



LA RELECTURE DE L'OEUVRE PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES TOME III • SE RELIRE PAR L'IMAGE

Mireille Hilsum, Hélène Védrine

► **To cite this version:**

Mireille Hilsum, Hélène Védrine. LA RELECTURE DE L'OEUVRE PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES TOME III • SE RELIRE PAR L'IMAGE . 2012. hal-01789085

HAL Id: hal-01789085

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01789085>

Submitted on 9 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MIREILLE HILSUM & HÉLÈNE VÉDRINE

**LA RELECTURE DE L'ŒUVRE
PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES****TOME III • SE RELIRE PAR L'IMAGE**

Se relire, c'est reprendre une œuvre ancienne, publiée, intervenir dans ses marges (en préface, ou en notes), la recomposer (en Œuvre complète ou en anthologie). C'est ériger, souvent, son propre tombeau, se réviser voire se renier, que le relecteur mette ses mots dans ses mots ou qu'il use de la colle et des ciseaux. Mais se relire par l'image est-ce encore se relire ? L'altérité de soi à soi est autrement radicale, quand le relecteur passe à l'image, dans le livre, sur la scène ou à l'écran. Le volume 1 envisageait la relecture depuis le XVIII^e siècle, le second se concentrait sur le XX^e siècle. Ce volume en revient au XIX^e siècle parce que l'image se fait omniprésente, obligeant les écrivains à se relire autrement, non seulement dans l'espace clos du cabinet de travail mais aussi dans le contexte de l'espace public d'une culture de masse visuelle.

Dès lors « revoir » son texte, ce n'est pas l'adapter. Il ne s'agit pas ici de penser comment l'image figure le texte, mais comment elle le refait selon son propre régime sémiotique, comment elle fait retour sur lui et l'affecte. Bien des points communs cependant relient la relecture par l'image aux formes étudiées dans les volumes précédents. L'alternative est souvent la même : se relire, est-ce se relier, se réapproprier son œuvre propre voire sa mise en image par d'autres ? Ou se délier de soi, de son œuvre ancienne ? L'une des principales fonctions de la relecture se retrouve de même ici : « revoir » son texte, c'est encore très souvent rectifier une réception, un malentendu originaires.

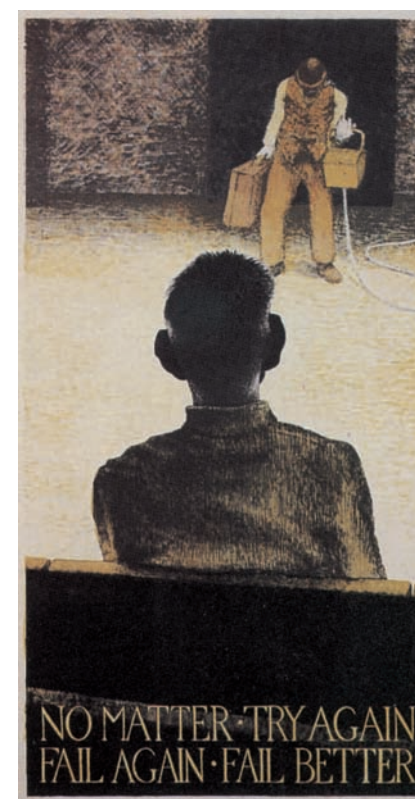
Cependant, parce qu'elle rompt avec le texte, la relecture par l'image interroge l'écriture même. La confrontation entre les deux systèmes sémiotiques semble la contraindre à s'interroger sur ce qui forme son essence, ses structures essentielles. Quand la relecture par les mots réécrit le texte, l'image, alors même qu'elle semble ne pas y toucher, le désécrit radicalement.

Couverture : Tom Phillips, *Samuel Beckett*, 1906-89, 1984.
Coloured lithograph, 708x428 mm, Londres, National Portrait Gallery.

Les cahiers de Marge n° 10

ISBN 978-2-84174-585-2

Prix TTC France 32 €

SOUS LA DIRECTION DE
MIREILLE HILSUM
& HÉLÈNE VÉDRINE**LA RELECTURE DE L'ŒUVRE
PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES
TOME III • SE RELIRE PAR L'IMAGE****LA RELECTURE DE L'ŒUVRE
PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES****TOME III • SE RELIRE PAR L'IMAGE**SOUS LA DIRECTION DE
MIREILLE HILSUM ET HÉLÈNE VÉDRINE**ÉDITIONS
KIMÉ**

9 782841 745852

ÉDITIONS
KIMÉ

LES CAHIERS DE MARGE

**ÉDITIONS
KIMÉ**

La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes

Se relire par l'image

Mireille Hilsum

Hélène Védrine

Kimé, 2012

Introduction

Ce volume est le troisième de la série des Cahiers de Marge consacrés à la relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes¹. Le premier volume s'écartait déjà de la seule relecture par les mots. La relecture, qui excède le paratexte, comprend toutes les formes de retour sur une œuvre publiée, ce que marquait le choix de commencer au XVIII^e siècle dans les volumes précédents : l'invention des Œuvres Complètes n'est pas seulement ni nécessairement l'occasion, pour l'auteur devenu relecteur de son œuvre propre, de rédiger des préfaces, testamentaires ou non. L'édition d'Œuvres Complètes comme celle de *Morceaux choisis* façonne aussi d'autres gestes, d'autres manières de se relire que nous retrouverons dans ce volume : par la collection ou son envers apparent, le tri (pourquoi illustrer tel livre, mettre en scène ou porter à l'écran telle œuvre, plutôt que d'autres ?), la coupure (que pratiquent aussi bien Gide que Denis Roche²), la mise en ordre ou l'invention d'un ordre dans lequel se lire et être désormais relu (*Henri Matisse, roman*), par les interventions dans la mise en page (le maquetage de Malraux) ou dans l'illustration (la reprise d'images qui ne sont pas réagencées mais recadrées dans *Les Voix du silence* selon l'analyse de Camille Pageard), l'auteur relecteur recompose son œuvre, par là se délie et plus souvent se relie à celui qu'il fut. Que la relecture passe par les mots ou qu'elle s'en passe, qu'elle soit bavarde ou laconique, elle instaure une tension entre hier et aujourd'hui. Entre le relecteur et ce/lui qu'il relit.

Ce troisième volume poursuit l'analyse en envisageant les seuls modes plastiques de retours sur soi et son œuvre, sans en rester au livre illustré. Issu d'un colloque international qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure en novembre 2009 sous l'égide des universités Paris-Sorbonne (Paris IV) et Jean Moulin (Lyon III), il enrichit la galerie de portraits des

¹ *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. Tome I : Tombeaux et testaments ; Tome II : se relire contre l'oubli ? XX^e siècle*, sous la direction de Mireille Hilsum, Paris, Éditions Kimé, 2007.

² Cf. aussi l'élimination de personnages romanesques lors du passage à la scène chez Sand ; les coupes dans le texte d'*Un homme qui dort* de Perec ou dans *La Société du spectacle* de Debord

grands relecteurs : Balzac, Sand, Gide, James, Aragon, Sartre, Malraux, Michon déjà présents dans les volumes précédents ; certains parmi eux — Sartre, Aragon et Malraux — se sont relus de toutes les façons envisageables au XX^e siècle : dans le livre, par les mots et les images, mais ils se sont également prêtés aux entretiens radiophoniques et aux films documentaires. C'est plus rarement le cas des auteurs metteurs en scène d'eux-mêmes³ : Sardou, Beckett, Novarina, Vinaver qui ne se relit que tardivement, lorsqu'il co-signe, en 1983, avec Françon la mise en scène de *L'Ordinaire*, créé par Planchon en 1956. Mais, au théâtre comme dans le roman, la posture une fois prise est souvent gardée. Rares sont les mises en scène radicalement isolées dans la démarche d'un écrivain. Le même Vinaver revient sur sa co-mise en scène en 2009 proposant, pour son entrée au répertoire de la Comédie Française, la reprise de *L'Ordinaire*. Qu'ils la mettent en scène ou la portent à l'écran, c'est sur une œuvre publiée, une pièce créée par eux ou par d'autres, que les relecteurs le plus souvent interviennent.

Ainsi définie d'une première manière qu'il nous faudra nuancer, la relecture concerne rarement une œuvre singulière. Quel que soit l'objet apparemment visé par le livre illustré, la mise en scène ou le film, le relecteur relit avec elle sa vie⁴ et plus souvent encore l'ensemble de son œuvre. C'est par exemple, dans ce volume, le daguerréotype de Balzac qu'étudie Marine Lavaud. Ou Aragon relisant, par le truchement de Giacometti comme le montre Thomas Augais, les impasses ou les rivages de son propre réalisme, en même temps que *Les Beaux quartiers*, publié en 1936 et repris/illustré en 1965⁵. De même, lorsque Beckett devient son propre metteur en scène, c'est l'ensemble de ses premières pièces qu'il relit, comme l'indique Olivier Penot-Lacassagne, d'un œil sévère, autocritique, rejoignant par là les grands relecteurs du XX^e siècle, étudiés dans le volume II.

Cependant ce qui frappe à lire ce volume, c'est que la relecture par l'image ne se prête pas à la proclamation de ruptures, si décisives soient-elles. Hasard du corpus ou spécificité véritable, il n'y a pas dans les œuvres examinées ici de proclamation d'un « J'ai changé », à la façon Huysmans ou à celle de Sartre, pas de reniement d'une œuvre d'avant (la conversion, la Révolution ou l'extermination). Pas d'œuvre déclarée périmée et relue, republiée quand même. Le film de Debord, réalisé après 68 et la dissolution de l'Internationale situationniste, est analysé par Matthieu Rémy comme une ode à l'amitié en même temps qu'attestation de

³ Dualité discutée en des sens opposés par Guy Ducrey et Olivier Penot-Lacassagne dans les études respectivement consacrées à Sardou et à Beckett. Nous y reviendrons.

⁴ Les images de Doré constituent, pour Gautier, un « vecteur de la remémoration », elles favorisent une « relecture nostalgique de sa jeunesse » écrit Nicolas Wanlin.

⁵ De même pour Vinaver encore, sa collaboration avec Giselone Brun l'aide à sortir de « l'impasse réaliste » (Catherine Brun).

« l'assaut mené » contre la société capitaliste. Quand le regard se fait critique, ce n'est pas, dans ce volume, au nom de l'Histoire que l'écrivain récuse implicitement son œuvre ancienne. C'est la mort de Giacometti, non les désastres du XX^e siècle, qu'Aragon projette sur son roman le plus optimiste. C'est sa propre esthétique (beaucoup plus que ses convictions passées) que le relecteur évalue lorsqu'il se met en scène ou se porte à l'écran, après parfois un temps considérable. Mais sans ostentation ni rédaction de manifeste, sinon en creux (Catherine Brun). La tendance générale est à la simplification, à l'éviction du pathos au théâtre (Beckett) comme au cinéma (Simon). Vinaver, Simon encore veulent donner du rythme, Perec dégonfler l'emphase du texte, comme le montre Maryline Heck analysant l'ironie visuelle de celui qui est devenu le co-auteur, avec Bernard Queysanne, d'*Un homme qui dort*⁶.

Parce qu'elle porte sur une œuvre publiée, déjà lue, toujours mal lue, la relecture, ici comme dans les volumes précédents, rectifie méprise et malentendu originaires. Lorsqu'il ne la condamne ni ne la renie, le relecteur veut reconquérir son œuvre. C'est ce que montre Olivier Bara à propos de Balzac, se ressaisissant de Vautrin, porté par d'autres, avant lui, à la scène. Ou Hélène Laplace-Claverie, à propos du *Voyage à travers l'impossible* : Verne se réapproprie, par la scène, « la dimension visuelle de son œuvre, partiellement confisquée dans les romans par ces illustrateurs de génie que sont Benett, Roux ou Riou ». Ce qui est vrai au XIX^e⁷ l'est encore au XX^e, comme le montre, par exemple, Laurent Demanze analysant le choix du *Saint Thomas* de Vélasquez par Michon, lors de la reprise en folio des *Vies minuscules*. Choisir Vélasquez, plutôt que Millet, c'est récuser les images provinciales, et une réception originale, prête à faire de Michon « un écrivain du terroir, qui construirait au fil des pages le conservatoire de traditions désuètes ».

Autre trait commun aux différents volumes, la relecture est souvent prise entre le désir de renvoyer l'œuvre au passé et le souci d'actualiser, entre le souci des contemporains et celui de la postérité. Si la modernité des portraits d'un Balzac ou d'un Gautier s'oppose à la pétrification d'un Gide, préparant « son entrée austère dans la modernité » (M. Lavaud), il peut y avoir conflit entre l'auteur relecteur et celui qu'il a élu, choisi comme collaborateur : entre Gautier par exemple, « attaché toute sa vie aux catégories critiques issues de la pensée romantique » et Doré qui s'efforce de s'en extraire (N. Wanlin).

⁶ Deux films (et ce n'est pas indifférent) font exception : *L'Orphée* filmé par Cocteau dans les années cinquante et *Etre sans destin* de Lajos Koltai auquel collabore Kertesz.

⁷ Hetzel est de nouveau la cible de cette relecture réappropriation. Ce qui était vrai de Sand dans volume I, l'est de Verne ici qui se libère de « l'impératif d'optimisme qui lui était dicté » par l'éditeur. On retrouve, dans une posture et un rôle inverses, Albert Skira publiant Michaux dans le volume II et Malraux ici.

L'image peut elle aussi construire des tombeaux. C'est ce que fait Jean-Marie Drot filmant Malraux, dans la posture du « grand écrivain tirant le bilan, à la fin de sa vie, d'une longue recherche consacrée à l'art » (Jean-Louis Jeannelle). Mais au fil du XX^e siècle, les résistances à la pétrification d'une œuvre close, à transmettre à la postérité, constatées dans le volume II, se retrouvent ici. L'entrée au répertoire de la Comédie française est une autre forme de Pléiadisation anthume, mais le travail de Vinaver et de Gisélone Brun vise à la désamorcer et à l'ironiser (par le choix du proscénium, la copie du rideau de scène, ou l'utilisation de fauteuils mis au rebut par exemple). Une même volonté d'inachèvement et de désacralisation est à l'œuvre chez Simon comme le montre Bérénice Bonhomme ou dans le chantier ouvert à partir de *Paysage fer* de Bon qu'analyse Gilles Bonnet.

La reprise de l'image de couverture souligne donc une continuité entre les pratiques et les enjeux, analysés dans les trois volumes. Mais Beckett ne figure plus (ou plus seulement), dans ce volume III, la métaphore de l'homme de dos qu'est tout relecteur. De même son *fail better* – qui condensait dans les volumes précédents la relecture qui défait le texte qu'elle prétend refaire⁸ –, n'est plus envisagé par différence avec la relecture d'un « œil neuf » qu'imaginait Valéry, dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*⁹. L'alternative perd sa vertu descriptive quand se rêve, avec le Michaux de *Mouvements* « un espace de relecture et de contemplation heureuse », où « s'exprimer loin des mots » comme le montre Hugues Marchal à l'ouverture du volume. Ou avec Pirandello scénariste, « l'utopie d'une évasion hors de la malédiction de mots à jamais source de malentendus » (Mireille Brangé).

« Rater mieux », c'est trouver une fécondité dans l'écart et la tension : telle est la devise qui préside à la rencontre de l'image et du texte, et à la relecture du texte par l'image.

Certes, la notion de relecture suppose que l'image n'apparaisse qu'en seconde instance et n'appartienne pas au temps de la genèse, mais la distinction, relativisée dès les volumes précédents, restera difficile à maintenir dans certains cas. Que l'auteur supervise ou réalise lui-même l'illustration de ses textes, qu'il dirige la mise en scène de la représentation théâtrale ou participe à la « reprise » cinématographique de son œuvre, comment l'intrusion d'un autre système sémiotique affecte-t-il le texte et l'acte de la relecture ?

⁸ Même si *Vautrin* en figurerait ici un nouvel exemple significatif.

⁹ « Relire, donc, relire après l'oubli – se relire, sans ombre de tendresse, sans paternité ; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créatrice de ridicule et de mépris, l'air étranger, l'œil destructeur -, c'est refaire ou pressentir que l'on referait, bien différemment, son travail. », (Valéry, « Note et digressions 1919 », *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, « Folio/essais », p.73).

Dans cette perspective, commencer cette réflexion au XIX^e n'a rien d'anodin¹⁰. Le XIX^e siècle est le siècle du « culte des images¹¹ », et surtout celui du développement d'une production et reproduction de masse de l'image. L'image se fait donc omniprésente, obligeant les écrivains à relire autrement, non seulement dans l'espace clos du cabinet de travail mais aussi dans le contexte de l'espace public d'une culture de masse. Si la relecture analysée dans les deux premiers volumes avait à faire avec l'autobiographie et l'histoire de l'édition, celle-ci est confrontée avec l'histoire de la culture visuelle, des *visual cultures*, et corollairement de la culture médiatique. Au XIX^e siècle, l'illustration concurrence la préface, très vite perçue comme périmée. Labile comme elle (les illustrations ou non du *Voyage d'Urien* le prouvent), elle véhicule souvent, chez les écrivains, les mêmes réticences, à l'égard du portrait photographique spécialement. « Assez rares en somme sont les auteurs qui choisissent d'insérer un portrait-frontispice dans une édition de seconde instance, comme le fait Pierre Loti dans une réédition Calmann-Lévy » (Martine Lavaud¹²). Mais l'illustrateur peut inversement apparaître comme le « meilleur commentateur possible d'un poète », comme le rappelle Nicolas Wanlin. Cette nouvelle économie de l'image, qui se met en place au XIX^e indépendamment de l'histoire de l'art elle-même, modifie aussi les représentations littéraires et leur condition de production et de diffusion.

En outre, la notion de relecture déplace la perspective par laquelle est abordé usuellement le rapport entre texte et image, en dépassant les terminologies de l'adaptation (illustrative, audiovisuelle, etc.) comme fidélité ou interprétation du texte. Il ne s'agit plus de penser comment l'image figure le texte, mais comment elle fait retour sur le texte et l'affecte. Certes, l'image refait le texte selon son propre régime sémiotique et dans son propre champ de représentation, mais le texte aussi se refait par l'image, et hors de toute axiologie qui voudrait que l'image dise bien, moins bien, ou bien mieux le texte. Pour l'œuvre qui blasonne l'ensemble de ces réflexions, l'image « *rate mieux* » : elle désigne le point de tension qui l'unit et la relie au texte mais ne le résout jamais ; bien au contraire, elle le met en valeur pour écrire autrement le texte.

On ne peut s'empêcher de rapprocher cette image de Beckett, tournant le dos au public, travaillant une mise en scène face à la scène et à l'acteur, de cette image de Valère Novarina, autre homme de dos, et à genoux, préparant sa mise en scène face à un texte visualisé et

¹⁰ Pas plus que terminer par Guy Debord.

¹¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, fragment XXXVIII, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t.I, p. 701.

¹² Sur ce point voir aussi *Portraits de l'écrivain contemporain*, dir. Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Paris, Champ Vallon, 2003.

spatialisé *alla fresca*. C'est dire que les manières de relire par l'image sont multiples et qu'elles engagent diverses *postures* d'écrivains. Divers rapports au corps également, comme invitent à le penser le désir, souligné par Olivier Bara, de donner corps à Vautrin ou le choix de Jacques Spiesser par Perec, donnant à voir sa propre cicatrice par le biais de celle du comédien

Le premier chapitre de cet ouvrage s'intéresse donc de nouveau au *se* du « se relire ». Le relecteur est par définition celui qui fait l'expérience de l'altérité, comme le rappelle Gilles Bonnet. Qu'en est-il lorsque les acteurs se diversifient ? Qu'est-ce que « se » relire à deux ? Au fil du volume, réponses et figures varieront. Allant de la rivalité à la collaboration, de la rencontre plus ou moins accidentelle à ce qui est vécu comme osmose, par les principaux acteurs.

Le premier chapitre se concentre sur la question de l'identité nouvelle que se forge un écrivain confronté à l'impératif de l'image. Se relire par l'image devient se relire par l'image de soi et engage un *ethos*. Les précédents volumes avaient rappelé ce que la composition d'une Œuvre complète doit au désir de construire son propre tombeau, la création d'images de soi n'échappe pas à cette règle, comme le montre Martine Lavaud pour le portrait photographique. « Rare du vivant de l'auteur, le portrait-frontispice, sorte de Cerbère gardien du temple, fonctionne comme le résumé posthume et classicisant d'une œuvre appréhendée dans sa globalité. » Se relire à l'image de soi, ou plus précisément *en* image de soi¹³. La photographie d'écrivain, la reproduction de son écriture manuscrite (Hugues Marchal) sont autant de manières de relire son œuvre propre en construisant une image-d'écrivain.

Cependant, cette statue est érigée sur une faille, sur cette disjonction irréductible entre les deux systèmes sémiotiques du texte et de l'image. La présence de l'image fait principalement émerger la nécessité de relire le texte comme signe pur et explore « une forme de sémiotique totale de l'écriture » (Hugues Marchal).

Ainsi, le premier chapitre de cet ouvrage, « Le texte relu comme image », témoigne de ce que le changement de régime sémiotique impose au texte, qui n'est pas relu mais *revu*. Celui-ci se situe entre retour vers l'indiciaire et tension vers l'iconique.

Retour vers l'indiciaire par le statut du texte autographe qu'analyse Hugues Marchal, qui devient « vestige d'un geste révolu », trace d'un mouvement où s'inscrirait le texte secret des phénomènes psychiques, tout comme le visage de l'écrivain saisi par la photographie *révélerait* – au sens chimique du terme – les secrets du texte (Martine Lavaud). Cette

¹³ De la même manière que Nelson Goodman parle de *représentation-en* pour désigner les images qui dénotent un objet mais en modifie la catégorie : voir *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 52-56.

représentation du texte et de soi en image ne propose pas une icône (au sens peircien) de l'écrivain, fondée sur une évidente relation de ressemblance, mais en donne un indice, selon une relation de contiguïté naturelle qui dépasse le désir de maîtrise de l'écrivain.

L'image insérée dans un livre, comme le montre Gilles Bonnet à propos de la collaboration entre François Bon et le photographe Jérôme Schlomoff, peut certes accentuer la tension du texte vers l'iconique, c'est-à-dire désigner la propre disposition du texte à l'image et les images du réel que le texte souhaitait dénoter. En réalité, l'image photographique qui essaie de ressaisir les figures réelles déjà appréhendées par le texte transforme ce dernier en trace et en indice d'une représentation toujours problématique.

La relecture par l'image permet en effet de mettre en exergue les enjeux de la représentation : non pas le rapport au réel et à la référence, mais le rapport à la représentation, à la réitération, à la répétition du présent et à sa remémoration. Très loin de la distinction de Lessing qui voudrait qu'au texte soit dévolue la maîtrise du temps et à l'image celle de l'espace¹⁴, la relecture par l'image et le retour de l'image vers le texte « interroge[nt] le temps » (Gilles Bonnet). Lionel Verdier montre, à propos de l'œuvre de Denis Roche et de ses *photolalies*, que l'image refait à la fois le *je* et le temps. Introduite après coup dans le texte, elle rejoue, par l'écart sémiotique et l'ajout d'un support iconique, l'écart entre le *je* passé et présent.

Ainsi, alors que ces images, autographiques ou photographiques, sont censées être une représentation au plus proche du réel et de soi, elles semblent dotées d'une fonction allographique : elles désignent l'autre en soi et constituent bien une relecture mémorielle.

Elles accentuent surtout le geste qui est déjà en acte dans le simple fait de la relecture, celui du découpage et du remontage, mais cette fois par l'effet de « *cadroir* » (Lionel Verdier) propre à la photographie qui recadre par une coupe spatiale et temporelle.

Or, le retour sur le passé et sur soi n'est jamais plus fort que dans les cas où la relecture par l'image semble n'être qu'un acte de montage étudié dans le second chapitre « Relecture/relire/montage ».

Enrichissant l'anagramme relire/relire, Dominique Vaugeois montre la tâche d'iconographe qu'accomplit Aragon dans *Henri Matisse, roman*, découpant, recollant et annotant et datant des textes antérieurs articulés par les reproductions de l'œuvre de Matisse. Ce que la relecture de son propre texte par l'écrivain produit de discontinuité et de

¹⁴ « Il est donc établi que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre », Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 132.

fragmentation¹⁵ est comme rédimé par la vertu reliante de l'image, qui permet de faire surgir un texte secret et un visage corrigé de soi. De même, les réagencements du discours sur l'art par l'image documentaire (dans le livre ou le reportage audiovisuel) permettent à Malraux de viser une simplification du discours par un montage purement visuel (Camille Pageard, Jean-Louis Jeannelle) mais aussi de faire le bilan d'une vie et de sa propre ambition panoramique comme le montre Jean-Louis Jeannelle analysant le film, pédagogique, de Jean-Marie Drot, si différent de celui de Clovis Prévost qui vise davantage « à créer, grâce au fond noir de l'écran, un espace d'abstraction formelle offrant une très grande liberté de présentation des œuvres ».

Déjà présent dans les œuvres que nous venons d'évoquer, le ressaisissement mémoriel que permet l'image est encore accentué dans le cadre apparemment institutionnel du livre illustré envisagé par le troisième chapitre (« reconfiguration/rectification/dialogue »). Le cas est particulièrement frappant dans la collaboration entre Gustave Doré et Théophile Gautier (Nicolas Wanlin), l'écrivain usant des gravures de manière pléonastique, accentuant un retour nostalgique vers sa jeunesse et la genèse du romantisme. C'est aussi à une tentative de préservation et de conservation spatiale et temporelle que se livre Gaston Lavalley par le biais des illustrations photographiques de Magron (Paul Edwards). Dans les deux cas, l'image sert à construire, au sens architectural du terme, un monument à la mémoire et à l'histoire. A l'inverse, le travail de Giacometti pour *Les Beaux Quartiers* d'Aragon dialogue avec les techniques illustratives du XIX^e siècle, et notamment le recours à la légende paginée qui invite à une référentialité pure, quand Aragon délègue à Giacometti (comme le montre Thomas Augais) une réécriture voire une désécriture, « iconique, silencieuse » des *Beaux quartiers*, qu'il pratiquera lui-même dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* par exemple¹⁶.

L'image dans le livre permet de corriger la réception de l'œuvre, d'ériger un monument mélancolique à soi-même. Il est vrai que la maîtrise du contexte éditorial que possède l'écrivain facilite cette mainmise, voire cette manipulation de l'image. Clément Dessy montre comment les projets illustratifs qui succèdent à la fameuse édition illustrée du *Voyage d'Urien* par Maurice Denis rectifient à la fois la réception trop formaliste dont ce dernier ouvrage a fait l'objet, et, par rebond, l'*ethos* de l'écrivain.

¹⁵ Voir *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome II, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ Voir Hélène Védrine, « L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les incipit visuels », *Lire Aragon*, dir. Mireille Hilsun, Carine Trevisan, Maryse Vassevière, Honoré Champion, 2000. Et « Sage comme une image » : ce que regardent les images dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* d'Aragon », *Aragon. Le souci de soi*, Carine Trevisan dir., *Textuel*, n°35, 1999.

L'option du noir, l'absence de fond dans le *Saint Thomas* de Vélasquez choisi par Michon instituent une cohérence, esquissent a posteriori une palette susceptible d'unifier une œuvre faussement perçue comme disparate. Mais dans le même temps, l'image inscrit le soupçon sur la page de couverture du premier livre. Comme le rappelle Laurent Demanze citant Michon, Saint Thomas incarne la figure du doute qui, « creuse un individu en massacrant en lui ce qu'il a de plus cher. Et s'il y a une chose dont je doute, c'est de ce qui me fonde, c'est-à-dire la littérature [...] ». Ce que l'image permet de renforcer et de corriger, elle le ruine aussitôt en s'attaquant à l'écriture, en la démembrant et en désignant son incapacité propre à désigner.

Dès lors, la relecture par l'image n'est pas relecture, mais retour sur les conditions mêmes de l'écriture et de la représentation littéraire. Dans la confrontation entre les deux systèmes sémiotiques, l'écriture semble contrainte de s'interroger sur ce qui forme son essence, ses structures essentielles.

La relecture du texte pour l'image et par l'image accentue en effet un mouvement de simplification structurelle, comme dans le passage à la scène et à l'écran (« Se relire par la scène » et « Se relire par l'écran »).

Certes, le contexte historique, les conditions culturelles, la nature des écrivains et des textes font varier les constats. Comme le montrent Olivier Bara dans le cas de Balzac ou Patrick Bray à propos de Sand, le passage à la mise en scène permet de mettre en exergue des images-types, voire des typologies, et d'incarner les virtualités plastiques d'un texte qui n'était pas prévu initialement pour le théâtre. Cependant, ces adaptations scéniques révèlent moins l'iconicité du texte et des personnages qu'elles ne concurrencent d'autres types d'images, celles qui se diffusent dans le vaudeville, dans la presse satyrique, par la mode des physiologies ou dans le livre illustré. Jules Verne, pour Hélène Laplace-Claverie, conçoit ses décors comme des illustrations grandeur nature, se réappropriant la transposition visuelle qui était l'apanage de son éditeur et de ses illustrateurs. L'image scénique lutte ici avec l'image qui se diffuse de plus en plus massivement par d'autres médias, ce qui ne va pas sans menacer l'intégrité générique du texte.

Cependant, existent des hommes de théâtre pour lesquels la création scénique est consubstantielle à celle de l'écriture : l'image n'est pas seconde et ne relit pas le texte. C'est le texte qui est « pour l'image », comme l'écrit Guy Ducrey à propos de Victorien Sardou. On pourrait ainsi être tenté d'établir une distinction entre le XIX^e et le XX^e siècle. Pour le XIX^e siècle, le passage à la scène se fait sur le mode de l'excès, de la surabondance d'images empruntés à des sources diverses. L'image engraisse le texte et sature la vue, présente parfois

dès la création du texte. Ce qui était explicite devient surexposé. Pour le XX^e, au contraire, l'image dégraisse, affûte. Olivier Penot-Lacassagne parle d'un « aiguisement des formes » opéré par la mise en scène chez Beckett, Vinaver se méfie de la « mise en trop » et prône « le principe de moindre action » (Catherine Brun) lorsqu'il travaille à ses co-mises en scène.

Pourtant, épurant ou saturant l'espace, engraisant ou dégraissant le texte, c'est le même effet qui semble visé : donner à voir l'écriture même, ses principes génétiques et non le produit textuel. L'écrivain, qui relit son propre texte pour le donner à voir, fait apparaître les origines plastiques de l'écriture.

Ainsi, Valère Novarina parle de son texte comme d'une « arborescence furieuse », maintenu dans un « état printanier », qui ne se structure que par le passage à la plasticité de la scène. Sur la scène, ce sont les images, peintes au sol ou accrochées en toiles de scène, qui structurent l'espace. Pourtant, si la scénographie est pensée à l'aide de composantes visuelles, c'est moins l'image que l'espace, sa dynamique et ses lignes de force, qui relit.

L'effet structurant de l'image et du découpage est particulièrement flagrant dans le passage du texte à l'écran (« Se relire par l'écran »). Bénédicte Bonhomme a pu montrer, à partir du scénario non réalisé de *La Route des Flandres* de Claude Simon, que le roman en sort « dégraissé », mais sa structure et son rythme renforcés. Le texte en lui-même, dans *L'Homme qui dort* de Perec (Maryline Heyck), simplement coupé, reste inchangé, mais l'œuvre est profondément « revue » par le double choix du muet et d'une voix off, féminine, sans équivalent dans le roman. Effacement d'un effet Butor (le roman est écrit à la deuxième personne), seul des nouveaux romanciers à intéresser Perec, ou prise en compte véritable des moyens propres du cinéma ?

Dans cette opération de démontage du texte et de remontage, tout particulièrement en accord avec la logique de détournement et d'arbitraire de *La Société du spectacle* de Guy Debord (Matthieu Rémy), se renforcent les liens analogiques, comme si l'entrée dans un système visuel et iconique supposait aussi l'entrée dans le rapport analogique qui unirait l'image et le réel. Quittant l'arbitraire du symbole, le texte joue à s'épurer dans un système qui se structure par homologie.

Réduction, homologation, la relecture par l'image est aussi relecture sémiotique qui, par la confrontation à un autre système de signes, interroge les articulations fondamentales du langage.

Cette réduction structurelle permet de conférer aux motifs un rôle plus important. Des motifs secondaires ou irréprésentables dans la logique du texte premier sont accentués, comme la figure de l'ange Heurtebise chez Cocteau dont le rôle métaphysique est redoublé

(Marc Cerisuelo), ou la figure de l'auteur chez Pirandello (Mireille Brangé). Figures fondamentales, qui paradoxalement n'ont trouvé leur pleine signification et extension que par l'image. Celle-ci semble ainsi pallier le défaut de représentation du texte, même lorsqu'elle se confronte à l'irreprésentable, comme le montre Anne-Marie Baron, analysant *Être sans destin*, le film réalisé, avec Kertesz lui-même, par Koltai.

La relecture par l'image structure mais ne modifie pas toujours le texte, elle remet en cause l'écriture. Aragon, dans *Henri Matisse, roman*, écrivait : « revoir (corriger) : le texte offre un miroir à l'image où chacun peut se corriger¹⁷ ». Se corriger, « *try again* » comme le dit Beckett dans l'image liminaire. L'image offre aussi un miroir au texte, mais un miroir oblique (d'où l'importance de la photographie, cet appareil au miroir oblique), tout comme Jean-Pierre Richard parle d'« autobiographie oblique » (cité par Laurent Demanze). Elle a ce qu'il faut d'obliquité pour saisir le réel, le *je* et l'origine de l'écriture, laissant en apparence le texte inchangé, ou simplement restructuré, mais en vérité totalement désécrié.

¹⁷ *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, t. II, p. 7.

Se relire par l'image

XIX-XX

Mireille Hilsum, Hélène Védrine, introduction

Le texte relu comme image

Hugues Marchal, Relire « comme le graphique de ses impulsions » : poétique de la courbe de Marey à Michaux

Martine Lavaud, Se relire par le portrait, ou le texte « envisagé » (1839-1939)

Gilles Bonnet, François Bon : *Script*

Lionel Verdier, Les *photolalies* de Denis Roche

Relecture/ reliure/ montage : recomposer le texte avec l'image

Dominique Vaugeois, Se relire par l'image : Aragon iconographe dans *Henri Matisse, roman*

Camille Pageard, De *Psychologie de l'art* aux *Voix du silence*. La refonte illustrative des écrits sur l'art d'André Malraux

Jean-Louis Jeannelle, La métamorphose du regard : Malraux et la relecture audiovisuelle des *Ecrits sur l'art*

Reconfiguration/rectification/dialogue : L'illustration est-elle une désécriture de l'œuvre ?

Nicolas Wanlin, *Le Capitaine Fracasse* illustré par Doré : entre relecture du romantisme et aspiration moderne

Clément Dessy, Rompre par l'image. Réflexions sur les différentes éditions du *Voyage d'Urien* d'André Gide (1893).

Paul Edwards, Gaston Lavalley et l'illustration photographique en 1894 du *Maître de l'Œuvre de Norrey*, ou : comment faire parler les pierres dans l'architecture du livre

Thomas Augais, *Les Beaux Quartiers* d'Aragon réécrit au présent accentué par Giacometti

Laurent Demanze, Pierre Michon au miroir de Velasquez

**Se relire par la scène :
quand l'espace théâtral relit le texte**

Olivier Bara, Voir Vautrin : la vérité du type balzacien, entre roman et théâtre

Patrick Bray, Georges Sand : images du peuple et pour le peuple

Guy Ducrey, La mise en scène est-elle une *relecture* de soi ? Sur Victorien Sardou

Hélène Laplace-Claverie, Jules Verne au théâtre. De la page à la scène, de l'illustration au spectacle, de la deuxième à la troisième dimension

Olivier Penot-Lacassagne, Samuel Beckett, par lui-même. *La Dernière Bande*.

Catherine Brun, D'une co-mise en scène l'autre : Vinaver relecteur de *L'Ordinaire* (1983-2009)

Valère Novarina, entretien avec Hélène Védrine

**Se relire par l'écran
échapper à l'adaptation ?**

Mireille Brangé, Pirandello, ou la relecture forcée : *Six Personnages en quête d'auteur* au cinéma

Marc Cerisuelo, Inspiration/expiration ou les regards d'Orphée. Quand Jean Cocteau se relit par le cinéma (tgraphe)

Bérénice Bonhomme, *La Route des Flandres* de Claude Simon : du roman au découpage cinématographique

Matthieu Rémy, Écrire *La Société du spectacle*, filmer *La Société du spectacle*

Maryline Heck, *Un homme qui dort* : genèse d'un film

Anne-Marie Baron, *Être sans destin*, du roman d'Imre Kertesz au film de Lajos Koltai, auto-adaptation d'un récit autobiographique

Tables des illustrations

Table des matières