si riches que soient la présentation et l'illustration des différentes fonctions possibles de l'insertion d'une image dans le texte, le tableau qu'en fait l'auteur restera nécessairement incomplet. Chaque nouvelle oeuvre de fiction pourra rajouter d'autres fonctions, les varier, les combiner autrement – c'est le privilège de la littérature. Pour montrer la puissance des modèles élaborés, madame Louvel a ajouté huit études de nouvelles ou romans de différentes époques, qui offrent un éventail des modes de manifestation de l'iconotexte et des manières dont l'image fonctionne dans le texte. [1]

Ainsi Liliane Louvel a mis en lumière la relation analogique entre le pictural et le scriptural. Certes, le modèle pourra être raffiné, la dimension intra-textuelle de l'analyse mérite d'être complétée par une perspective contextuelle et historique, l'approche méthodologique gagnerait à être unifiée, mais ces défauts sont largement compensés par la fertilité des modèles et la richesse des analyses. Ce livre est un 'eye-opener' pour tous ceux qui sont à la recherche de "l'oeil du texte". [2]

Leo H. Hoek, Vrije Universiteit Amsterdam

[1] *The Mezzotint* (M.R. James), *The Drover's Wife* (M. Bail), *The Death of the Author* (G. Adair), *The Oval Portrait* (E.A. Poe), *A History of the World in Ten and A Half Chapters* (J. Barnes), *A Sentimental Journey Through France and Italy* (L. Sterne), *Moon Palace* (P. Auster), *Ghosts* (J. Banville).

[2] Regrettons seulement que quelques imperfections gênent la présentation matérielle: par exemple des coquilles comme *Jan Hagstrum*, *Peter de Hooch*, *Ch. S. Pierce*, *Paul Klé*, *Meyso nier*, *Adrienne* (au lieu de Raymonde) *Moulin*, *Edward Munich*.

Valerie Mainz: *Women at Work, Men in Labour. Work and Image in the French Revolution*, exhibition catalogue, unpaginated portfolio 32 items (English version), University Gallery Leeds, 20 April-23 May 1998; *L'Image du travail et la Révolution française*, Musée de la Révolution française, Vizille 2 July-30 September 1999, 348 pp., 98 illustrations (French version).

Drawing on the resources of the Musée de la Révolution Française at Vizille and on various other French, German and British collections, the two versions of this exhibition (University Gallery, Leeds 1998; Musée de la Révolution Française, Vizille, 1999) illustrate the link between the social reality of work and the representation of various aspects of it in the French revolutionary and immediately pre-revolutionary period. The last quarter of the eighteenth century was a moment when the visual image in the form of print, engraving and other media (including ceramics and textiles, and illustrative plates, as in the *Encyclopédie*) underwent unprecedented popular expansion, one which coincided both with changing work patterns and with an evaluation of the notion and value of labour. As the title of the English version suggests, the exhibitions and supporting documents explore word & image and work & image aspects of the subject, including some focus on the situation of women in relation to work and revolutionary change.

Both versions of the exhibition and catalogue are organised into thematic groups, each supported by one or several representative images. These groupings reflect general trends or activities (agriculture, extracting stone, steel working, saltpetre works, bridge construction), social functions (from the bootblack to the artist), specific historical events (preparing for the Festival of Federation, the demolition of the Bastille), as well as the inauguration of new revolutionary legislation (the Rights of Man, the forging of new laws, calendar and measures), military developments (the army, weapons manufacture) and visual representations of key concepts (such as the Three Orders) or political grievances (taxes and privileges). These thematic units (which number thirty-two in both exhibitions) may themselves be brought together under larger general headings which relate to fundamental revolutionary developments: the awareness of inequality, the inauguration of new legislative structures, war and the army and the changes that the form and recognition of work underwent during the revolutionary period. In relation to the latter, there becomes apparent a shift in the industrial base from the manufacture by men and women working along side each-other of luxury items for an aristocratic elite, to a heavier industry (steel, gunpowder, weapons manufacture) or to a professional army in which men were increasingly playing the dominant role, leaving women to rule in the domestic scene (including education).

Far from presenting such themes in a purely programmatic manner, the exhibitions underline through their careful selection of items and the comprehensive textual accompaniment to each image, the problematic nature of visual representation in a period of massive change. The position of women in relation to work is a case in point: sometimes they are depicted working along side men; sometimes segregated in domestic environments; at other times they are presented as ornamental or even erotic presences or even figure in a purely allegorical role. These different forms can reflect more or less conscious ideological functions in the images' conception as much as the reality of the historical moment. The problem of the representativeness of images of work is also raised by the medium in which they are expressed: textiles and ceramics tended to portray a more idealised or traditional view (Les Travaux de la manufacture, Magdelaine Montigne Citoyenne) while satirical prints and revolutionary propaganda leaflets usually expressed more radical or unexpected perspectives (eg L'Agriculture considérée, Le Général va'te'en guerre). The loose-leafed folio presentation of the Leeds exhibition is particularly helpful in this respect, allowing cross-reference and comparison that is extremely useful, from both a scholarly and pedagogical point of view.

Finally, the ambiguous potential of the image is also made apparent in the way that a given print could be adapted and transformed to communicate a modified or different message. So, for example, a print of 1789 showing a portrait of Louis XVI being honoured in a Normandy village, is transformed five years later when the king's head is substituted by the incorporation of an image of the decree of 18 Floréal recognising the existence of the Supreme Being and the immortality of the human soul. Thus do images recount, as this wonderful exhibition and catalogues comprehensively illustrate, not only history, but also the way history is (re-)presented or (mis-)represented by visual forms.

David Scott (Trinity College Dublin)

Photography and its misreadings: Clive Scott: *The Spoken Image. Photography and Language*. London: Reaktion Books, 1999, 356 pp.

As Jean-Marie Schaeffer (*L'Image précaire*, Le Seuil, 1987) has shown, the photographic image, for all its apparent indexical link to its object and its seeming analogy with the structure of human vision, is a fundamentally precarious image. For Schaeffer, this ontological fragility is a function of the problematic relation between image as trace and image as subject to visual interpretation. An obvious area of incompatibility is that between photography's often claimed 'objectivity' ('the camera never lies') and

the multiple ways it can be manipulated to aesthetic, ideological or commercial ends. Reinterpreted by some commentators in terms of the eye and the gaze, photography may even be seen as essentially an agent of misrecognition, a *leurre* (the French captures in one word the double meaning of lure and illusion), fascinating the viewer with an image of the supposedly Real which is in fact constructed and illusory. And to photograph the photographer (David Hockney among others tried his hand at this), far from restoring the other's gaze, is only to initiate a *mise en abyme* in which the look gets lost in the gaze and the gaze itself is refracted into another look. Just as for Derrida (*Mémoires d'aveugles, Réunion des Musées nationaux*, 1990), drawing is blind, so also is photography: the viewer always has one eye shut and it is the hand not the eye that presses the shutter trigger. And the work in the darkroom sees the eye groping to impose focus or shape on what, through the camera lens, it could never fully see.

If this were not enough, the picture is further complicated by language, for, as Jean Le Gac has asserted (*Jean le Gac*, Art Press Flammarion, 1984, p. 65), 'des images sans mot ça n'existe pas et ça n'a jamais existé': the photographic image's precariousness is relentlessly subjected to the onslaught of words, whether as captions, context, running commentary or narrative. The two-thousand year nightmare of *ut pictura poesis* (painting's immemorial struggle to separate itself from literature, experienced variously as a suffocating sister or rival brother) is re-lived as a sesqui-centennial sequel *ut photographia linguis*. By turn tautological or alienating, words either make the photo disappear through their factitious clarity or institute a break or cleavage between them and the image: the relationship is that of an ill-assorted couple, obliged indefinitely to co-exist despite radically different temperaments. It is to this relation, especially in its more domestic narratives – photojournalism, colour-supplement photography, the magazine photo-story – that Clive Scott directs his attention in *The Spoken Image*.

Although Scott is fully aware of the mobility and instability of photography as a medium, he is nonetheless prepared, as he says in his introduction, to take the gamble of categorising and classifying photographic genres. Like the family photograph album, he strives to pin down various snaps of the vast continuum that is photography, attempting as far as possible to define not only their narrative potential, generical status and communicational function but also the role of language in constructing them. His concern with the problem of captions (in relation to documentary and fashion photography and, above all, photojournalism) is to the point, for he sees those meretricious linguistic snaps, in their attempt to imitate the vivid immediacy of what they purport to comment on, as being as narcissistically self-referential as they are informative of their object. His focus on the way captions use punctuation marks such as colons and suspension points is also telling, for the manner in which they make each half of the sentence of which they constitute the fulcrum mirror the other is exactly reminiscent of the relation of tautological reversibility that governs the photo/caption connection.

The question of reversibility is of course paramount and a subtext to Scott's exposé. 'The photographic studio is a place where truth reverses into fiction, and back again, in a constant dialectical play' he writes in his final chapter and later on the same page (p. 321) notes the reversibility of the demonstrators' slogans in Antonioni's film *Blow-Up*. This reversibility forms of course part of the ontological precariousness of photography: the indexical tendency to convert to the iconic, and vice versa; the indexical tension with the symbolic function; the truth/fiction dichotomy and that of the film/still photograph; also the reversibility, just noted, both of the internal structures of language and its relation with the photographic image. In view of this it is perhaps not surprising that some of Scott's best insights, exploiting the metaphorical potential of language, cross not only from photography to language but from photography to other media, such as film: so Hitchcock's *Rear Window* becomes a metaphor for documentary photography while Antonioni's *Blow-Up* or Greenaway's *A Zed & Two Noughts* allegorize the predicament of the modern photographer. If mobility and exchange thus become the defining

dynamic in modern photography, we may, as viewers, be grateful to Scott's exposé for slowing the exposure sufficiently for us to capture some of the otherwise imperceptible frames through which they modify or distort our view.

David Scott (Trinity College Dublin)

Blog at WordPress.com.