

**Compte rendu de Francis Édeline, *Entre la lettre et l'image. A la recherche d'un lieu commun* (Textes réunis par Juliana Di Fiori Pondian), Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan « Extensions sémiotiques », 2020, 304 pages, ISBN : 978-2-8061-0550-9**

Denis Diderot, dans son « Avertissement au tome VIII » de *L'Encyclopédie*, justifiait la coprésence du texte et de l'image par un argument didactique : « En sorte que les volumes de Discours et les Volumes de Planches s'éclaircissent, se corrigent, et se complètent réciproquement »<sup>1</sup>. Bien que ce bénéfice n'ait pas été démenti à travers les siècles – pensons à la fonction d'« ancrage » ou de « relais » chez Roland Barthes<sup>2</sup>, le propos du dernier ouvrage de Francis Édeline est autre. Il a pour but de scruter des œuvres où la coalescence entre texte et image n'est pas fondée sur un rapport ancillaire – « le texte n'est pas le vassal de l'image, pas plus que l'image n'est la servante du texte » (p. 110) – mais a eu lieu dès la création, ce que d'aucuns ont qualifié d'« iconotexte », à savoir « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative »<sup>3</sup>. Cette définition a été nuancée et étendue par Alain Montandon : « La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre. »<sup>4</sup>

Francis Édeline qualifie d'*intersémiotique* ce genre d'iconotextes précisément pour mettre en évidence l'influence réciproque du texte et de l'image ainsi que la plus-value sémiotique de cette symbiose. Le concept d'*intersémiotité* a l'avantage de renvoyer à la fois à la pratique des auteurs et à l'expérience perceptive du récepteur. Comme Juliana Di Fiori Pondian précise dans sa préface : « Hybrides par nature, ces objets ont pour caractéristique principale l'interpénétration de langages normalement tenus pour séparés » (pp. 5-6). D'où l'« invitation à voir des textes et à lire des images. » (p.5) Et il va sans dire que cette invitation au voyage en intersémiotité est des plus réjouissantes. Or, que constate-t-on ? Minimaliste derrière ses allures de collectionneur de *mirabilia* – témoin le foisonnement et la variété des exemples recensés –, Francis Édeline privilégie, tel un écolier

---

<sup>1</sup> Denis Diderot, « Avertissement au tome VIII », *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 – 1772), sous la direction de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, 1765, <https://encyclopedie.uchicago.edu/node/98> (consulté le 5/7/21).

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communication*, 4, 1964 (pp.40-50), p. 44.

<sup>3</sup> Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », in Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

<sup>4</sup> Alain Montandon, *Iconotextes*, *op.cit.*, p. 6.

modèle, le support papier et le dessin, comme s'il voulait remonter aux sources premières de cette pratique. Hormis les armoiries de l'héraldique qui, du moins à l'origine, recouraient à des textures propres aux écus ou boucliers, notre auteur retient en effet, d'une part, le papier au détriment du mur (graffiti, tags), de la peau (tatouages) ou de l'écran (les sous-titres), de l'autre, le dessin au détriment de la peinture.

L'ouvrage de Francis Édeline serait-il lui-même *iconotrope*, c'est-à-dire orienté vers l'image (le texte se fait image à regarder), dans un processus de remotivation de la lettre, d'« iconis[ation] des graphèmes » (p. 251), et non *logotrope*, orienté vers le texte (l'image s'organise comme texte à lire), s'employant à « discrétiser des images » (p. 251) ? Sans doute en est-il ainsi – et c'est mon hypothèse –, parce que le résultat est toujours une unité encadrée, une page isolée et non une succession de pages qui serait le support de l'écriture. Ceci s'explique aussi historiquement. L'écriture, d'ailleurs issue des pictogrammes pré-alphabétiques, a été traitée comme une icône dans les enluminures, les abécédaires ou les monogrammes d'artiste, le calligramme, le lettrisme ou le rébus. Seul le blason échappe sans doute à cette tendance, dès lors que la stylisation le rapproche d'un système de signes, même si le « blasonnement (i.e. la version phrastique de l'écu) » (p. 211) s'avère souvent vain. Ce qui légitime le tropisme vers l'image est en outre lié à une particularité physiologique, à savoir « la spécialisation hémisphérique du cerveau » : « chez les droitiers le langage est exclusivement traité par l'hémisphère gauche (aire de Broca), alors que l'image peut être traitée par les deux hémisphères et peut ainsi tirer avantage du 'traitement parallèle » (p. 263) Quoique l'on ne puisse échapper à la linéarité et à la vectorialité de l'écriture, on a l'impression que c'est bien cette conversion en image, voire en dessin, qui constitue la condition de possibilité du geste intersémiotique. C'est en effet le devenir-dessin de l'écriture qui prédomine dans l'ouvrage ou du moins qui a le suffrage du théoricien.

On le voit. Le parti pris épistémologique de l'intersémiotité fait en sorte que des questions d'optique, de perception et lisibilité sous-tendent toutes les analyses : *legenda* (ce qui doit être lu) et *videnda* (ce qui doit être vu), pourrions-nous avancer. Rappelons que l'allemand dispose d'un terme mixte : « Schrifbild », qui est d'ailleurs un titre d'une œuvre de Paul Klee (p. 45). Par cette entreprise sémiotique mais aussi philosophique (phénoménologique), Édeline soumet en tout cas notre regard à l'époque husserlienne, à un effet de distanciation ou de désautomatisation, « de ralentissement et de rétablissement de la perception des caractères alphabétiques comme petites images » (p.155) ; il nous apprend à regarder de près et de loin, selon deux niveaux d'examen, verbal et iconique. Dès lors qu'il y a impossibilité de saisir les deux régimes à la fois, notre auteur s'empresse de rappeler le rôle de la psychologie gestaltiste. Ce phénomène perceptif est bien connu des psychologues expérimentaux qui lui ont donné le nom d'« alternation » (p. 108). La phrase « Allons-nous ajouter un chapitre au dossier déjà débordant de *l'ut pictura poesis* ? » (p.

131) serait dans ces conditions une visée secrète de l'essai dans son intégralité. C'est l'*entre* qui intéresse Édeline, ce qui se passe avec ce strabisme divergent imposé au regard sous peine de céphalées : entre le verbal et le visuel, entre l'écriture alphabétique et l'image, l'*ut* de Horace, révoqué par Lessing dans son *Laocoon*, au XVIIIe siècle, justifiant le hiatus entre les arts du temps et les arts de l'espace par des propriétés intrinsèques à chaque art. Mais à nouveau, en dépit de cette incompatibilité entre les deux programmes de lectures souvent mutuellement exclusifs, la vue semble plus efficiente que la lecture : au sujet du monogramme, « il est possible de voir mais non de prononcer ces lettres simultanément » (p. 61) ; au sujet d'alphabets figurés, « l'image est interprétable simultanément par les codes linguistique et visuel » (p. 136) ; voire, au sujet du poème sémiotique, « c'est ici qu'intervient une propriété essentielle du champ visuel, qui le distingue radicalement du champ linguistique (sémantique) : il permet la saisie simultanée de tous ses éléments » (p.174).

Il y a plus, notre ouvrage semble tendre vers l'*ut adumbratio scriptura*. Car outre l'iconotropie, l'on remarque une propension pour le dessin. Et c'est le « vermicelle » ou « fil entortillé » (p. 233) qui nous mène à un des autres tropismes de cet ouvrage, outre l'image et le dessin, à savoir la ligne. Le « vermicelle » (au sens étymologique) et non au sens des pâtes déjà scindées en unités discrètes, est invoqué comme le degré zéro de l'écriture. D'où la mise en valeur de l'écriture manuscrite chez Apollinaire, d'où le fait d'appréhender la lettre comme une ligne avec des segments de droites, de courbes ou de boucles fermées, ou encore le délié qui rappellent des lettres tracées à la plume. L'affirmation de Paul Klee, « Ecrire et dessiner sont identiques dans leur fond » (p. 45), citée dans l'ouvrage, et l'adage de Jean Cocteau, « Mes dessins sont de l'écriture dénouée et renouée autrement »<sup>5</sup> (1952), corroborent cette intuition. La ligne peut à son tour être lue selon le programme texte (lecture linéaire, qui parcourt des traits ou des « lignes creuses » de l'écriture, relevant de l'arbitraire du signe), et selon le programme image, lecture spatialisante, à l'affût de formes motivées « ligne-contour » du dessin (contour d'un blanc et non d'un vide, la « vacuité pure, néant » (p.117) étant réservés à l'espace où évolue l'écriture). Cette distinction semble tributaire d'un « dressage subi lors de la prime enfance [...] dans un dessin nous remplissons subjectivement de substance les surfaces cernées par des lignes, et dans une écriture non » (p. 231). Cette ligne dont l'épaisseur n'est en soi pas pertinente peut tantôt être « bicostale », la « ligne normale, telle qu'employée dans un dessin au trait ou dans l'écriture » (p. 238), « c'est-à-dire qu'elle présente deux côtés, deux flancs » (p.238), ou « unicostale » (*ibid.*), rarement attestée. D'où l'amusement de Francis Édeline face à René Magritte qui atteint la ligne unicostale lorsqu'il écrit *Amour* sous forme de découpe noir sur blanc. La frontière entre le blanc et le noir n'est même plus une ligne (creuse ou non), car elle est sans épaisseur.

<sup>5</sup>Jean Cocteau, *Le Passé défini I – 1951-1952*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Gallimard « NRF », 1983, p. 23.

Edeline ne redoute pas les cas de figure atypiques et l'ouvrage de surprendre aussi par son côté facétieux et virtuose, à la hauteur du panache ludique ses objets, sans déroger à une rigueur qui ne laisse rien au hasard. Ainsi le « *pinacogramme* » (p. 92) vient-il à remplacer le *calligramme* afin d'éviter la visée esthétique du καλός (beau). Le monogramme, en tant qu'« objet manufacturé » (p. 86) dérivé de la signature, excède toute taxinomie sémiotique. Il appartient à la catégorie « des symboles qu'on transforme en indices » (p. 56), mais à la fois « s'avance souvent hardiment en terrain iconique » (p. 65). Mattheus « Brill » trace ainsi un monogramme qui comporte des « lunettes » et par ce réinvestissement sémantique offre un autoportrait binoclard. De même, le rébus, parmi tous ces avatars de l'intersémiotité, a ceci de particulier qu'il fait passer d'un programme de lecture à l'autre (du textuel au figuratif) dans la même linéarité. Il n'y a pas de transformation de la lettre en image. Le verbal ne fusionne pas avec le langage visuel mais le juxte : « Dans un rébus les images n'ont aucun rapport entre elles, seule les unit leur homophonie avec des segments du texte dissimulé » (p.244).

Un exemple qui résume la fascination pour le devenir-image, le devenir-dessin, la ligne-contour (dessin) et la ligne creuse (texte), est encore fournie par Magritte dans *La lecture défendue*. Le i dans le mot sirène tracé en cursive à l'avant-plan du tableau y est remplacé par un doigt surmonté d'un bilboquet : « Support d'une double lecture, linguistique et iconique, ce doigt est donc bien intersémiotique » (p. 240). Mais cela n'empêche des hypothèses plus anecdotiques auxquelles se livre Édeline. Ce « i » ou « doigt coupé » « impose, en deuxième lecture, le prénom Irène, celui de son amie Irène Hamoir. En surplus, au-delà de cette amicale *private joke*, on constate que le doigt dressé n'a pas été uniquement choisi pour sa forme : c'est le 'gros doigt' des interdictions et il illustre le titre de l'œuvre. » (p. 239). On le voit. L'auteur d'*Entre la lettre et l'image* surplombe sa thématique tel un funambule et à la fois sonde les moindres recoins à l'affût du saugrenu : « Le rusé Sisyphé a gravé son monogramme (à l'envers !) sur les sabots de son bétail afin de pouvoir suivre leurs empreintes sur le sol boueux, et ainsi découvrir celui qui lui volait ses bêtes » (p. 52, note 1) ou encore, on apprend que le contraste entre le blanc et le noir dans certains blasons serait conçu pour causer « une gêne visuelle dont il n'est pas absurde de soutenir qu'elle peut perturber la visée d'un ennemi qui ajuste sont tir » (p. 201).

Cet ouvrage dont certaines formulations hermétiques – « La discrétisation modulaire entraîne une spatialité contrainte » (p. 148) – nous enjoint à ne pas perdre le fil (du fil à retordre !), nous ramène en fin de parcours à cette jubilation enfantine dont nous ne soupçonnions pas l'intersémiotité (et qui serait indirectement un argument pour la conservation de l'accent circonflexe), jubilation de voir que la *tête* ait un chapeau, la *boîte* un couvercle et le *ci-gît* sa pierre tombale (la seule coquille de l'ouvrage – « boîteux » (p. 58) – fera sourire les puristes). On se rend compte également que le langage technique des

typographiques – *empattements*, *jambages* ou *hampes* – remotive malgré lui des signes alphabétiques arbitraires. Serons-nous pour autant à même de déchiffrer les rébus « cryptoludiques » (p. 227) que Francis Édeline offre en pâture à ses amis et complices une fois l’an ? Rien n’est moins sûr car le décodage en est tellement périlleux qu’ils s’apparentent à des grimoires ou des mandalas qui nous plongent dans un ébahissement perplexe.

Comme remarque Di Fiori dans sa préface, « Les apports théorique de ce recueil et la réflexion qui l’anime de bout en bout se montrent essentiels de nos jours où l’hybridisme – poussée encore par les nouvelles technologies (la vidéo, le digital, les machines en général) – devient un des vecteurs principaux de la création » (p. 13). En général, la finesse des analyses, la nuance et la clairvoyance des réflexions, ainsi que le riche arsenal méthodologique font de cet ouvrage une synthèse précieuse des phénomènes texte et image qui le situe dans le sillage des grands classiques de la théorisation, de Michel Butor à Liliane Louvel<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Michel Butor, *Des mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1969 ; Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.