Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1994)

Heft: 3-4

Artikel: Voir et parler

Autor: Molino, Jean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870554

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VOIR ET PARLER

Les rapports entre l'image et le langage peuvent être étudiés à trois niveaux distincts : un niveau cognitif, un niveau sémiologique général et enfin un niveau historique-culturel, où il s'agit d'analyser les relations entre mot et image dans un contexte spécifique.

I. Problèmes des sciences cognitives

La réflexion sur l'image relève traditionnellement soit de la psychologie soit de l'histoire et de la philosophie de l'art : d'un côté on s'interroge sur le statut des images dans le fonctionnement de la pensée, de l'autre on envisage les transformations de l'image artistique. La rencontre entre les deux perspectives ne s'est que rarement faite, dans l'œuvre — pour ne citer que deux exemples récents — d'un Rudolf Arnheim[1] et d'un Ernst Gombrich[2]. En dehors de ces cas exceptionnels, les deux disciplines — psychologie et histoire de l'art — suivent des voies à peu près totalement indépendantes. Le temps est sans doute venu de dépasser cette ignorance réciproque avec laquelle avaient su précisément rompre Arnheim en s'inspirant de la psychologie de la forme et Gombrich en reprenant certaines analyses de Gibson concer-

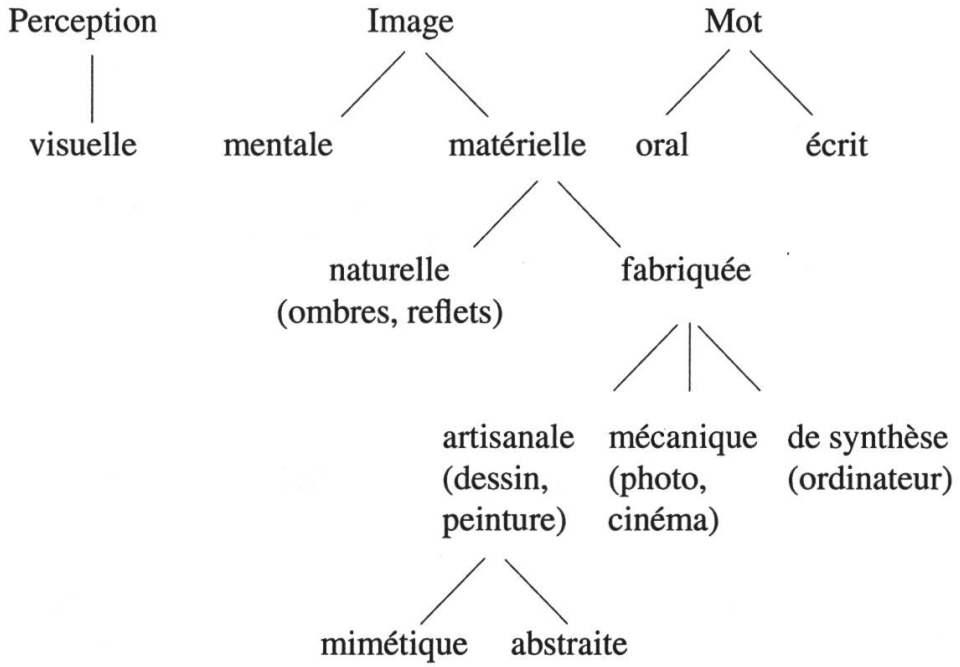
---

1. *Art and Visual Perception*, University of California Press, 1964; *Toward a Psychology of Art*, 1966; *Visual Thinking*, 1969.

2. *Art and Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1960; *The Sense of Order : a Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, 1979; *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1982. Il faudrait ajouter les recherches inspirées par la psychanalyse (E. Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris : P.U.F., 1978 – qui a influencé Gombrich; A Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Paris: Gallimard, 1974), dont la discussion dépasserait les limites de cet article mais que nous retrouverons plus loin.

nant la perception visuelle[3]. C'est qu'avec le développement de ces nébuleuses que l'on appelle sciences cognitives et neurosciences, les images et leurs relations avec le langage ont été au centre des recherches et des discussions.

Les sciences cognitives nous invitent à situer l'image dans le cadre plus général des (re)présentations, c'est-à-dire de ces outils qui mettent en relation l'homme et le monde qui l'entoure. On obtient, en première approximation, le tableau suivant :



La première constatation que l'on peut faire est l'extraordinaire diversité des images, dont la psychologie aussi bien que l'histoire de l'art n'ont pas l'habitude de se préoccuper. Je me bornerai à une remarque qui me semble importante pour comprendre la situation de l'art aujourd'hui : si l'on admet que l'art relève avant tout du domaine de l'image, une des grandes difficultés de la situation actuelle est que les images de synthèse, où les progrès techniques sont les plus rapides, ne sont pas encore totalement intégrées dans le champ de l'art. On voit aussi que l'on manque d'une phénoménologie cognitive des images qui décrirait les modalités de fonctionnement de chaque espèce et les relations qu'elles entretiennent entre elles. Un aspect essentiel de ces relations est le lien que l'image matérielle entretient avec l'image mentale — elle-même riche de formes diverses dans lesquelles on ne doit

3. James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, 1979.

pas oublier les images de rêve — et la perception visuelle. Ce qui rapproche image et perception, c'est leur caractère «analogique», qui les oppose au caractère «digital» du langage. On peut préciser les propriétés opposées de ces deux systèmes de (re)présentation, qui ne sont guère que le développement de leur caractère analogique ou digital : le langage est linéaire, formé d'unités arbitraires discrètes, non homogènes à ce qu'elles représentent et donc abstraites et arbitraires — en gros le perceptif est «représenté» par du sonore — et doté d'une syntaxe qui comprend en particulier les termes de relation ; le figural est bi- ou tri-dimensionnel, formé d'unités continues, homogènes à ce qu'elles représentent et sans syntaxe autonome. La question posée entre 1970 et 1990 au sein de la psychologie cognitive était de savoir si ces différences correspondaient à des modalités réellement distinctes de représentation de l'information ou n'étaient que des phénomènes de surface. Ainsi s'était développée une nouvelle «querelle des images» dans laquelle s'opposaient les partisans du «tout propositionnel» — l'information serait codée sous forme propositionnelle, les images ne constituant qu'un moyen superficiel de présentation de ce savoir propositionnel, donc de type linguistique — et les partisans d'un double système de codage, pour lesquels la connaissance humaine reposerait sur l'existence de deux systèmes fondamentaux, indépendants mais interconnectés, le système verbal et le système non-verbal de l'image[4]. La querelle s'est maintenant apaisée, et son résultat le plus clair a été de reconnaître la nécessité de plusieurs modes de représentation pour rendre compte de la connaissance humaine. On s'oriente vers une conception plus ouverte, dans laquelle l'image analogique et le savoir propositionnel ne constituent que des pôles entre lesquels existeraient des modes mixtes de représentation, où l'analogique et le propositionnel se mêleraient dans des proportions diverses. Les modèles mentaux proposés par Johnson-Laird[5] comme les schèmes de tradition kantienne apparaissent comme de bons candidats pour ce statut intermédiaire.

Les recherches opérées dans le cadre de la psychologie et des sciences cognitives offrent de nouvelles perspectives pour l'étude de «l'image artistique». Je me bornerai à mentionner trois points qui me semblent particulièrement importants. En premier lieu, il est temps de réintégrer «l'image artistique» dans la famille de l'image au sens le plus large du

---

4. On peut consulter, sur cette querelle de l'image, la mise au point de M. DENIS, *Image et cognition*, Paris : P.U.F., 1989.

5. P. N. JOHNSON-LAIRD, *Mental Models*, Cambridge University Press, 1983.

terme. Le dessin et la peinture ne sont pas, pour reprendre une métaphore de Spinoza, un empire dans un empire : ils entretiennent, synchroniquement et diachroniquement, des rapports multiples avec les autres espèces de l'image et rien n'est sans doute plus trompeur et plus stérile pour la connaissance que la tradition — en fait récente — de l'esthétique formelle qui isole l'Art des autres conduites dans lesquelles intervient l'image. En second lieu, les discussions sur le mode d'existence mentale des images — leur codage — attirent l'attention sur ce que j'appellerai leur caractère «mixte» et cela est vrai pour l'image fabriquée comme pour l'image mentale. Ni l'une ni l'autre ne constituent des réalités homogènes, comme le montre l'analyse de la perception visuelle. Les modèles proposés par Marr pour la reconnaissance des objets[6] ou par Bruce et Young pour la reconnaissance des visages[7] révèlent bien la complexité des processus mis en œuvre dans la perception. On ne peut donc plus en rester à une conception en gros «gestaltiste» de l'image — celle qui précisément avait inspiré Arnheim et Gombrich —, mais il faut analyser les étapes et les opérations selon lesquelles se construit l'image visuelle. Il n'y a pas, si l'on veut, d'image pure, mais toute une série de niveaux et d'aspects distincts, dont les «modèles mentaux» de Johnson-Laird donnent une idée. Ce rapprochement avec la perception conduit à une troisième caractéristique de l'image artistique : c'est que le voir et le savoir s'y mêlent de la façon la plus intime. Dans l'étude de la perception s'opposent en gros deux perspectives : une démarche «bottom-up» qui part des données en soutenant qu'il y a dans les stimulations sensorielles beaucoup plus d'informations qu'on ne le dit généralement, et une démarche «top-down», ou constructiviste, qui insiste sur l'importance des processus qui résultent de l'expérience et du savoir antérieurs ainsi que de l'information contextuelle[8]. Il semble bien que la perception résulte de l'interaction des deux démarches, mais l'essentiel est que, dans les deux cas — y compris dans les processus «bottom-up», où l'organisme extrait les informations du donné sensoriel — il y a activité du sujet percevant : l'image mentale et la perception des «images», naturelles ou artistiques, sont, en un

---

6. D. MARR, *Vision : A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, San Fransisco : W. H. Freeman, 1982.

7. V. BRUCE et A. YOUNG, «Understanding Face Recognition», *British Journal of Psychology*, 77 (1986), p. 305-27.

8. Cf. V. BRUCE et P. GREEN, *Visual Perception: Physiology, Psychology and Ecology*, Londres : Erlbaum, 1985.

sens, aussi élaborées et constructives que la fabrication des images artistiques.

Ce que je voudrais retenir de cette incursion dans les sciences cognitives — il aurait fallu la prolonger dans le champ des neurosciences, où par exemple les expériences de commissurotomie ont montré l'existence de spécialisations hémisphériques du cerveau, l'hémisphère gauche étant spécialisé dans le traitement linguistique et le droit dans le traitement holistique des relations, des configurations et des structures[9] —, c'est que l'étude scientifique de l'image a fait, ces derniers temps, des progrès considérables et qu'il faudrait aujourd'hui que de nouveaux Arnheim et Gombrich en utilisent les résultats et les orientations pour renouveler l'histoire et la théorie de l'art.

II. Problèmes sémiologiques : le sens de l'image et ses liens avec le mot[10]

En face de l'image, on peut se poser deux questions : que représente-t-elle ? Que signifie-t-elle ? Les deux questions correspondent aux deux problèmes traditionnellement posés à propos du langage, le problème de la référence et le problème du sens. Il semble que, pour l'expérience courante, l'ordre hiérarchique des questions soit inverse dans les deux cas : pour le langage, on part du sens pour aller à la référence, tandis que pour l'image on part de la représentation pour aller à la signification. Si l'on se rapporte aux niveaux d'analyse distingués par Panofsky, on constate que les deux premiers, «signification primaire ou naturelle» et «signification secondaire ou conventionnelle», sont de l'ordre de la référence et répondent à la première question, tandis que le troisième niveau, «signification intrinsèque ou contenu», répond à la seconde. Il est donc préférable, pour des raisons de clarté, de bien distinguer, du point de vue de la méthode, les deux problèmes. La première question n'a d'ailleurs qu'un champ de validité limité, car il y a des images pour lesquelles elle n'a pas de pertinence, tandis que la deuxième est universellement valable, mais suppose implicitement — nous allons revenir sur ce point — qu'on s'interroge sur la réaction d'un spectateur devant l'image. Cependant, dans son domaine de validité, la première question semble répondre à une stratégie cognitive fondamentale, celle

---

9. Cf. M. S. GAZZANIGA, *Le Cerveau dédoublé*, Bruxelles : Dessart et Mardaga, 1976.

10. Nous reprenons et développons les perspectives déjà présentées dans l'article «Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites», *Ethnologie Française*, XXIV, 2 (1994) (*Usage de l'image*), p. 177-85.

de l'identification-reconnaissance — qu'est-ce que c'est ? —, qui est déjà à l'œuvre dans les mécanismes complexes de la perception : c'est le problème bien connu de la reconnaissance des formes et de la construction des objets. Lorsqu'il s'agit d'images fabriquées, la ressemblance, souvent présentée comme une caractéristique définitoire de l'image, n'est absolument pas nécessaire. La nature de l'image implique seulement relation entre deux «objets». On propose donc la définition suivante de l'image : c'est une relation I qui relie, pour un sujet S dans une situation donnée, une entité R à une autre entité O, où I (S, R, O). C'est dire que la qualité d'image ne peut résider dans la seule entité R mais dans sa relation à l'autre entité O, les deux entités R et O appartenant au domaine du perceptif-visuel. Il y a en fait deux opérations de reconnaissance, en droit distinctes, dans la perception de l'image : d'un côté la reconnaissance des formes et des objets de l'image R et d'un autre côté la mise en correspondance avec les formes et les objets de O, la distinction en droit n'impliquant aucunement la séparation chronologique des opérations. Ce qui montre l'indépendance des opérations est le trompe-l'œil, c'est-à-dire, en élargissant le sens du terme, toutes les situations où l'image R est prise pour l'objet O.

Il est clair que la réponse à la question : «Que représente l'image ?» entraîne déjà une réponse à la seconde : — «Que signifie-t-elle ?» C'est que l'objet et la forme reconnus ont des significations multiples et nous entrons ainsi dans le domaine incertain du sens, qui est aujourd'hui l'équivalent de ce qu'était en chimie, avant Lavoisier, le phlogistique, c'est-à-dire une idée vague — le feu — empruntée à l'expérience courante et que l'on croyait pouvoir directement transformer en concept scientifique explicatif. Il n'y a pas, au sens courant du terme, de sens des images — pas plus que de sens des mots —, si l'on entend par là une réalité suffisamment claire et stable pour que l'on puisse en faire le point de départ d'une recherche. Il s'agit d'une notion hétérogène, qu'il faut faire éclater avant de pouvoir l'étudier de façon efficace. Il faut, si l'on veut, procéder comme la biologie l'a fait à l'égard de la vie : «On n'interroge plus la vie aujourd'hui dans les laboratoires», comme l'a dit François Jacob, mais c'est précisément parce qu'on y étudie sans désemparer «les systèmes vivants, leur structure, leur fonction, leur histoire[11]». La signification doit disparaître devant la reconnaissance des processus hétérogènes dont elle n'est qu'une résultante variable et mal définie. Essayons d'esquisser un inventaire des dimensions de la signification et des facteurs qui entrent en jeu :

---

11. F. JACOB, *La Logique du vivant*, Paris : Gallimard, 1970, p. 320-21.

1. Tripartition. Il est impossible de faire comme si, en partant de l'expérience et de l'acception courantes du terme, la signification était la même pour le producteur d'une image et pour son récepteur. Que signifie pour nous une icône byzantine, un masque maori ? Comment peut-on un instant imaginer qu'il y ait quelque chose de commun entre ce que nous voyons et ce que pourrait y trouver celui qui les a fabriqués et leurs premiers spectateurs ? Par ailleurs, l'objet isolé de tout producteur et de tout récepteur n'est qu'une trace en attente d'interprétation et les configurations infinies qu'on peut y découvrir ne sont pas des traces signifiantes, comme les paroles gelées de Rabelais : elles n'ont pas, par elles-mêmes, plus de sens que les formes, les ombres et les lumières que l'on aperçoit sur la surface de la lune. Analyser le sens d'une image, c'est mettre en relations une trace avec un producteur et / ou avec un récepteur.

2. Statut ontologique. Nous avons vu que la ressemblance n'est pas une condition nécessaire d'appartenance au monde de l'image, dont une partie importante relève de catégories qui semblent à première vue distinctes, celles du «double[12]», du monument, de l'objet symbolique. Le «colosse», bloc de pierre informe à valeur funéraire, ne ressemble à personne et cependant il entretient avec un mort ou avec un dieu une relation directe. Il est possible que quelques-unes parmi les premières images fabriquées par l'homme — gravures et sculptures préhistoriques — aient eu un sens magique et religieux. C'est que les images au sens large peuvent jouir de statuts ontologiques très divers, selon les cultures et la place qu'elles occupent dans chacune : pour les Aborigènes australiens, les rhombes — objets de bois que l'on peut faire tournoyer — et les *churingas* — signes concrets du Temps Sacré des origines — «incarnent» des ancêtres totémiques et des héros célestes, sans rien qui «ressemble» à un être ou à un objet identifiables[13]. Le culte des images et, en sens inverse, la tradition de l'iconoclasme — de l'Ancien Testament au Coran, de la crise byzantine à l'iconoclasme protestant et aux vandalismes révolutionnaires — prouvent abondamment que l'on a toujours pris, d'une façon ou d'une autre, l'image au sérieux, c'est-à-dire que l'on y sent toujours quelque chose de plus que le double neutralisé d'un autre objet[14]. Une dimension essentielle du sens de l'image lui vient du statut ontologique qu'on lui

---

12. Cf. Jean-Pierre VERNANT, «La Catégorie psychologique du double», in *Mythe et pensée chez les Grecs*, t. II, Paris : Maspero, 1971.
13. Cf. A. P. ELKIN, *Les Aborigènes australiens*, Paris : Gallimard, 1967.
14. Cf. le beau livre d'Alain BESANÇON, *L'Image interdite*, Paris : Fayard, 1994.

accorde dans chaque société et qui peut varier en son sein, objet d'une anthropologie de l'image encore largement à construire.

3. Renvois. Les images, comme les mots, renvoient indéfiniment à autre chose qu'elles-mêmes et c'est là ce qu'on pourrait appeler la conception du fonctionnement symbolique selon Ch. S. Peirce : l'entité symbolique n'est pas simplement substitut d'un autre objet selon la définition scolastique du signe «aliquid stat pro aliquo», elle constitue un nœud dans un réseau ouvert. Et l'on peut seulement tenter de classer quelques-unes des directions dans lesquelles fonctionne le réseau. *Une image renvoie en premier lieu à d'autres images*: c'est vrai pour le créateur, qui produit toujours une image à partir d'autres images, mais aussi pour celui qui la regarde. Chacun s'est peu à peu construit son musée imaginaire, mais, au lieu d'être uniquement constitué d'œuvres d'art, il est fait de toutes les images connues et trouvées — reconstruites dans la mémoire : il faut entendre ici toutes les espèces de la famille élargie de l'image, images de la perception comme images du rêve, images naturelles comme images fabriquées. On comprend l'importance de la perspective cognitive proposée en commençant : toutes les images tiennent les unes aux autres et ne vivent que de leurs renvois. Ce renvoi d'une image à d'autres images légitime l'enquête iconographique, mais appelle ce qu'on pourrait appeler une iconographie comparative généralisée, qui s'obligerait ainsi à sortir du cadre trompeur, parce que trop restreint, de l'image artistique : l'un des procédés les plus fréquents de renouvellement des images repose sur l'intégration dans la pratique artistique d'images venues d'ailleurs.

Mais en même temps une image renvoie à un ensemble ouvert de savoirs, savoirs de type propositionnel-linguistique mais aussi savoirs implicites — «know how» à côté de «know that» — qui donnent aux formes, aux couleurs, aux êtres, aux objets et aux scènes représentés leur densité vécue. C'est pourquoi ces savoirs sont nécessairement associés à des affects. On a pu en effet se demander si l'affect n'était pas le fondement sur lequel s'établissent les processus de signification, figuratifs aussi bien que propositionnels. Ce caractère originel de l'affect, qui donne sa coloration particulière à toutes nos expériences, est sans doute plus marqué encore pour le figuratif, ce qui montre bien l'insuffisance des psychologies de l'art qui ne tiennent pas compte de la dimension affective des images.

4. Jeux d'images et logiques de situations. Les réseaux de renvois qui constituent les significations sont orientés par les «jeux d'image» dans lesquels se trouvent pris producteurs et consommateurs. J'emploie l'expression dans une acception analogue à celle que donne Wittgenstein à ce qu'il appelle «jeux de langage». Nous ne voyons ja-

mais les images sur un terrain neutre, dans un monde où il n'y aurait face à face qu'un objet pur et un sujet transparent. En réalité, nous sommes pris dans des situations déterminées, avec des buts, des attentes, des préjugés, et ces situations induisent des jeux d'images dont il serait utile de dresser une carte : nous ne nous conduisons pas devant les affiches publicitaires comme à l'église, au musée ou devant une reproduction au mur de notre chambre, devant une photo pornographique comme devant un tableau d'histoire dans une mairie. Les erreurs de perspective viennent de ce qu'on considère la situation bien particulière de l'historien d'art devant un dessin comme la norme à partir de laquelle on devrait et pourrait comprendre les autres attitudes. Chaque situation entraîne l'utilisation d'une logique particulière qui varie avec les individus : en règle générale, une image ne nous «dit» rien tant que nous ne lui posons pas de questions.

5. Enfin l'histoire... Profondément ancrée dans notre équipement biologique, enracinée dans la société, l'image n'est pas une réalité stable, elle est sans cesse soumise au changement. Parce que l'image renvoie à des images, celle que nous avons sous les yeux ne nous apparaît que sur le fond des autres images que nous connaissons, en synchronie comme en diachronie. Il y a une vie des images. Pourquoi, comme le remarque Gombrich, les amateurs d'art d'aujourd'hui éprouvent-ils «une impression d'écœurement» devant *La Naissance de Vénus* de Bouguereau (1879)? C'est, poursuit-il, parce que «nous avons devant nous une *pin-up* plutôt qu'une œuvre d'art[15]». Il y a, dans la question et dans la réponse, un excellent petit problème de théorie et d'histoire de l'art : la perception de l'œuvre est aussitôt associée à un affect — l'écœurement — mais cet affect a aussi une dimension historique ; comment nier en effet que de nombreux amateurs de la fin du siècle dernier — et non pas seulement le «bourgeois obtus» de l'histoire sainte de la peinture contemporaine — y trouvaient un plaisir «esthétique» raffiné ? Les «pompiers» étaient souvent d'excellents peintres et l'on peut aujourd'hui le constater au Musée d'Orsay ; c'est le «goût» — admirable métaphore qui rappelle l'enracinement physiologique de l'amour de l'art — qui a changé. Notre musée ne renferme plus les mêmes images et surtout peut-être, la Vénus de Bouguereau a changé de catégorie, du moins pour certains d'entre nous : avec la disparition, dans la peinture «d'en haut» — la peinture de l'art reconnu comme tel par les artistes et les connaisseurs —, de la représentation de la figure hu-

15. E. H. GOMBRICH, *Méditations sur un cheval de bois*, Mâcon : Editions W, 1986, p. 76.

maine grâce aux techniques mimétiques élaborées depuis la Renaissance, elle a rejoint la catégorie de la photo porno ; déplacements et reclassements dans la famille de l'image constituent un des chemins selon lesquels procède la dynamique des images. Nous vivons un autre déplacement de l'image : avec le cinéma, la télévision, l'art cinétique, etc., l'image fixe est de plus en plus dévalorisée par rapport à l'image en mouvement. Peut-être aussi le mot est-il déplacé par l'image...

On comprend la complexité des problèmes qui se posent lorsqu'on tente d'étudier les relations qui peuvent exister entre figural et propositionnel, entre les images et les mots. Une première observation est essentielle : je n'ai pas cessé d'utiliser le langage pour *parler* de l'image, exemple d'application du principe de Tarski, selon lequel la langue naturelle est le métalangage universel. Et c'est la cause d'un des plus grands dangers auxquels sont exposées les disciplines qui s'intéressent à l'art : n'ayant pas encore réussi à construire un métalangage autonome, elles sont incessamment soumises aux facilités de l'exégèse subjective. Par ailleurs, voir et parler constituant deux modes en partie distincts et en partie liés de connaissance, on peut proposer la géographie suivante de leurs relations possibles :

1. *Les mots dans la peinture* — on aura reconnu le titre de l'ouvrage de Michel Butor[16], qui a exploré les façons dont apparaît l'écriture dans le figural, inscriptions, titres, signatures, etc.

2. *Les mots autour de la peinture :* c'est par exemple les indications qui figurent dans un musée ou au bas d'une reproduction, indications qui peuvent être présentes dans l'esprit d'un amateur sans apparaître sous forme écrite, mais aussi les légendes des dessins humoristiques, qui nous font passer à la catégorie suivante.

3. *Les «mixtes» de mot et de peinture*, c'est-à-dire toutes les créations dans lesquelles les deux éléments entrent à part à peu près égale, de la poésie-peinture chinoise aux emblèmes, à la bande dessinée, au roman-photo, au cinéma et à la télévision.

4. *Les mots avant la peinture :* le cas le plus caractéristique — je me borne chaque fois à des types idéaux — étant celui des «programmes iconographiques», où un patron-client ou le peintre lui-même posent une scène racontée en mots comme sujet de l'œuvre, avec bien évidemment l'interférence de tout le stock d'images que véhicule le thème : l'illustration entre dans cette catégorie.

5. *Les mots pendant la peinture :* le peintre est avant tout l'homme qui pense par images plus que par mots, mais d'une part la formule

16. Genève : Albert Skira, 1969.

n'est que partiellement exacte et par ailleurs la part du mot — écrit, parlé ou pensé — est très variable selon les individus et selon les époques. Il y a des peintres «littéraires» comme il y a des musiciens fascinés par le verbe et l'art contemporain est manifestement caractérisé par la place nouvelle, dans certains cas déterminante — art conceptuel —, qu'y occupe la pensée verbale (par rapport à la pensée figurale, qui est aussi une pensée...).

6. *Enfin les mots après la peinture*, catégorie qui comprend tous les commentaires que peut provoquer une image, jusqu'à ces pages que j'écris. Parmi les formes à retenir, je citerai seulement, pour leur intérêt spécifique, les explications verbales données par l'artiste ; la tradition de l'«ekphrasis», début de la critique d'art et de la construction d'un métalangage descriptif autonome ; la présentation d'un catalogue d'art contemporain — pour le caractère aléatoire du rapport qu'elle entretient avec l'œuvre —; et bien sûr l'imposant édifice de l'histoire et de la théorie de l'art.

III. Les deux encres du poète : Hugo dessinateur

Je voudrais maintenant présenter une étude de cas, qui fait passer des problèmes généraux aux problèmes particuliers posés par une œuvre dans son contexte : il s'agit d'envisager, dans l'Europe moderne, une situation particulière mais privilégiée, celle où un créateur s'exprime à la fois par l'image et par le mot. Il faudrait, dans cette perspective, étudier la parole des peintres aussi bien que les dessins des poètes, de Blake à Henri Michaux. J'ai choisi l'exemple de Victor Hugo, dont on a peu à peu reconnu le talent de dessinateur et dont l'œuvre pose, dans un cadre déterminé, quelques-uns des problèmes les plus intéressants concernant les rapports de l'image et du texte.

III. 1. Réemploi et référence

L'œuvre graphique de Hugo n'a d'abord été connue que par ses proches, mais le cercle des amateurs s'est progressivement élargi, à la suite en particulier de la vente aux enchères du mobilier du proscrit après le coup d'état du Deux Décembre, où l'un des grands dessins de 1850, le *Burg à la croix*, est acheté pour le compte de Paul Meurice. C'est sans doute ce dessin qui a conduit Baudelaire à écrire dans le *Salon de 1859* qu'il regrettait de ne pas trouver chez les paysagistes «la beauté surnaturelle des paysages de Delacroix, non plus que la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme

le mystère dans le ciel. Je parle de ses dessins à l'encre de Chine, car il est trop évident qu'en poésie notre poète est le roi des paysagistes[17]». Ce qui va faire connaître au grand public le talent graphique du proscrit, c'est un enchaînement contingent de circonstances. Le graveur Paul Chenay, qui vient d'épouser la sœur de Madame Hugo, Julie Foucher, cherche à offrir ses services à son illustre beau-frère. Il se trouve à Guernesey au moment où parvient la nouvelle de la pendaison de John Brown, en faveur de qui Hugo avait écrit, daté du 2 décembre 1859, un appel «Aux Etats-Unis d'Amérique». Hanté par la mort, le romancier du *Dernier Jour d'un condamné* a toujours été un adversaire passionné de la peine de mort et, durant son séjour à Jersey, il était intervenu en faveur d'un condamné, Tapner, incendiaire et meurtrier, qui avait été exécuté en 1854. C'est dans ces circonstances qu'il avait réalisé plusieurs versions du «Pendu» (il en existe quatre versions dont les rapports chronologiques n'ont pas été éclaircis[18]). Il est au moins assuré que l'un de ces dessins se trouvait encadré et accroché à Hauteville-House. Que s'est-il produit après le 18 décembre 1859, où l'on apprend à Guernesey l'exécution de John Brown? Que l'initiative soit venue du poète ou de Paul Chenay, le rapprochement entre circonstances analogues a été fait et Hugo écrit à son beau-frère le 10 janvier:

> Mon cher et excellent Paul Chenay, puisque nos amis insistent et puisque vous pensez que ce dessin, Crux Nova, n'est pas indigne d'être reproduit par votre beau talent, je vous le livre ; gravez-le ; publiez-le ; faites. Tout ce qui concourt au grand but : Liberté, constitue pour moi le devoir et je serai heureux si ce dessin, multiplié par votre art, peut contribuer à maintenir présent dans les âmes le souvenir de ce libérateur de nos frères noirs, de cet héroïque martyr, John Brown, mort pour le Christ et comme le Christ...[19]

Il y a donc ici réemploi d'un dessin, réemploi dans lequel les mots jouent un rôle capital. Revenons d'abord sur le nom que nous avons,

---

17. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard («La Pléiade»), t. II, 1976, p. 668.

18. Sur les dessins du «Pendu», on consultera Jean SERGENT, *Le Pendu ou John Brown. Notice sur trois dessins de Victor Hugo*, Paris, 1952; Jean-Luc MERCIÉ, *Victor Hugo et Julie Chenay: documents inédits*, Paris : Lettres modernes, Minard, 1967; P. GEORGEL, «Histoire d'un "peintre malgré lui": Victor Hugo, ses dessins et les autres», in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, t. XVIII, 1969, p. 13-80.

19. Mercié, *op. cit.*, p. 97. Nous donnons en illustration la version conservée au Cabinet des Dessins du Louvre, qui est peut-être celle que Hugo avait donnée à son beau-frère.

en suivant la tradition, donné aux quatre dessins, «Pendu»; il s'agit d'une identification par le thème et non d'un titre. En revanche, les dessins portent une inscription, une légende si l'on veut : ECCE LEX pour l'un d'entre eux, ECCE pour les trois autres. La première formule est une variation sur l'*Ecce homo* de Pilate désignant le Christ (Jean, 19, 5): non plus «Voici l'homme», mais «Voici la loi». On peut penser qu'il s'agit là de la première version. Les trois autres versions ne conservent que le *«Ecce»*, l'absence du deuxième terme établissant ainsi un rapport ambigu et complexe entre le criminel châtié et Jésus-Christ. Le référent du dessin est générique, et c'est ce qui légitime la dénomination courante «Le Pendu»; pour tous ceux qui reconnaissent les réalités du gibet et de la pendaison, l'identification générique s'impose. Pour passer à l'identification singulière, il faudrait une individualisation, sinon par le personnage, du moins par le contexte : c'est bien ainsi que l'on procède pour évoquer ou reconnaître un dieu ou un héros de l'Antiquité, un saint ou un personnage historique. On voit qu'il ne faut pas trop insister sur l'indétermination référentielle de l'image par rapport au langage. Il n'en reste pas moins que le langage possède une ressource dont ne dispose pas l'image : c'est le nom propre, capable d'assurer de façon économique une référence unique. Dans une lettre à Paul Chenay du 1er février 1860, Hugo écrit :

> Voici comment je vous conseille de disposer la légende explicative de l'image:
>
> John Brown
>
> Ici le dessin
>
> Victor Hugo pinxit Paul Chenay sculpsit
>
> Crux Nova[20].

Le poète n'oublie pas de mentionner exactement à qui revient le mérite du dessin et de la gravure et propose une nouvelle variation sur le thème de l'*Ecce homo*, beaucoup plus précise : le gibet devient la «nouvelle croix» sur laquelle est sacrifié un nouveau martyr. Surtout le nom propre, placé en tête du dessin, en transforme l'interprétation et fait d'une vision symbolique à valeur générique une œuvre qui réfère à un individu et à des circonstances singulières.

Entrant ainsi dans une situation bien définie, l'œuvre devient instrument de combat dans la lutte contre la peine de mort. Mais voici que

20. *Ibid.*, p. 98.

Paul Chenay, pour des raisons inconnues, modifie les indications données par Hugo et la gravure est tirée avec la légende suivante sous le dessin :

Pro Christo — Sicut Christus

John Brown — 2 décembre 1859 — Charlestown[21].

La date du 2 décembre était bien celle de l'exécution de John Brown, mais c'était aussi celle du coup d'état de Napoléon III et la censure impériale ne pouvait qu'y voir une allusion provocatrice de la part du poète des *Châtiments :* d'où descente de police à l'imprimerie pendant le tirage, une seule épreuve échappant à la destruction. La censure autorise le dessin avec la seule inscription *Ecce* accompagnée de la signature de Hugo, mais Paul Chenay a la bonne idée de publier, avec les gravures de grand format (60x35), le fac-similé d'une lettre du poète qui joue le même rôle d'identification que les légendes supprimées, comme le montre l'avis qui est inséré dans le *Journal de la Librairie* du 9 février 1861 :

Chez Dusacq et Cie, rue de la Victoire 66
JOHN BROWN
Dessin de Victor Hugo, gravé en fac-similé par
Paul Chenay

Prix de l'épreuve sur demi grand aigle : 6 francs.
Avec fac-similé de la dernière lettre de Victor Hugo
à M. Paul Chenay[22].

La gravure étant un peu chère, une réduction photographique en est tirée et publiée dans une brochure dont le prix n'est plus que de 2 francs. Le succès est grand et marque en même temps le début d'une nouvelle carrière pour le poète qui devient, aux yeux du public, dessinateur. En 1862 paraît un album de *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay* avec un texte de Théophile Gautier (Castel éditeur): «Il n'est pas difficile de deviner, au prodigieux sentiment plastique de l'écrivain, qu'il eût été aussi aisément grand peintre que grand poète».

Je me suis borné à suivre quelques fils de ce qui, à première vue, pourrait apparaître comme l'histoire purement «externe» d'un dessin de Hugo : les aventures d'un réemploi dans de nouvelles circonstances. Il serait légitime d'opposer à cette première perspective une approche «interne», qui s'intéresserait à l'iconographie du «Pendu», aux modèles, aux influences subies par Hugo, aux différences entre les quatre

21. *Ibid.*, p. 108.
22. *Ibid.*, p. 110.

versions — différences de technique, plume et lavis, encre de Chine, sépia, gouache ; différences d'éclairage. Ce que j'ai voulu mettre en évidence, c'est la complexité de la «signification» d'une œuvre graphique, à laquelle les facteurs externes apportent une contribution aussi importante peut-être que les facteurs internes. Voilà qui devrait nous conduire à réfléchir sur les relations entre interne et externe et, plus profondément encore, sur la possibilité même de les distinguer de façon absolue.

III. 2. Questions d'illustration

Hugo écrit Les *Travailleurs de la mer* du 4 juin 1864 au 29 avril 1865 et l'ouvrage est publié le 12 mars 1866[23]. Il confie le 21 mai 1866 son manuscrit à un relieur, qui vient le 29 mai «poser les dessins[24]». L'étude du manuscrit montre que les dessins ont été insérés après coup, sans doute après l'achèvement du livre et peut-être durant la révision de mai-juin 1865, le travail ayant pu se poursuivre jusqu'en mai 1866. Il s'agit donc d'un ensemble de trente-six dessins constitué *a posteriori*, qui fournit l'occasion d'une comparaison entre une «illustration» réalisée par l'écrivain et les illustrations au sens habituel du mot. C'est que le roman, publié en 1866, fait très vite l'objet de trois éditions illustrées : à partir de janvier 1867, une édition illustrée par François-Nicolas Chifflart paraît en 40 livraisons à dix centimes avant d'être recueillie en volume en 1869[25]; vient ensuite, en 1867, une traduction anglaise avec deux compositions de Gustave Doré[26]; enfin une édition illustrée par Daniel Vierge est publiée en 1876 après avoir paru en 64 livraisons[27]. Par ailleurs, en 1882, les dessins de Hugo pour le roman sont gravés par F. Méaulle, en même temps que d'autres dessins du poète pouvant passer pour des «marines[28]» et, la même année, l'édition Hugues rassemble des illustrations d'après Chifflart, Vierge et Hugo[29]. Doré, Vierge et Chifflart sont d'excellents illustrateurs : la comparaison avec les «illustrations» de Hugo n'en est que plus suggestive.

---

23. Je suis les excellentes analyses de Pierre GEORGEL, *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer de la Bibliothèque Nationale*, Paris : Hachette, 1985.
24. Carnet de Hugo, Nouv. acq fr. 13464, f. 66.
25. Paris : Hetzel et Lacroix.
26. Londres : Sampson Lav, Son and Marston.
27. Paris : Librairie Illustrée.
28. *Dessins de Victor Hugo. Les Travailleurs de la mer*, gravures de F. Méaulle, Paris : Ateliers de reproductions artistiques.
29. Paris : Eugène Hugues.

Rappelons d'abord que les contraintes sont différentes. Pour l'illustrateur, surtout lorsqu'il s'agit d'une publication par livraisons, les règles du jeu sont strictes : il faut ramener le dessin à un format prédéterminé et faire correspondre un dessin à une unité donnée de texte, en choisissant le passage qui se prête le mieux à une illustration. L'illustrateur travaille donc *ex post* et, même s'il lui arrive d'évoquer des personnages ou des paysages, son intérêt, filtré par l'enseignement académique et les attentes du public, le pousse à privilégier les «scènes». Il est clair que le lecteur, comme l'amateur d'opéra attend la cantatrice au contre-ut, attend l'illustrateur à l'inévitable représentation du combat de Gilliatt et de la pieuvre, que l'on trouve dans toutes les éditions illustrées des *Travailleurs de la mer*: Gustave Doré, F. N. Chifflart et Daniel Vierge ont évidemment sacrifié à cette exigence. Lorsqu'il illustre une scène de roman, l'artiste suit le plus fidèlement possible les indications données par le texte, tandis que le graveur fait rentrer le dessin dans le cadre prévu pour l'édition ; illustrateur et graveur sont ainsi doublement soumis aux contraintes du texte et du livre. Le romancier, en revanche, travaille *ex ante* ou, plus exactement dans ce cas, à la fois *ex ante* et *ex post*. Ce n'est qu'après avoir terminé son roman qu'il décide d'en faire un manuscrit illustré, mais il semble qu'il ait utilisé à cette fin des dessins exécutés antérieurement, auxquels il ajoute des dessins réalisés pour l'illustration du manuscrit. Par ailleurs, il n'évoque aucune scène ; on peut classer les illustrations de Hugo en quatre catégories, qui n'ont pas de valeur générale mais qui sont pertinentes pour ce corpus particulier : il y a d'un côté les portraits, qui se situent du côté de la caricature ; d'un autre côté les «dessins détaillés», où le poète semble emporté par la volonté de rendre avec minutie la forme des choses — la proue d'un navire, une maison, une chapelle —; puis les architectures fantastiques, où s'accumulent tours, flèches et pignons saisis dans une nuit à peine éclaircie par la lune, et enfin les marines, où l'océan est évoqué, avec ou sans bateaux fantômes, au milieu des éclairs de l'orage et des contrastes de l'ombre et de la lumière.

La comparaison des illustrations du roman édité et des dessins de Hugo est fascinante. Nous reproduisons une illustration de Doré, de Chifflart et Vierge évoquant la même scène, la lutte de Gilliatt et de la pieuvre, et trois dessins de Hugo. Les trois illustrateurs professionnels, tout en manifestant des styles distincts — on ne saurait confondre la nervosité hallucinée de Vierge et la puissance visionnaire de Doré qui anthropomorphise les rochers en minéralisant le vivant —, participent d'un goût d'époque caractéristique, de ce «Romantisme Second Empire» analysé par Henri Focillon, qui, à partir de la création de la Société des

Aquafortistes (1862) dont la naissance est saluée par Baudelaire[30], triomphe de façon privilégiée dans la gravure, eau-forte et lithographie, de 1860 à 1880. Par ailleurs, il existe une indéniable affinité entre ce Romantisme et l'œuvre de Hugo après l'exil[31] et les contemporains en ont été conscients ; la parenté entre Hugo et Doré devient rapidement un lieu commun, déjà proposé par les Goncourt en 1862 :

> Ses paysages mêmes, — ce qu'il a fait de mieux, — descendent en ligne droite des paysages d'Hugo, de ces paysages où Hugo amassait, à coups de plume, tous les pignons, flèches, crêtes des bourgs et des Notre-Dame, architectures infinies, fantômes de dentelles noires dressés sur la lune[32].

Cette interprétation est discutable et l'influence a pu, a dû s'exercer en sens inverse, mais ce qui importe est la reconnaissance d'une parenté. De toutes façons, cette parenté se manifeste sur deux plans en principe distincts : les rapprochements suggérés sur le plan graphique sont en fait plus thématiques que proprement stylistiques — architectures fantastiques, contrastes d'ombres et de lumières —, ce qui conduit au second niveau, que l'on pourrait appeler sémantique par opposition au formel.

Nous entrons ainsi dans le domaine mal balisé des rapports entre fond et forme, entre l'expérience et son expression constructive, entre voir, parler, dessiner et la nébuleuse signifiante qui est associée à ces activités. Victor Hugo n'a pas la maîtrise technique du graphisme et c'est ce qui explique en grande partie l'hétérogénéité stylistique de ses dessins : ses caricatures relèvent d'un «geste» graphique qui semble naître d'une autre main que celle qui peint l'évocation des Douvres et les burgs nocturnes, sans parler des taches et des pochoirs qui fascineront les surréalistes. Il est vrai qu'il ne *sait* pas, qu'il n'a pas appris à peindre ; il est vrai aussi que l'ignorance et l'absence de métier sont des vertus qui «nous arrachent à ce commode univers que nous ont bâti des générations de peintres[33]». Mais faut-il pour autant, avec André Breton, donner «le dernier mot» «à l'œuvre d'un homme qui n'était ni graveur, ni peintre de profession» et qui aurait, avant Rimbaud, trouvé le moyen de «fixer des vertiges[34]»? On a réinterprété l'œuvre graphique

---

30. «Peintres et aquafortistes», paru dans *Le Boulevard*, 14 septembre 1862 et repris dans *L'Art romantique*, 1868.

31. Cf. l'article de P. GEORGEL, «Le Romantisme des années 1860: correspondance Victor Hugo - Philippe Burty», *Revue de l'Art*, 20 (1973).

32. *Journal*, éd. Ricatte, t. V, p. 45, janvier 1862.

33. H. FOCILLON, *Technique et Sentiment*, Paris : Laurens, 1919, p. 44.

34. A. BRETON, *L'Art magique*, Paris: Formes et Reflets, 1957, p. 193.

de Hugo à la lumière de l'art qui l'a suivi et c'est le mouvement normal de la réinterprétation incessante des images. Cela n'empêche pas de se demander ce que ces dessins «signifiaient» pour Hugo. Regardons «L'Esprit de la Tempête devant Gilliatt», dont la source graphique est un dessin sur deux feuillets, sans légende, provenant d'un album démembré[35]. Dessin né spontanément sous la plume, il reçoit ensuite un nom — réemploi — et sert à figurer «l'œil» de la tempête, qui est ainsi transformé en esprit, dont les attributs tiennent de la Méduse et renvoient alors à la pieuvre. Reconnaissons que le dessin n'a guère d'intérêt graphique et ne se nourrit que des références textuelles auxquelles il est associé grâce à sa légende. Prendrait-on en considération ce dessin s'il n'était pas de Hugo ?

Si je regarde maintenant deux autres dessins du manuscrit illustré, «Les Douvres» et «[Pieuvre]», la situation est absolument différente. Alors apparaissent les avantages de la maladresse technique : ne sachant, ne pouvant représenter des scènes ni des héros, Hugo ne conserve que les monstres et les paysages de catastrophe. Il n'y a par ailleurs aucune indication de mouvement : l'image a la fixité de l'hallucination, alors que les illustrateurs tentent de donner une idée des actions et que le romancier les raconte. Le poète-peintre ne cherche pas, comme Rimbaud, à «fixer des vertiges», il s'arrête à l'hallucination. Maître des mots, il est en grande partie esclave des figures qui sortent de ses mains. On se souvient de l'opposition, classique depuis Lessing, entre le langage, apte à représenter les actions humaines dans le temps de l'événement, et la peinture, faite pour évoquer la coexistence des choses dans l'espace. Si l'on rapproche «Les Douvres» du passage des *Travailleurs de la mer* auquel correspond le dessin, le contraste est saisissant :

> Comme le jour commençait à poindre, les yeux inconnus qui sont peut-être ouverts dans les espaces purent voir au milieu de la mer, sur un des points où il y a le plus de solitude et de menace, deux choses entre lesquelles l'intervalle décroissait, l'une se rapprochant de l'autre. L'une, presque imperceptible dans le large mouvement des lames, était une barque à la voile; dans cette barque il y avait un homme; c'était la panse portant Gilliatt. L'autre, immobile, colossale, noire, avait au-dessus des vagues une surprenante figure. Deux hauts piliers soutenaient hors des flots dans le vide une sorte de traverse horizontale qui était comme un pont entre leurs sommets. La traverse, si informe de loin qu'il était impossible de deviner ce que c'était, faisait corps avec les deux jambages. Cela ressemblait à une

35. Cf. P. Georgel, *Les Dessins...*, p. 96.

> porte. A quoi bon une porte dans cette ouverture de toutes parts qui est la mer? On eût dit un dolmen titanique planté là, en plein océan, par une fantaisie magistrale, et bâti par des mains qui ont l'habitude de proportionner leurs constructions à l'abîme. Cette silhouette farouche se dressait sur le clair du ciel.
> La lueur du matin grandissait à l'est; la blancheur de l'horizon augmentait la noirceur de la mer. En face, de l'autre côté, la lune se couchait.
> Ces deux piliers, c'étaient les Douvres. L'espèce de masse emboîtée entre eux comme une architrave entre deux chambranles, c'était la Durande.
> Cet écueil, tenant ainsi sa proie et la faisant voir, était terrible; les choses ont parfois vis-à-vis de l'homme une ostentation sombre et hostile. Il y avait du défi dans l'attitude de ces rochers. Cela semblait attendre.
> Rien d'altier et d'arrogant comme cet ensemble: le vaisseau vaincu, l'abîme maître. Les deux rochers, tout ruisselants encore de la tempête de la veille, semblaient des combattants en sueur. Le vent avait molli, la mer se plissait paisiblement, on devinait à fleur d'eau quelques brisants où les panaches d'écume retombaient avec grâce; il venait du large un murmure semblable à un bruit d'abeilles. Tout était de niveau, hors les deux Douvres, debout et droites comme deux colonnes noires. Elles étaient jusqu'à une certaine hauteur toutes velues de varech. Leurs hanches escarpées avaient des reflets d'armures. Elles semblaient prêtes à recommencer. On comprenait qu'elles étaient enracinées sous l'eau à des montagnes. Une sorte de toute-puissance tragique s'en dégageait[36].

La page écrite n'est pas une description — peut-il y avoir une authentique description parlée ? —, c'est la mise en scène épique d'une nature qui devient personnage cosmique, tandis que le dessin s'immobilise en fascination, et c'est bien la même impression que produit «[La Pieuvre]». L'image fonctionne en sens inverse de son mode d'utilisation dans l'art classique, où elle devait présenter une histoire. Le dessin de Hugo, complémentaire de ses textes, évoque, non «l'au-delà de la peinture et du dessin[37]», mais l'en-deçà que le langage ne peut exprimer : le texte essaie, par sa rhétorique de la personnification, de nous persuader de la «toute-puissance tragique» des Douvres, l'image tente de nous la montrer directement, par l'informe des formes, par la magie noire du lavis d'encre à peine éclairé par les nappes de gouache.

---

36. Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, in *Notre-Dame de Paris, 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris : Gallimard («la Pléiade»), 1975, p. 814-815.
37. H. Focillon, *op.cit.*, p. 43.

L'image artistique se rapproche des effets massifs provoqués par la résonance affective de l'informe et de l'obscurité en laissant à la projection du spectateur une place déjà comparable à celle du Rorschach et des tests projectifs. L'œuvre graphique de Hugo nous fait découvrir la portée de l'image «brute» et c'est en cela qu'elle annonce un visage de l'art contemporain : le poète nous fait prendre conscience de l'ancrage indicible de la parole présent dans l'image.

Jean MOLINO
Université de Lausanne

Figure 1. Victor Hugo, *ECCE*, 1854 (Cabinet des dessins du Louvre; d'après la notice des *Œuvres complètes* de V. Hugo [Club Français du Livre], il s'agit sans doute de la version donnée par Victor Hugo à Paul Chenay)

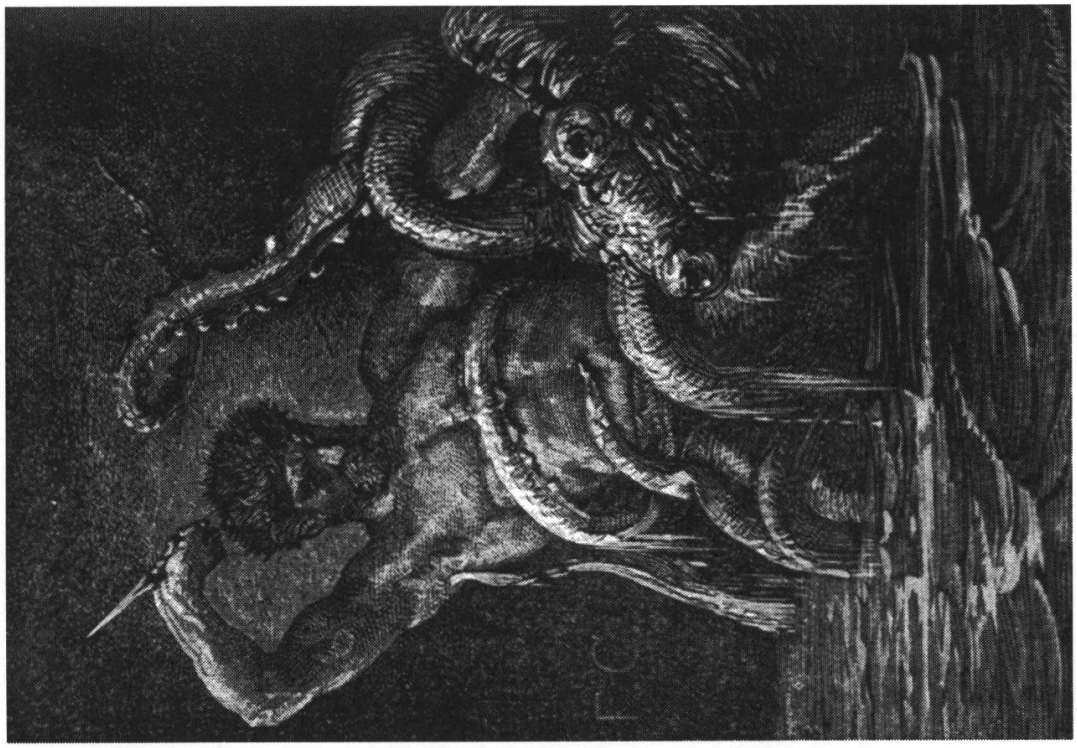


Figure 3. F. N. Chifflart, «Son poing armé s'abattit sur la bête», *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, Paris: Hetzel, 1869, p. 217 (d'après P. Georgel, p. 14)

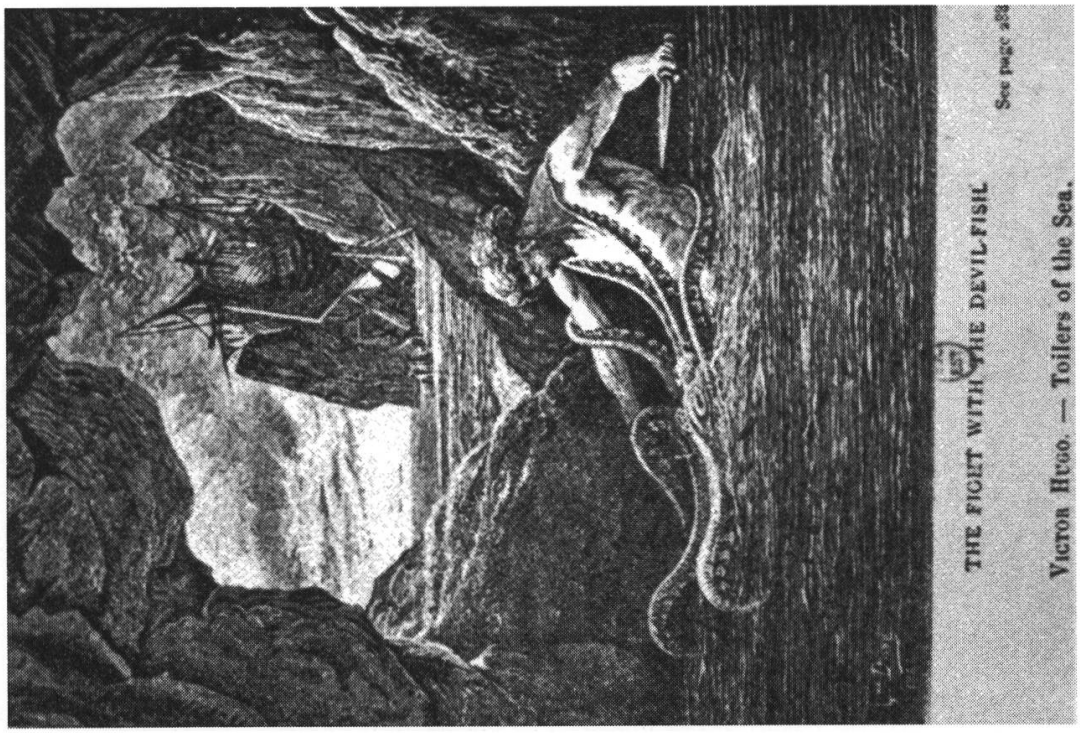


Figure 2. Gustave Doré, «La lutte contre la pieuvre», gravure de la traduction anglaise des *Travailleurs de la mer*, Londres: Sampson Low, Son and Marston, 1867 (d'après P. Georgel, p. 14)

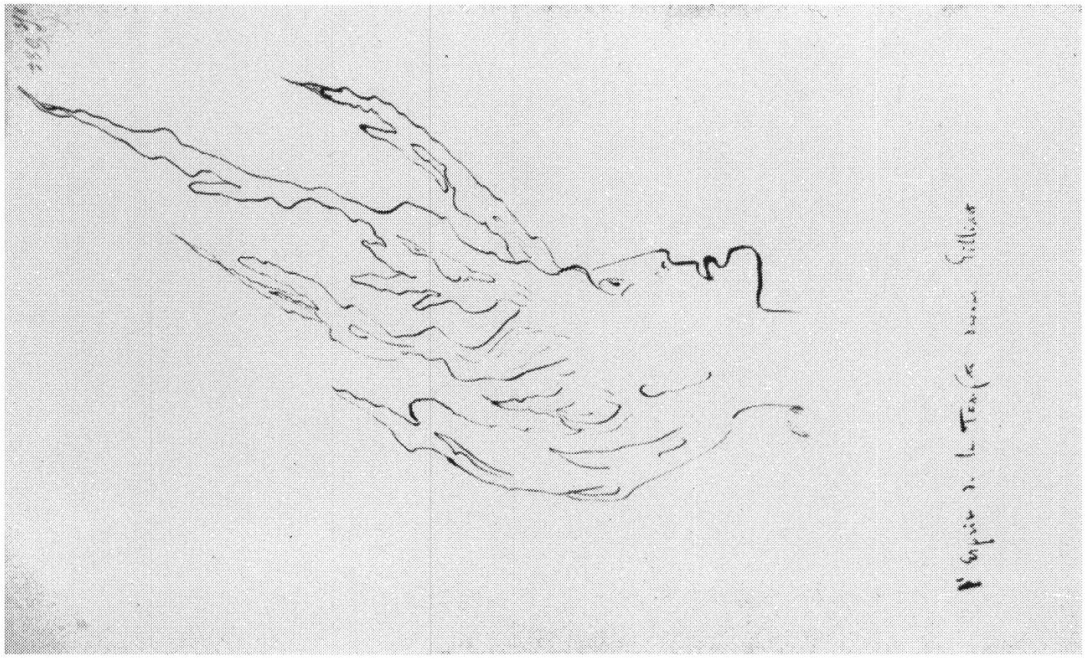


Figure 5. Victor Hugo, «L'Esprit de la Tempête devant Gilliatt», plume et encre brune (d'après P. Georgel, p. 97)

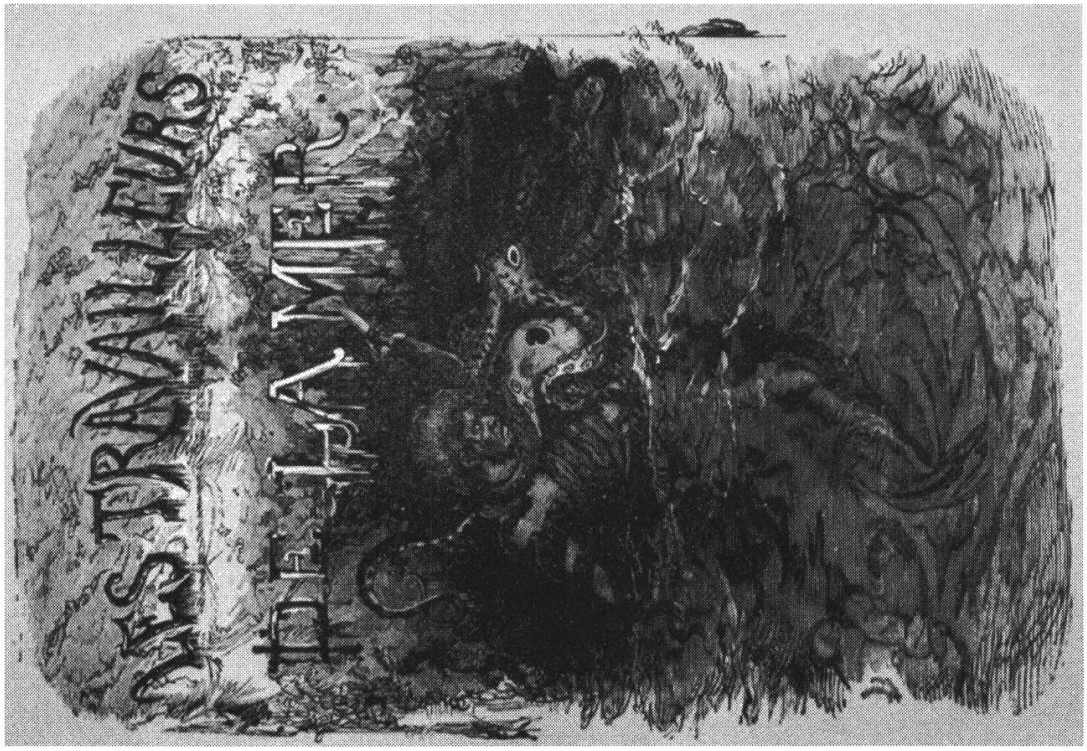


Figure 4. Daniel Vierge, Frontispice des *Travailleurs de la mer*, Paris: Hugues, 1882 (d'après P. Georgel, p. 15)

Figure 6. Victor Hugo, «Les Douvres», plume et lavis d'encre brune, gouache (d'après P. Georgel, p. 93)

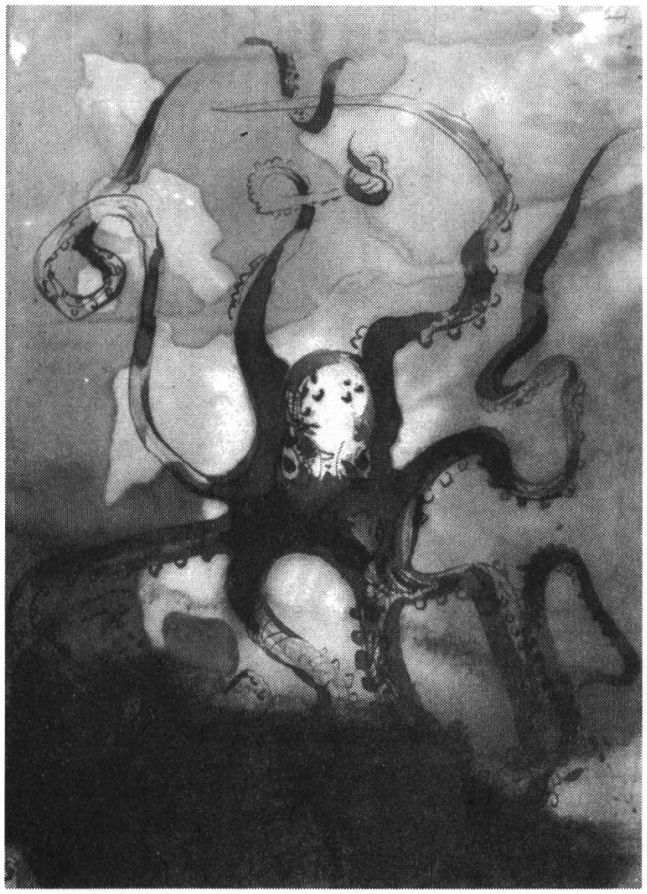


Figure 7. Victor Hugo, «[Pieuvre]», plume et lavis (d'après P. Georgel, p. 101)