

LE LIVRE QUI TOMBE

(la narration et l'image fixe unique)

Pierre FRESNAULT-DERUELLE

L'image est peu ou prou entrée à l'école. Nous voulons évidemment parler de l'image en tant qu'objet en soi et pour soi, vue/lue/manipulée, de l'image à part entière et non pas de l'image considérée comme adjuvant pédagogique et/ou illustration, c'est-à-dire comme produit de seconde zone présent, lui, depuis toujours « autour » du discours pédagogique classique.

Les résistances qui travaillent à différer l'arrivée de cette image en classe et que dénonçait M. Tardy en 1966 (1), se sont en effet pour une part affaiblies. Une brèche s'est bel et bien ouverte qui, bon an mal an, a permis que tout plan refoulé des productions culturelles — et parmi ces dernières l'iconographie — ait enfin droit de cité ; qu'à côté de la chose écrite, relevant a priori de l'intellect, apparaissent les expressions ou les œuvres (peintures, photos, affiches, etc.) qu'une partition inique des matières enseignables fait encore parfois classer dans la catégorie des choses mineures, tout juste bonnes, dans le meilleur des cas, à éveiller la « sensibilité »... On a longtemps pensé à ce sujet — et aujourd'hui tout n'est pas gagné — que l'image avait cette tare majeure de s'adresser directement (?) à l'imagination et aux sens, bref au corps (1) (2), sans prendre le soin de passer nécessairement par le filtre des mots sur lesquels le contrôle de la raison est tout de même plus sûr ! Suspicion donc.

C'est sans doute pour cette raison que lettre et image avaient chacune son lieu d'inscription dûment codifié, les représentations étant plus particulièrement assignées à résidence et confiées à la vigilance des légendes et commentaires. En revanche il n'était pas question que l'image puisse contaminer la lettre et en révéler la « figuralité » potentielle : rébus, calligrammes et consorts — mais nous sommes dans les marges de la culture — avaient, seuls, ce droit de mélanger les genres (3). Au reste, et puisque nous en sommes

(1) M. Tardy, *Le Professeur et les Images*, PUF, 1966.

(2) sur le clivage raison/sensibilité transposé sur la scène de la partition lettre/image ; voir M. Melot, *L'œil qui rit*, Office du livre, 1975, chap. 5.

(3) sur ce point capital, mais complexe, on pourra consulter : J.-F. Lyotard, *Figures/discours*, Klincksieck, 1972, « le désir dans le discours », p. 282 et sq...
L. Marin, *Études sémiologiques*, Klincksieck, 1971, « Textes en représentation », p. 61 et sq...
M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Skira, 1969.

à nommer ces zones sémiotiques interlopes, rappelons qu'en ces lieux le professeur de lettres et son collègue d'arts plastiques ont plus que des points de rencontre possibles en commun ; ce qui, encore à l'heure actuelle, est à la limite du réalisable tant le mur édifié entre les lettres et les arts, est solide (4), et pourtant...

La séparation lettre/image que Bonnard et Toulouse-Lautrec (5) font sauter vers 1890 constitue le début d'une pratique scandaleuse — comics et publicités vont s'en donner à cœur joie — dont l'institution scolaire (secondaire, surtout) va se protéger de toutes ses forces.

1968, même si cette date reste un repère trop commode, consacre enfin un recul notable de cette résistance. Le corps des lettres et la lettre de l'image, c'est-à-dire, aussi, l'image comme texte, font timidement son entrée sur la scène pédagogique, Autrement dit, la classique opposition culture (l'intellect)/nature (le corps) (6), qui était le versus raison (lettres)/sensibilité (arts) perd de sa superbe. L'image (le corps, le sensible, l'art, le global) et la lettre (l'intellect, la raison, l'abstrait, le linéaire) échangent peu ou prou leurs qualités et cessent d'être perçues comme termes résolument et violemment antinomiques. Il est des poèmes qu'une approche spatiale, sinon spatialiste, révèle littéralement, comme il est des icônes que la parole et/ou l'écrit peuvent adéquatement « déplier ».

C'est sur le « dépliage » de l'image ou plutôt son « déballage », pour situer notre entreprise sur le registre de l'inventaire et de l'appropriation, que nous voudrions nous entretenir. Précisons qu'il sera question ici de l'image narrative fixe, c'est-à-dire de l'image-tableau incarnant (théâtralisant) si peu que ce soit le sème temporalité/ ; image soit conçue et réalisée pour se suffire à soi-même (peinture, photo, dessin), soit isolée d'un contexte iconographique plus large qu'elle-même (photo-roman, B.D.) et retenue pour tel ou tel de ses aspects. Nous prendrons l'exemple de la peinture.

Soit la toile intitulée *Paolo et Francesca* reproduite ici même à la page 122, où Ingres (7) a peint l'amour tragique des deux jeunes gens immortalisés par Dante au Chant V de *l'Enfer* : alors qu'elle lisait avec Paolo, l'histoire de Lancelot du Lac, l'héroïne se laisse embrasser par le héros (elle en perd son livre qui tombe) tandis que surgit de derrière la tenture du fond Malatesta, le mari jaloux de Francesca, qui s'apprête à dégainer son épée.

(4) M. Butor, op. cit., p. 7.

(5) Nous pensons au Bonnard de l'affiche de la *Revue Blanche*, 1894 ; au Toulouse-Lautrec des affiches « Le Divan japonais », A. Bruand.

(6) Sur ce point nous nous référons aux premières pages de la *Pensée visuelle* (Visual thinking) de R. Arnheim, Flammarion.

(7) Ingres, *Paolo et Francesca*, 1819 (0,48 x 0,39). Angers, Musée des Beaux-Arts. Dans le catalogue consacré à Ingres, Petit Palais, 1968, page 157, on peut lire cette traduction du passage du « chant V » de *l'Enfer* (récit de Francesca à Dante et à Virgile) : « Nous lisions un jour pour nous distraire l'histoire de Lancelot du Lac. Nous étions seuls sans aucune défiance. Plusieurs fois cette lecture nous arracha des larmes et nous fit changer de couleur. Un tel moment décida de notre sort. Quand nous lûmes que cet amant si tendre avait imprimé un baiser sur le doux sourire de son amante, Paolo (ah ! que jamais il ne soit séparé de moi) imprima tout tremblant un baiser sur mes lèvres. Le livre et celui qui l'écrivit furent pour nous un autre Gallehaut. Ce jour-là, nous ne lûmes pas davantage »... Ingres aurait plagié un tableau de Coupin de la Couperie exposé en 1812. A noter le petit tableau de Delacroix où le maître a peint les amants alors qu'ils lisent encore.

Curieux condensé d'actions et d'attitudes puisque sont réunis dans une même saisie :

— le baiser qui, si court soit-il, dure ;

— le livre, lâché par Francesca, figé dans sa chute ;

— le surgissement du barbon ombrageux qui, dans le temps où il arrive, est déjà en train de préparer son coup.

Pris sur le fait, plus précisément à la crête du « faire » qui les institue au cœur même de la « culpabilité », nos amants sont pris au piège. Ils n'ont même pas le temps de se retourner : le « forfait » est contemporain de sa punition aussi intimement lié à celle-ci que le recto d'une feuille est inséparable de son verso... Ainsi de l'implication : la faute entraîne la punition — ce que nous retraçons par la chronologique — nous glissons à une sorte de synonymie : fauter équivaut à être « déjà » puni. La conséquence se résorbe dans la cause. La logique de la subordination se trouve ainsi neutralisée par la mise en représentation, lieu par excellence des simultanités. En un mot nous avons ici un moment qui fait image.

Comment ce dernier nous est-il donné ? par une théâtralisation tout à fait frappante :

— emphase des gestes,

— surcodage des rôles : l'amant actif/la maîtresse passive, angéliquement réservée (le bras ballant traduit cependant l'abandon) ; le barbon, laid et tout de noir vêtu, jaillissant de son trou — la coulisse, comme un diable dans sa boîte.

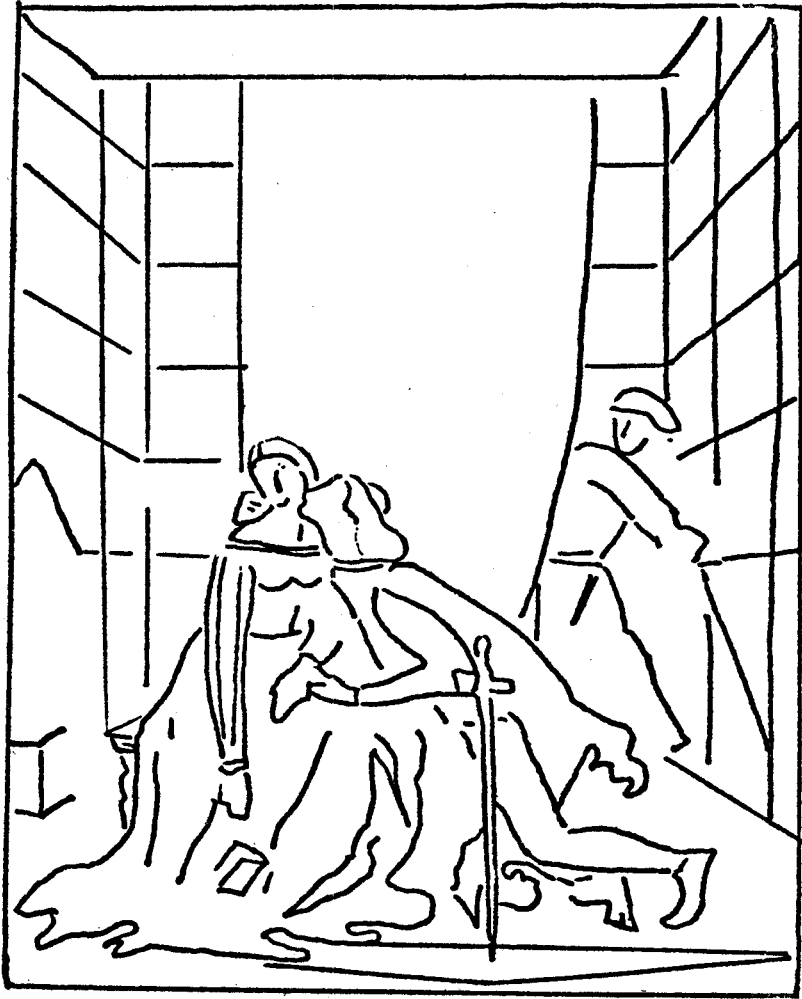
Chacun est épinglé au plus fort et au plus clair de l'instance de qualification : pur espace de tensions arraché au temps où les items (personnages et objets), comme transis, organisent la surface picturale en un réseau d'échos visuels ou de valeurs opposées et complémentaires.

Considérons le groupe des jeunes gens (**élément A**), puis les rapports de ce groupe avec la figure du mari trompé (**élément B**).

A — Structure chromatique idéalement contrastée : le rouge de la robe/le bleu de la tunique de Paolo ;

— l'obliquité du corps de l'amant/la verticalité de la jeune femme soulignée par le bras pendant (et les rayures de la manche) et rappelée en parallèle par l'épée du galant ;

— protection/désignation du sexe féminin (point « exquis » du tableau) par la main gauche de Francesca tandis que celle de l'homme s'y ménage un chemin (en parallèle son arme se fiche dans le triangle du parquet ou vient mordre la robe de l'héroïne).



B — Au groupe quasi sculptural du premier plan, fortement éclairé et qui occupe presque entièrement l'espace du triangle formé par le côté gauche du tableau, le bas et la diagonale descendante de gauche à droite, à ce groupe s'oppose la figure sombre et fébrile de Malatesta, caché dans son coin à l'opposé des amants. Déjeté à droite comme pour mieux frapper, redoublé par son ombre qui l'« aggrave », le noir personnage est l'exact pendant de son rival avec qui il forme un V : béance qui appelle sa suture.

Ces poses, l'affectation générale de la scène (échafaudage exemplaire) n'empêche pas, malgré tout, qu'à la contemplation-fascination des formes réparties sur la toile-écran se superpose la lecture d'un récit en train de s'actualiser puisque je perçois le déroulement d'un processus incarné dans un espace à trois dimensions (le creusement perspectif comme réserve de narrativité). Le récit (le lisible) naît du tableau (le visible) en passant certainement par un intermédiaire mixte, sorte de « gel », dont l'équivalent dans le

domaine mondain serait ces instants d'histoire reconstitués par le Musée Grévin (Marie-Antoinette rédigeant ses dernières volontés, Marat dans sa baignoire, etc...). Le fantasme du mouvement (c'est l'imminence qui s'impose) est là, tapi au cœur des choses. Nous pourrions parler d'un effet d'arrêt sur l'image, d'une vision sur le point de se refondre dans le continuum d'où elle s'est abstraite comme par miracle. Le temps qui ne cesse de hanter l'espace des peintres depuis des centaines d'années devient en ce XIX^e siècle qui commence ce qui va peu à peu se formuler comme désir de graphie cinématique pour aboutir, comme on sait, à la cinématographie, précisément.

Le visible et le lisible (qui, pour schématiser, s'enracinent jusqu'à Cézanne dans un matériel signifiant commun) se confortent évidemment l'un l'autre : ce sommet ponctuel, paroxystique (climax) est trop « pointu » pour que je ne redescende pas en amont (A) et en aval (B), c'est-à-dire vers l'avant et l'après de cette exemplaire conjonction.

A — Ce présent de la scène avec son passé immédiat sur un mode imaginaire de la commutation :

1^o temps les amants sont sagement assis, le fond de la pièce est vide ;

2^o temps (fantasmé comme « truc » mécanique) : le mouvement droit → gauche et soudain de Paolo en direction de Francesca entraîne ipso facto le jaillissement de Malatesta selon l'oblique gauche → droite. On songe à ces livres d'enfants munis de tirettes qui opèrent des modifications simultanées dans les dessins (apparitions/disparitions, flexions, etc...).

B — Par rapport au futur immédiat ce présent est évidemment l'annonce du massacre.

Ce sont ces éléments iconiques classables sous la catégorie des indices (8) qui induisent ces inférences en un mot, qui sont les opérateurs à partir de quoi l'image se « diégétise ».

Ces indices, au nombre de trois (croyons-nous), permettent donc au lecteur de « délivrer » en quelque sorte le récit emprisonné ici.

Citons : — le livre dans sa chute ;

— l'apparition de Malatesta ;

— l'épée de Malatesta en tant que celle-ci est empoignée.

Ainsi : Le livre qui tombe me pousse à reconstituer les faits suivants et à les organiser comme suit :

Francesca tenait son livre quand Paolo l'a saisie pour l'embrasser, ce qui a provoqué le « lâchage » du-dit livre et l'irruption de Malatesta. La position déséquilibrée du barbon signifie en effet une brusque motion en avant (le rideau se replie en cet endroit), preuve que le funeste personnage se tenait caché là.

(8) Nous utilisons le mot indice (index) avec le sens explicitement défini par M. Tardy in *La sémiologie de l'image*, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, Lausanne, 1974, p. 6 : « Les indices des choses dont je perçois l'existence, mais dont je me rends compte qu'elles renvoient à autre chose ».

Partant de faits isolables, d'ordre informationnel, du type : « ceci est un livre qui tombe », « cela un homme, comme déjeté qui tient la poignée d'une épée non dégainée », je pars en direction de ce qui ne se trouve plus ou pas encore dans la scène donnée. Bref, la contemplation-nomination de certains secteurs de l'image a viré à la reconnaissance de ces indicateurs du récit que sont les indices. Leur prise en considération équivaut donc à plaquer sur l'image une structure syntaxique qui la temporalise (ou la retemporalise si je fais référence au texte de Dante). Les attitudes « gelées » par la force des choses reprennent alors leur place dans le scénario dont ces gestes sont autant de balises.

N'était le livre qui tombe, et abstraction faite du second plan réduit à n'être, spatialement, qu'un cube scénographique matérialisé par ses lignes de fuite (plafond à caisson, murs quadrillés), nous n'aurions, de fait, qu'un banal tableau au sens classique du terme. Les amants au premier plan, hors du temps, ont trouvé refuge dans cette salle dont le décor a pour fonction d'instaurer un effet de réel. Ce lieu est le cadre de leur amour que le cadre du tableau ne fait que redoubler. De ce point de vue, la scène d'Ingres instaure bel et bien un espace fortement centripète.

Mais ce livre qui tombe, symptôme de tout un théâtre d'opérations, pointe un enclenchement dont Malatesta devient le protagoniste principal. La profondeur de l'espace de cette pièce n'était pas résiduelle, comme cela se vérifie si souvent. Le mari jaloux, en même temps qu'il contribue par son déhanchement à magnifier la scène d'amour (l'équilibre en est sublime parce que précaire), le mari jaloux construit cet édifice en même temps qu'il le ruine.

Le mouvement, ou plutôt la fantasmie de mouvement, s'impose au lecteur et l'image se fait alors soudain centrifuge. Malatesta débouchant de derrière la tenture (le hors vue) (9) arrive dans l'image à la façon d'un personnage de B.D. qui viendrait d'une autre case. Par-delà ce rideau je devine des couloirs et des escaliers et par la même occasion, dans le hors-champ, en deçà des amants, je « reconstitue » l'ouverture d'une fenêtre (par où passe la lumière que les éclaire : autre indice) et vers quoi on peut imaginer qu'ils vont se précipiter, en vain, dans un instant.

En dessinant des ouvertures, ou en les signifiant à l'aide d'indices ce qui est encore plus parlant, ouvertures par lesquelles entrent des personnages, peintres et dessinateurs redisent sous la forme du blason la puissance d'évocation du passage. Faire qu'un être entre dans un espace iconographique, c'est jouer métaphoriquement le jeu de la juxtaposition - coordination des lieux narratifs : c'est-à-dire le récit.

Nos amants ont beau se réfugier dans ce bout du monde pictographique pour ne plus avoir d'histoire(s) précisément, leur amour peut-il emplir la pièce dans ce pur instant détemporalisé — c'est-à-dire se faire tableau — la narration a fini par les rejoindre. Ce décor (ces murs, ces boiseries, cette tenture) n'était pas un receptacle protecteur, mais un cache, opérateur spatial de la fable (pour épier et épier pour surprendre, etc...).

(9) Le « hors-vue », ce qui, à la lettre, est caché, mais cependant virtuellement présent dans le champ. Sur ce point Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, ligue française de l'enseignement, 1978, p. 28.

Notre peinture, tiraillée d'une part entre son statut d'image-fenêtre où ce quelque chose qui se passe est surveillé par le lecteur, et d'autre part sa prétention à sublimer le temps pour n'en retenir que la trace pétrifiée (ce tableau comme construction immobilisée), cette image tente de se situer en cet intervalle qui sépare ce qu'on pourrait appeler l'exhibition (les figures en situation) et l'exposition (où la référence à la temporalité s'estompe) (10). Le compromis recherché est finalement boiteux : la peinture, qui est née d'un véritable prétexte narratif mais qui dans son organisation même essaie de forclure le récit, (l'illustration c'est toujours un peu la narration congédiée), se laisse, malgré tout, envahir par ce dernier. L'arrivée intempestive de Malatesta, c'est plus que le récit qui piafferait à l'orée du tableau, c'est la criante victoire du temps sur l'espace, en l'occurrence la forme la plus dramatique de Chronos, la mort.

Du point de vue de cette « diégétisation » de l'image fixe, Malatesta symbolise plus encore. Barthes dit dans *S/Z* que « c'est l'embrasure qui fait le spectacle » (11). Toutes choses étant égales, le mari jaloux est notre représentant dans l'espace peint. Il surveillait pour nous qui enregistrons les choses, cachés que nous sommes à l'avant-scène. Or, épier c'est attendre, c'est-à-dire guetter le moment propice, ou si l'on préfère encore créer du récit. Bref, le cadre quand il est un cache ou le décor quand il pose ou se crète du hors vue/hors champ, est une machine à suspense, une machine à différer, c'est-à-dire à conter. On nous objectera que le décor en cet instant n'est plus un cache puisque Malatesta justement se découvre. On aura beau jeu de rétorquer que le récit qui s'articule à ce dispositif est précisément ce par quoi une rétrospective du scénario est possible.

Paradigmatiquement parlant, la porte ou l'ouverture par où se fait le passage amène la scène à fonctionner selon un registre autre. Nous avons incidemment parlé quelques lignes plus haut du surgissement de Malatesta qui jaillissait comme un diable de sa boîte. La métaphore n'était pas anodine. Cette arrivée inopinée — ce passage — transforme à la lettre le personnage en démon. Même lorsque les choses ne sont pas si dramatiques, l'entrée d'une figure dans le lieu de la représentation est toujours perçue, peu ou prou, comme une apparition. De fait, si minime que soit cette apparition l'ordre du monde est en soi altéré. A fortiori donc si cette apparition rompt avec la banalité d'une simple entrée de personnage. Nous avons tous en mémoire ces innombrables images qui, religieuses ou fantastiques, provoquent un changement sémiotique tel que de l'événement nous accédons à l'avènement. Qu'on veuille bien se reporter à l'iconographie chrétienne où le fils de Dieu, au sein de sa mandorle, mime sa propre naissance : les entrailles de la terre-mère s'entrouvent pour que Jésus soit.

L'imagerie diabolique est toutefois beaucoup moins spectaculaire. Le démon n'apparaît pas « en gloire » et il est dans sa nature de se faufiler (c'est-à-dire de s'agiter dans la contingence) et d'apparaître de façon oblique. Avatar de Satan, Malatesta (qui porte bien son nom) est entré comme un voleur.

(10) sur le versus exposition/exhibition voir G. Peninou, *Intelligence de la publicité*, Laffont, 1972, quatrième partie (documents iconographiques commentés).

(11) Barthes, *S/Z*, Le Seuil, 1970, p. 61.

Cette créature de l'ombre qui louche vers la lumière transforme le monde de l'idylle en cauchemar. Sommes-nous encore dans un « réel » vérifiable (même si c'est celui d'un moyen-âge très romantique, style « troubadour ») où ce diable ressemble malgré tout à une figure mondaine, ou sur la scène allégorique de l'Amour Maudit sur fond de quoi le barbon n'est plus qu'un spectre grimaçant ?

L'ambiguïté fondamentale de la représentation qui permet ailleurs, en d'autres peintures, que les dormeurs voisinent avec leurs visions — citons les toiles d'un Moreau, d'un Redon, d'un Füssli (12) le Goya du *Sommeil de la raison* — cette ambiguïté là se retrouve ici. L'opposition entre les amants et le mari jaloux est si marquée qu'elle frise la caricature. Graphiquement, Malatesta est un monstre ; or seul le rêve, en condensant ses motifs, peut faire cohabiter l'humain et l'inhumain.

Image au premier degré ? Image d'image ou du fond de leur trépas (l'*Enfer* vu par Dante) Paolo et Francesca revivent leurs derniers instants ?

La composition en abîme, intellectuellement parlant s'entend, se complique encore si l'on veut bien considérer que Paolo et Francesca lisent l'histoire de Lancelot du Lac dans laquelle ils se reconnaissent. Galehaut, ami et confident du chevalier, prie Guenièvre d'octroyer à son soupirant le baiser désiré. La reine donne le baiser. Ce que Galehaut avait été pour Guenièvre et le chevalier, le roman de Lancelot le devient pour Paolo et Francesca : le plus efficace des intermédiaires. Le livre qui sert de support à l'imagination de nos amants n'a bientôt plus sa raison d'être puisque leur rêverie se hisse au rang du réel. Exit le livre qui tombe. Vivant à la lettre la littérature les jeunes gens actualisent la fiction : un degré de réalité est gagné.

Constat d'autant plus poignant si l'on se reporte à ce que nous disions plus haut et qui fait qu'Ingres, à l'instar de Dante, fait se souvenir les morts.

Ironiquement ce livre qui tombe n'en finit pas de nous signifier l'échec de la littérature puisque les drames amoureux que la culture a consignés n'évitent pas que ces drames ne recommencent sans cesse, quand cette même culture ne les suscite pas...

« Déballer » une image en classe, comme on fouille un coffre n'est certes pas une manière de faire applicable à n'importe quelle image figurative. Les tensions qui s'exercent dans cette toile entre le pictural, le gestuel et le narratif se prêtent évidemment à une analyse du type de celle que l'on vient de faire. Examinons pour terminer comment Ingres s'en est tiré pour peindre ce baiser qui nous saute aux yeux.

Paolo n'embrasse pas Francesca sur les lèvres (ce qui contrevient au code gestuel amoureux), mais chastement, sur la joue. L'acte érotique redoublé ici en filigrane (les mains, l'épée dans le triangle) est étrangement minoré, littéralement déplacé. Partagé entre la nécessité de figurer le baiser

(12) Par ex. le *Cauchemar* de Füssli. Sur ce tableau le beau texte de J. Starobinski, « la vision de la dormeuse », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 5, 1972.

tout en s'arrangeant pour que les deux visages soient bien visibles, et la nécessité d'éviter un « vrai » baiser dans sa crudité même, Ingres a choisi ce qu'on pourrait appeler un euphémisme visuel. Mais chassé par la porte le signe rentre malicieusement par la fenêtre en se faisant symptôme : le cou de Paolo s'étire plus que de nature (13)...

Au réseau thématique des formes, des couleurs et des objets, qui quadrillent la toile d'autant d'échos et de repères pour former une structure visuelle, doit se superposer également une réinterprétation de ce même matériel iconique en fonction d'une grille narrative. C'est ici que les indices prennent toute leur importance. La reconstitution du « film » des événements, en amont et en aval de la scène, poussera alors inéluctablement le lecteur à classer les éléments de l'inventaire qu'il se sera donné comme point de départ. Ce qui semblait ne ressortir que de la décoration retrouvera sa place dans une lecture dynamisée de la toile. L'effet du réel, par exemple, né de l'accumulation de détails véristes, non nécessairement impliqués dans le récit, permettra de saisir ce qu'est que le point de vue couplé ou non avec l'éclairage, et comment celui-ci influe sur la conception du cadrage, voire du « décadrage » ou, au contraire, de l'encadrement ; bref, sur la place du spectateur comme voyeur ou comme acteur potentiel. Le va-et-vient entre l'énoncé et l'énonciation donnera ainsi à l'image retenue sa vraie dimension qui est d'être un compromis plus ou moins stable entre l'exposition et l'exhibition, l'espace et le temps, la présentation et la représentation.

(13) Ingres affectionne décidément les élongations : voir le cou de Thetis in *Jupiter et Thetis*.