


Les cahiers du GRIT - t. 1



**DES FICTIONS  
QUI CONSTRUISENT LE MONDE**

Louvain-la-Neuve - 2011

***Les cahiers du GRIT***

**Directeur :** Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

**Rédacteur en chef :** Olivier Odaert (UCL).

**Comité de Rédaction :**

Véronique Bragard (UCL),  
Jacques Carion (UCL),  
Luc Courtois (UCL),  
Ralph Dekoninck (UCL),  
Carine Debonnet,  
Danny Rasemont,  
Laurence Van Ypersele (UCL),  
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

**Comité Scientifique :**

Jan Baetens (KUL),  
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),  
Laurence Brogniez (ULB),  
Jean-François Chassay (UQAM),  
Thierry Lenain (ULB),  
Mathieu Letourneux (Paris X),  
Alexandre Streitberger (UCL).

**ISSN : 2033-7795**

## **Présentation**

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

## **Orientation**

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

# Sommaire

## **Dossier : «Des fictions qui construisent le monde»**

Le dossier de ce premier numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2008 et 2009, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3<sup>e</sup> cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

- Jean-Louis Tilleuil, Présentation du cycle de conférences **p. 6**
- Antje Büssgen, Les prémisses d'un changement de paradigme : lorsque la littérature devance les sciences humaines. *La Bildwissenschaft* et le discours de l'indicible dans la littérature germanophone autour de 1900 **p. 14**
- Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre ». Document et fiction dans l'illustration de faits-divers (1877-1918) **p. 34**
- Paul Bleton, Des yeux dans le bouillon. Espionnage et affichage, cubisme et patriotisme Des fictions qui créent le monde ? **p. 54**
- Philippe Kaenel, Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX<sup>e</sup> siècle : autour du suaire de Turin **p. 76**
- Laurence Brogniez, Du roman du peintre à la fiction critique. Sur quelques modalités de l'écriture (auto)biographique dans le champ littéraire contemporain. Autour de Jean-Jacques Salgon (*Le Roi des Zoulous*) et Maryline Desbiolles (*Les Draps du peintre*) **p. 92**
- Michel Delville, J. G. Ballard et la perte du réel **p. 110**

## **Varia**

- Jan Baetens, Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle : Pour relire « Du Linéaire au tabulaire » **p. 122**
- Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil, Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne **p. 130**

DES FICTIONS  
QUI CONSTRUISENT LE MONDE

*Les cahiers du GRIT - t. 1*

## Les prémisses d'un changement de paradigme : lorsque la littérature devance les sciences humaines

La *Bildwissenschaft* et le discours de l'indicible dans la littérature germanophone  
autour de 1900 (Hugo von Hofmannsthal)

### 1. La *Bildwissenschaft* contemporaine dans les pays germanophones

Par-delà le langage, il existe de puissants espaces de sens, d'insoupçonnés espaces de visualité, de tonalité, de gestes, de mimique et de mouvement. Ils n'ont nul besoin d'amélioration ou de justification après-coup par la parole. C'est que le logos n'est justement pas que la prédication, la verbalisation et le langage. Son environnement est significativement plus vaste. Il importe de le cultiver.

Cet appel emphatique à l'exploration des formes du logos situées « par-delà le langage » a été formulé voici quatre ans par Gottfried Boehm, historien de l'art à l'Université de Bâle, dans l'introduction d'un recueil de textes consacré au « tournant iconique »<sup>1</sup>. L'ambition de ce recueil, et du courant de recherche dont il esquisse les contours, ressort sans ambiguïté du sous-titre programme de ce volume: « *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder* » (« *Tournant iconique. La nouvelle puissance des images* »). Cet ouvrage reproduit une série de conférences prononcées en 2002 et 2003 par des représentants réputés des sciences humaines et exactes ainsi que des milieux de l'art et des médias à l'université de Munich. À Munich se sont exprimés tous les représentants qui comptent à l'heure actuelle dans les sciences de l'image en Allemagne : outre Gottfried Boehm, étaient également présents Horst Bredekamp, professeur d'histoire de l'art à la *Humboldt-Universität zu Berlin* et *Permanent Fellow* au *Wissenschaftskolleg Berlin*, ainsi que Hans Belting, qui était pendant douze ans professeur d'histoire de l'art à l'Université de Munich et longtemps professeur invité

---

1 Gottfried BOEHM, «Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder », dans *Iconic turn, Die neue Macht der Bilder*, Christa MAAR & Hubert BURDA (éd.), Cologne, DuMont, 2004, pp. 28-43; *ibid.*, p. 43. « Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visalität, des Kluges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter. Es gilt ihn zu kultivieren.» La traduction française du texte de Gottfried Boehm ainsi que d'autres articles scientifiques importants dans le domaine de la *Bildwissenschaft* se trouvent sur le site internet *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*. Le premier numéro de cette revue en ligne est consacré à l' *Iconic turn*. Le texte de Gottfried Boehm fut traduit par Denis Trierweiler : *Par-delà du langage ? Remarques sur la logique des images*, *Trivium*, 1– 2008. Mis en ligne le 06 mai 2008. URL : [http : //trivium.revues.org/index252.html](http://trivium.revues.org/index252.html).

à l'université de Heidelberg, avant de passer à la *Hochschule für Medien und Gestaltung* à Karlsruhe. En 2002/2003, Belting a occupé la chaire européenne au *Collège de France* et a dirigé entre 2003 et 2007, en tant que professeur émérite, un centre de recherches international à Vienne, l'IFK (*Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften*), dont le programme de recherche était intitulé, sous sa présidence, *Kulturen des Blicks*. Martin Kemp, professeur en histoire de l'art à l'université d'Oxford, au sein du *Center for Visual Studies*, est également intervenu à Munich.

Mais l'ouvrage dont il est question réunit aussi un véritable *who's who* des scientifiques et artistes qui jouent un rôle éminent dans le monde culturel et médiatique germanophone et qui, par conséquent, publient des articles dans les pages littéraires de grands quotidiens ou animent des émissions télévisées : par exemple, les philosophes Peter Sloterdijk (Université de Karlsruhe) et Bazon Brock (professeur émérite de l'université de Wuppertal), mais aussi le neurologue Wolf Singer, directeur du *Max-Planck-Institut für Hirnforschung* à Frankfurt a.M., qui s'est fait connaître en Allemagne à un large public par des articles réguliers, dans les pages culturelles de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sur les domaines situés à la frontière de la neurologie et de la philosophie. Dans le recueil en question, le neurologue traite des rapports entre image et perception<sup>2</sup>. D'autres contributions de scientifiques sont consacrées à l'utilisation de procédés d'imagerie dans les domaines de la technique et de la médecine ou bien examinent, dans la perspective de l'histoire du savoir, le rôle épistémologique des images dans les sciences exactes et naturelles<sup>3</sup>. Un autre domaine dans lequel les images façonnent notre « monde vécu » est représenté par des contributions d'artistes de renommée internationale : l'architecte Norman Foster réfléchit sur la conception *high-tech* dans l'urbanisme<sup>4</sup>, l'artiste vidéo Bill Viola divulgue la manière dont l'art de la vidéo révèle le monde caché – *l'image en moi*<sup>5</sup> – et le cinéaste Wim Wenders dévoile les lieux dans lesquels il se rend lorsqu'il est à la recherche d'images pour ses films<sup>6</sup>.

La série de conférences organisée à Munich a eu lieu à l'initiative de l'éditeur et entrepreneur des médias Hubert Burda. H. Burda, historien d'art de formation, est, avec Gottfried Boehm, l'un des éditeurs du recueil. Mais Burda est surtout un des éditeurs les plus puissants et les plus riches d'Allemagne, Son entreprise de médias compte plus de 7000 employés et édite plus de 260 magazines en Allemagne et en Europe. Par cette série de conférences, Burda a soutenu les efforts spécifiques à l'histoire de l'art pour établir des

---

2 Wolf SINGER, *Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung*, dans Christa MAAR & Hubert BURDA, *op. cit.*, pp. 56-76.

3 Voir les contributions dans la section « Wissensbilder. Unsichtbares wird sichtbar », et par exemple l'article de Wolfgang M. HECKL, « Das Unsichtbare sichtbar machen – Nanowissenschaften als Schlüsseltechnologie des 21. Jahrhunderts », dans *ibid.*, pp. 128-141, ou celui d'Anton ZEITLINGER, « Wirklichkeit und Information – Teleportation in der Quantenwelt », dans *ibid.*, pp. 178-184).

4 Norman FORSTER, « Hightech-Gestaltung – Ästhetik und Nachhaltigkeit prägen die Regeneration der Städte », dans *ibid.*, pp. 247-259.

5 Bill VIOLA, « Das Bild in mir – Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen », dans *ibid.*, pp. 260-282.

6 Wim WENDERS, « Auf der Suche nach Bildern – Orte sind meine stärksten Bildgeber », dans *ibid.*, pp. 283-302.

« sciences de l'image » transdisciplinaires dans l'espace germanophone. Gottfried Boehm, quant à lui, est à la fois le précurseur d'une science de l'image en langue allemande et un des ses principaux représentants universitaires actuels ; il avait déjà édité en 1994 un autre recueil de textes consacré au tournant iconique, qui est paru chez l'une des principales maisons d'édition scientifiques en Allemagne : ce recueil s'employait à répondre à la question *Was ist ein Bild? (Qu'est-ce qu'une image ?)*<sup>7</sup>. Boehm réunissait dans cet ouvrage une série d'études classiques ayant trait à la question des images, comme par exemple le célèbre essai du phénoménologue français Maurice Merleau-Ponty consacré à Cézanne (« Le doute de Cézanne »)<sup>8</sup>, puis une étude du philosophe Hans Georg Gadamer consacrée au thème *Bildkunst und Wortkunst ( Art de l'image et art des mots )*<sup>9</sup>. Gadamer, décédé en 2002, fonda dans les années soixante, avec son livre *Wahrheit und Methode (Vérité et méthode)*<sup>10</sup> une école herméneutique d'interprétation des textes, et fut à Heidelberg le professeur de Gottfried Boehm, qui y étudiait l'histoire de l'art et la philosophie. L'approche de Boehm en matière de science de l'image témoigne de cette filiation intellectuelle : il défend un concept – que nous allons développer plus en détail dans la suite de cet exposé – à la fois herméneutique et phénoménologique de la science de l'image. Boehm tente de mettre en lumière le fait que les images possèdent une forme de structure signifiante qui leur est tout à fait propre, qui n'est pas déterminée par le langage et qui ne peut pas non plus être appréhendée au moyen de celui-ci.

Dans son ouvrage de 1994, Boehm a rassemblé, outre les études mentionnées, d'autres essais d'historiens de l'art réputés de l'ancienne génération, tels que, par exemple, Kurt Bauch (1897-1975)<sup>11</sup> ou Max Imdahl (1925-1988)<sup>12</sup>. Le but du recueil était, comme l'affirme Boehm dans la préface, de rappeler à l'histoire de l'art l'aspect systématique de sa mission, et de l'inviter à évoluer pour se transformer en une science de l'image. Regardant avec envie du côté de la linguistique, Boehm admoneste en effet sa propre discipline en relevant – je me réfère à son ouvrage paru en 1994 – qu'il ne s'est pas développé de science de l'image pouvant être conçue de manière analogue à une linguistique générale<sup>13</sup>. Et il complète, en s'adressant à la philosophie, discipline voisine : « [Son] orientation fondée sur le logos l'a longtemps

7 *Was ist ein Bild?*, Gottfried BOEHM (éd.), Munich, Fink, 1994 ; 2ème éd. 1995 (*Bild und Text*).

8 Maurice MERLEAU-PONTY, *Der Zweifel Cézannes.*, dans *ibid.*, pp. 39-59. Traduit vers l'allemand par Andreas KNOP. Titre original : « Le doute de Cézanne », paru dans *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1948, pp. 15-44.

9 Hans-Georg GADAMER, « Bildkunst und Wortkunst », dans *ibid.*, pp. 90-104.

10 Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneuti* [1. éd. 1960], Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990 & 1993 (tome 2: Ergänzungen, Register), 6<sup>e</sup> édition.

11 Kurt BAUCH, « Imago », dans Gottfried BOEHM, *op. cit.*, pp. 275-299. L'article de Bauch fut publié d'abord en 1960: *Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft. Wilhelm Szilasi zum 70. Geburtstag*, München, Francke, 1960, pp. 9-28.

12 Max IMDAHL, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans *ibid.*, pp.300-324.

13 Voir Gottfried BOEHM, « Die Wiederkehr der Bilder ( Le retour des images ) », dans IDEM (éd.), *op. cit.*, pp. 11-38. Voir également son introduction à la collection de 1994, où il parle de la tâche méthodologique de l'histoire de l'art en employant – à ma connaissance pour la première fois – le terme de *Bildwissenschaft* : « Die Kunstgeschichte, die sich, ihrer Fachbestimmung nach, am ehesten als « Bildwissenschaft » verstehen könnte, besinnt sich nur selten auf die systematische Seite ihrer Aufgabe. Ein der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs hat sich für das Bild nicht ausbilden können. » ( p. 7).



empêchée d'accorder la même attention à l'image qu'au langage »<sup>14</sup> Boehm voit toutefois l'amorce d'une mutation avec la philosophie moderne depuis Kant et Nietzsche, car depuis lors « l'ambition et la sûreté de connaissance de la philosophie ont commencé d'évoluer, conférant à l'image (image de l'imagination, de l'imagination inconsciente, de la métaphore, de la rhétorique, etc.) un nouveau rôle et une légitimité nouvelle. Le principal témoin de cette modification de la compréhension de l'image est, bien évidemment, l'art moderne lui-même. Sa multiplication des modes de représentation ainsi que la condensation des possibilités de création, confèrent à l'image une présence ubiquitaire, impossible à obtenir avec le tableau mobile de la tradition »<sup>15</sup>. Les passages cités, tirés de l'ouvrage *Was ist ein Bild ?*, nous montrent deux choses :

1. L'objectif de Boehm était, dès le début des années 1990, l'établissement d'une *science générale de l'image (Bildwissenschaft)*. Le recueil de 1994 et son intervention au cycle de conférences à Munich en 2002/2003 esquissent des étapes importantes sur cette voie. Ils montrent également la manière dont l'ambition à la fois institutionnelle et épistémologique s'est consolidée et étendue.
2. Tant du point de vue de l'histoire de la philosophie que de la théorie de la connaissance, Gottfried Boehm entend initier un revirement de tendance qui rompe avec l'orientation de la philosophie occidentale de la connaissance, fondée, avant Kant et Nietzsche, sur le logos.

La conscience, depuis longtemps devenue commune, de l'omniprésence des images dans une société moderne dominée par les médias, est bien entendu de nature à favoriser considérablement les efforts qui visent à l'établissement institutionnel de la science de l'image (*Bildwissenschaft*) : la pertinence sociale de cette science apparaît de manière évidente aux yeux de chacun, même du profane. Or, en ces temps de maigres ressources financières affectées à la promotion de la recherche –tout particulièrement dans le domaine des sciences humaines– la pertinence sociale est indispensable lorsque l'on veut obtenir des fonds pour de grands projets, pour des postes de recherche, voire même pour le financement d'instituts tout entiers. La conscience de vivre dans un monde qui porte l'empreinte des médias technologiques et, de plus, dans un monde marqué avant tout par les médias visuels, a donc constitué un grand avantage au cours des vingt dernières années pour l'institutionnalisation des sciences de l'image<sup>16</sup>. Le succès de ces sciences le prouve : les études consacrées à l'image aux États-Unis, en Angleterre et en Allemagne présentent à l'heure actuelle un paysage de recherche très différencié. Aux États-Unis et en Angleterre, les études appelées *Visual*

---

14 *Ibid.*, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 12.

16 Gustav FRANK, Textparadigma kontra visueller Imperativ : 20 Jahre Visual Culture Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht, dans IASL (*Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*), 2006, tome 2, pp. 26-89.

*Culture Studies* visent dès aujourd'hui la prééminence sur les *Cultural Studies*, qui sont encore plus fortement basées sur le texte<sup>17</sup>. Dans l'espace culturel germanophone, la science de l'image dispose à présent à Bâle, Karlsruhe et Vienne de centres importants de recherche. D'autre part, la science germanophone de l'image, à l'instar de son homologue anglo-américaine, se définit par une nette démarcation vis-à-vis de tout ce qui relève du langage. La démarcation implicite ou explicite de ces médias vis-à-vis de la littérature, du langage et du signe fait partie des conditions constitutives de la nouvelle recherche sur l'image, comme l'a démontré de manière impressionnante, en 2006, le germaniste Gustav Frank<sup>18</sup>. Les sciences de la littérature et du texte ne peuvent évidemment pas échapper aux conséquences de cette évolution : le glissement de l'intérêt scientifique des sciences humaines à l'égard de la connaissance, qui s'est décalé du texte vers l'image, du langage vers le regard, affecte les fondements matériels mêmes de leurs recherches, ainsi que l'ambition de pertinence sociale de leur action.

Les sciences de la littérature et du texte ne peuvent naturellement pas s'en plaindre, car ce qui est décrit ici comme une mutation épistémologique et institutionnelle n'est autre que le remplacement du « tournant linguistique » par le « tournant iconique ». Il s'agit là d'un changement de paradigme au sein de la recherche, et donc d'un processus qui a de tout temps stimulé – pour ne pas dire : « fait avancer » – la recherche. Le concept de « changement de paradigme » a été forgé en 1962 par l'historien américain des sciences Thomas S. Kuhn afin de décrire la *Structure des révolutions scientifiques*<sup>19</sup>. Avec son concept de « changement de paradigme », Kuhn évoquait naturellement des découvertes scientifiques de la portée de celles de Copernic, Newton ou Einstein<sup>20</sup>. Plus modestement, nous vivons aujourd'hui une époque de « tournants » scientifiques dont les sciences humaines, à elles seules, ont proclamé toute une série ces dernières années – par exemple, le « tournant anthropologique »<sup>21</sup> ou le « tournant spatial »<sup>22</sup>. Tous ces tournants s'inscrivent dans un contexte de mutation de la théorie littéraire, qui se transforme en sciences de la culture et des médias. Les tournants « linguistique » et « iconique » restent toutefois les plus puissants, car ils prétendent se situer au plus près de leurs objets respectifs, c'est-à-dire du langage et de la visualité, du texte ou de l'image, qui constituent les bases de notre connaissance. Par ailleurs, selon l'autodescription qui leur sert de programme, ils ne se conçoivent pas comme des tournants parmi tant d'autres, mais comme un retournement fondamental dans les hiérarchies du

---

17 *Ibid.*, pp. 42,47, 50.

18 *Ibid.*, notamment p. 35. Voir également pp. 29, 37, 42, 50, 74.

19 Thomas KUHN, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Titre original : *The Structure of Scientific Revolutions* [1962], Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976, 2<sup>e</sup> édition.

20 Voir *ibid.*, p. 20.

21 Voir, pour les sciences littéraires germanophones, les ouvrages de Doris BACHMANN-MEDICK, *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., Fischer, 1996, et EADEM, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Literaturwissenschaften*, Reinbek - Hamburg, Rowohlt, 2009, qui présentent une vue d'ensemble.

22 Voir Jörg DÖRING & Tristan THIELMANN, *Spatial turn : Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2008.

savoir, notamment du savoir des sciences humaines, et se conçoivent chacun comme des tournants qui méritent tout à fait la qualification de « changement de paradigme ». C'est pourquoi nous allons nous pencher à nouveau un instant sur le « tournant linguistique », qui a défini la conception qu'avaient d'elles-mêmes les sciences humaines, et singulièrement la théorie littéraire, jusqu'au début des années 1990.

C'est en 1967 que le philosophe américain du langage Richard Rorty a créé le concept de « tournant linguistique » dans un recueil d'essais<sup>23</sup>. Cet ouvrage regroupait les débats philosophiques de ce temps, et traçait une ligne de démarcation entre la philosophie traditionnelle et la philosophie analytique du langage, dont Rorty est un représentant. Au centre de l'intérêt de Rorty se trouve la philosophie de la connaissance, et donc la question de savoir comment nous nous faisons une image, une représentation de la réalité : la philosophie traditionnelle a expliqué ce processus à l'aide de la métaphore du miroir, une métaphore visuelle par conséquent. Dans cette conception, la conscience humaine était un grand miroir de la réalité, et la connaissance était conçue comme une représentation de la réalité prenant la forme d'une image réfléchi par un miroir. Rorty a critiqué dans ce modèle de connaissance la domination du visuel, et voyait la philosophie traditionnelle de la connaissance comme enlisée dans une série de métaphores visuelles et d'images. Sa philosophie a par conséquent évolué vers une critique iconique de l'histoire de la philosophie occidentale, critique qu'il présenta en 1979 dans son principal ouvrage, intitulé *La philosophie et le miroir de la nature*<sup>24</sup>. Le succès de sa critique de l'image est bien connu : la métaphore de la « conscience en tant que grand miroir » a été supplantée par la représentation du « monde comme texte », et le paradigme linguistique a ainsi acquis une signification constitutive dans les sciences humaines et sociales. Toute connaissance que nous pouvons acquérir sur le monde passait jusqu'alors pour linguistiquement structurée. Il était devenu naturel, au nom du « linguistic turn », de qualifier la culture ou le monde de « lisible »<sup>25</sup>. La textualité était devenue un a priori de la culture. Dans le sillage de la correction initiée par Rorty, la théorie littéraire a connu un formidable essor : elle a étendu le champ de son objet d'étude bien au-delà du canon littéraire, s'est transformée en science des médias, et a été promue au rang de discipline « leader » des sciences humaines. Cela n'est guère étonnant, car dès lors que toute culture est conçue comme linguistiquement structurée, et que les images, les symboles, les gestes, les actions et les lieux sont pensés à partir du mot et du signe, alors les techniques philologiques et herméneutiques doivent être particulièrement appropriées à la description d'objets et de processus culturels.

---

23 *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Richard RORTY (éd.), Chicago - London, University of Chicago Press, 1967.

24 Richard RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1979. Je cite la traduction allemande : *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*. Traduit vers l'allemand par Michael Gebauer, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981.

25 Voir *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnologie*, Gerhard NEUMANN & Sigrid WEIGEL (éd.), München, Fink, 2000.

Le changement de paradigme qui a lieu à l'heure actuelle concerne donc l'autorité d'interprétation dans le domaine des sciences humaines : si l'on attendait, sous le signe du « tournant linguistique », que les sciences de la littérature et du texte nous livrent des informations approfondies sur ce que peut être notre connaissance du monde vécu, l'image fait maintenant figure, sous le signe du « tournant iconique », d'instrument-étalon de la connaissance et de la transmission de cette connaissance. De cette mutation témoigne, pour ne citer qu'un exemple banal, le fait qu'il est désormais à peine pensable de faire un exposé sans l'illustrer par des images. Une présentation *Powerpoint* semble conférer à toute explication un surcroît de scientificité, même lorsque lorsqu'il n'est pas question d'images, mais uniquement de choses du langage ou, plus généralement, de phénomènes abstraits. Un autre exemple de cette croyance accrue dans la nécessité de la visualisation des connaissances scientifiques et à sa forme spécifique de production de savoir nous vient des neurosciences, qui suscitent depuis les années 1990 un intérêt du public pour leurs recherches, bien au-delà des cercles spécialisés : chacun connaît de nos jours les images du cerveau humain en action, elles sont reproduites un peu partout dans les revues et sont dues à une technique appelées « neuro-imagerie ». L'historien des sciences zurichois Michael Hagner met toutefois en doute la prétendue supériorité de cette nouvelle technique sur les modes de visualisation plus anciens de l'activité du cerveau. Pour ce faire, il peut s'appuyer sur des critiques émanant des rangs mêmes des spécialistes en neurosciences<sup>26</sup>.

Le fait que les sciences du texte et de l'image, qui ont longtemps coopéré en tant que disciplines voisines, se disputent aujourd'hui l'autorité de l'interprétation dans le domaine des sciences humaines, et qu'une longue collaboration se soit transformée en concurrence, trouve son origine dans le fait que ces deux disciplines ont subi une mutation en sciences des médias : elles se trouvent donc en concurrence pour la domination dans le vaste champ de la culture des médias<sup>27</sup>. Pour pouvoir se transformer en sciences des médias, elles ont chacune étendu leur objet d'étude au-delà du domaine étroit de la littérature ou des arts plastiques : dans de nombreuses universités allemandes, la théorie littéraire est passée, depuis bien longtemps, de la philologie et de la théorie littéraire au sens strict à une science de la culture et des médias; l'histoire de l'art suit actuellement une évolution similaire, notamment aux États-Unis, en se transformant en sciences du visuel en général. Le principal représentant de ces « Visual Culture Studies » est W. J. T. Mitchell, qui a formulé pour la première fois en 1992 son exigence d'un « tournant vers l'image »<sup>28</sup>. L'histoire de l'art américaine, qui

---

26 Michael HAGNER, « Das Hirnbild als Marke », dans *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 6, *Ikonografie des Gehirns*, 2008.

27 Voir Gustav FRANK, *op. cit.*, p. 37.

28 Voir les explications de Bernd STIEGLER, « Iconic turn und gesellschaftliche Reflexion », dans *Trivium*, 1–2008, mis en ligne le 21 avril 2008 ([URL://trivium.revues.org/index391.html](http://trivium.revues.org/index391.html), consulté le 08 octobre 2008), et les références bibliographiques (*ibid.*, notes 5 et 9). La correspondance que Gottfried Boehm et W.J.T. Mitchell ont entretenue à propos du terme *Bildwissenschaft* vs *Iconic turn* est reproduite dans l'ouvrage de Hans BELTING (éd.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, 2007, pp. 27-47. – Voir également les ouvrages de base de J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays in verbal and Visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 ; IDEM, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. En Allemagne, vient de paraître

s'est transformée en « Visual Culture Studies », rejette catégoriquement l'ancien paradigme de la « lisibilité de la culture ». Elle se crée son identité de nouvelle discipline en critiquant l'analyse traditionnelle des rapports entre texte et image comme dominée par le langage.

Depuis que les images, avec la technique de la numérisation, se répandent de manière croissante, l'ambition des sciences de l'image et de l'art visant à être la science de référence dans une société de médias basée sur l'image, semble tout naturellement convaincante. Nous rencontrons partout des images numériques, à la télévision, dans la publicité, sur Internet, dans les procédés d'imagerie utilisés en sciences naturelles, dans l'art de la vidéo, et dans la photographie d'art. Les représentants les plus avancés des sciences universitaires de l'image justifient donc également l'ambition de leadership de leur discipline par le fait que dans la société de médias de l'époque actuelle, à la suite de la révolution numérique, la capacité à déchiffrer le visuel est devenue indispensable, et doit être exercée.

Outre cette argumentation plutôt superficielle, difficilement contestable et facile d'accès en faveur de la pertinence sociale des nouvelles sciences de l'image, il existe cependant une autre justification, qui va nous intéresser plus particulièrement dans la suite de cet exposé : il s'agit d'une justification phénoménologique de l'importance du visuel formulée du point de vue de la théorie de la connaissance. L'image, en effet, n'est pas uniquement conçue comme le principal instrument de transmission du savoir dans un paysage médiatique dominé par l'image, mais revêt également une importance fondamentale dans la production du savoir : cette science de l'image à orientation plus nettement philosophique, notamment chez Gottfried Boehm, affirme qu'un moment ou un élément visuel se trouve à la base et au cœur de tout phénomène langagier, c'est-à-dire « par-delà le langage » comme nous l'avons entendu au tout début de cet exposé. La branche phénoménologique de la science de l'image entend surtout explorer la manière dont les images produisent du sens<sup>29</sup>. Elle affirme que cette forme de production de signification ne procède pas de manière linguistique, mais qu'elle est au contraire antérieure aux processus langagiers et conceptuels : elle affirme donc une forme de primordialité – dans une perspective à la fois temporelle et généalogique – du visuel sur le langagier et le conceptuel. Selon cette conception, de la signification est déjà produite à ce niveau de la connaissance humaine, et donc au niveau de la perception pré-

---

une collection des essais publiés par Mitchell ces dernières quinze années : *W.J.T. Mitchell. Bildtheorie*, Gustav FRANK (éd.), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2008.

29 Voir l'étude la plus récente de Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, 2007. Pour la réception française de l'ouvrage, voir la critique enthousiaste de Danièle COHN, « Une logique des images », dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n<sup>os</sup> 740-741, janv./févr. 2009, pp. 39-48. Je remercie vivement Jean-Louis Tilleuil d'avoir attiré mon attention sur cet article. – Pour l'impact philosophique de l'approche de Gottfried Boehm, voir *ibid.*, p. 47 : « [...] Boehm revisite les différents retours à l'iconologie du visuel et élabore une voie proprement philosophique. Il injecte dans l'iconologie d'aujourd'hui, dans l'anthropologie du visuel comme dans les *visual studies*, une consistance philosophique qu'il nourrit de sa lecture de Merleau-Ponty et de Wittgenstein. L'horizon kantien – la philosophie critique, appliquée aux images – s'avère un atout majeur, d'autant que Boehm s'appuie, fidèle à Fiedler et à Cassirer, sur la *Critique de la raison pure* bien plus que sur la *Critique de la faculté de juger*. »

linguistique et de la communication non verbale : par exemple dans les gestes, les mimiques et les mouvements. Du point de vue de l'histoire de la philosophie, on signale que cette dimension de l'image a été plutôt refoulée, voire même niée. Les philosophes auraient au contraire toujours accordé au langage l'attention qu'il méritait, et ce depuis le *Cratyle* de Platon. Gottfried Boehm entend corriger cette négligence de l'image sur le plan de la philosophie de la connaissance : à cet effet, il a établi à Bâle l'un des plus vastes projets actuels en matière de recherche sur les images, à savoir le projet national de recherche sur la « critique de l'image » (*Bildkritik*), financé depuis 2003 par l'État suisse. Le titre du projet tient lieu de programme : *Eikones. Macht und Bedeutung der Bilder* (*Eikones. Puissance et signification des images*)<sup>30</sup>. De la même manière que Rorty avait entrepris en 1979, avec son œuvre principale *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie* (*Le miroir de la nature. Une critique de la philosophie*), une correction de l'histoire de la philosophie, Boehm ambitionne donc à présent une entreprise similaire concernant cette fois l'image. Lui aussi entend rectifier un trait dominant de l'histoire de la philosophie, à savoir la marginalisation du visuel. Dans cette mesure, il est tout à fait possible de concevoir l'ambition de l'« iconic turn » comme un changement de paradigme au sens où le définit Thomas Kuhn : c'est tout bonnement une révolution dans les hiérarchies du savoir qui est visée. Il est évident qu'une telle révolution ne peut naturellement pas nier les découvertes dues au « tournant linguistique », et encore moins chercher à revenir à une situation antérieure. Ainsi donc, l'ambition du « tournant iconique », à Bâle, n'est pas annoncée comme une révision, mais comme un parachèvement du tournant linguistique : le « tournant linguistique » en tant qu'exploration du mode de fonctionnement de la connaissance humaine ne prendrait tout son sens que dans le « tournant iconique », comme l'écrit Gottfried Boehm :

Au XX<sup>e</sup> siècle, après Kant et Nietzsche, la philosophie s'est tournée vers la critique du langage. Chez Husserl, Freud, Wittgenstein, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida et Castoriadis, on peut observer, entre autres, deux pas: le premier veut démontrer que toute connaissance dépend en principe du langage, afin de faire basculer les fondements de la métaphysique et de l'objectivisme. Ce tournant, dans sa forme précise donnée par la philosophie analytique, a été décrit comme « linguistic turn ». [...] Le second pas consiste en ce que la vérification de la capacité du langage conduit à son dépassement. Dans cette perspective, le « linguistic turn » verse en toute logique dans l'« iconic turn », car dès qu'il s'agit de fonder la vérité de propositions, il faut avoir recours à des moyens extra-linguistiques. L'action d'indiquer ou de montrer est redécouverte comme base de la parole. Le potentiel imagé du langage revient à une métaphorologie, telle que l'a, par exemple, développée le philosophe Hans Blumenberg, s'appuyant entre autres sur Nietzsche, comme en étant la racine authentique. Pour eux, les concepts sont des métaphores refroidies.<sup>31</sup>

---

30 Voir le site internet d' *Eikones*. NFS Bildkritik. NCCR Iconic Criticism : [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)

31 Gottfried BOEHM, « Par-delà le langage? Remarques sur la logique des images », dans *Trivium* 1 –2008. Voici la version originale : « Die Philosophie hat, nach Kant und Nietzsche, im 20. Jahrhundert eine Wendung zur Sprachkritik vollzogen. Bei Husserl, Freud, Wittgenstein, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, [sic] und Castoriadis lassen sich unter anderem zwei Schritte beobachten: Der erste will die prinzipielle Sprachabhängigkeit aller Erkenntnisse nachweisen, um damit der Metaphysik und dem Objektivismus den Boden zu entziehen. Diese Wendung ist, in einer bestimmten Ausprägung durch die analytische Philosophie, als *linguistic turn* beschrieben worden. Der Begriff wurde erstmals 1967 von dem amerikanischen Philosophen Richard Rorty als Titel eines Readers gebraucht. Der zweite Schritt besteht darin,

Les « concepts comme métaphores refroidies », qui ne parviennent pas jusqu'aux couches originelles, aux couches les plus profondes de l'existence, et qui ne sont donc pas en mesure d'atteindre les « puissants espaces de sens » situés « par-delà le langage » parce qu'ils appartiennent au vecteur abstrait du langage et non au domaine du regard, sont bien connus dans la littérature germanophone de l'époque moderne : ils apparaissent dans un texte qui fut à la base d'une solide tradition de réflexion critique à propos du langage. Il s'agit de la *Lettre de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, publiée pour la première fois en 1902 dans un quotidien autrichien<sup>32</sup>. L'auteur de la *Lettre de Lord Chandos* entrevoyait lui aussi dans le recours aux images, et singulièrement aux images de l'art moderne, une issue à cette situation de domination du langage. Hofmannsthal s'est tourné vers la peinture de Van Gogh et sa coloration à la fois puissante et autonome. Dans le médium de la peinture, il lui a semblé trouver une issue à sa position de scepticisme linguistique. Cette issue, il l'a plus précisément trouvée dans ce qu'il appelle le « langage des couleurs » dont il déclara, quelques années plus tard, qu'il était « l'autre du langage conceptuel »<sup>33</sup>. Sur ce point, Hofmannsthal n'est nullement isolé dans la littérature de la modernité classique. Rainer Maria Rilke et Gottfried Benn – pour ne citer que deux autres auteurs éminents – partageaient eux aussi cet enthousiasme pour le médium de la couleur<sup>34</sup>. Cet enthousiasme pour la couleur n'est pas un enthousiasme naïf, sans conditions, pour ainsi dire spontané, mais est au contraire théoriquement motivé sur le plan de la philosophie du langage, et a été nourri par des publications de son époque dans le domaine de la critique d'art<sup>35</sup>. L'enthousiasme des poètes pour la couleur répond à des problématiques qui font suite à la critique du langage formulée

---

dass die Überprüfung der Tragfähigkeit der Sprache zu ihrer Überschreitung führt. Der *linguistic turn* mündet aus dieser Perspektive konsequenterweise in den *iconic turn*. Denn schon wenn es um die Begründung der Wahrheit von Sätzen geht, muss man auf Außersprachliches zurückgreifen. Das Hinweisen oder Zeigen wird als Basis des Sagens wieder entdeckt. Die Bildpotenz der Sprache gilt einer unter anderem sich auf Nietzsche stützenden Metaphorologie – wie sie etwa der Philosoph Hans Blumenberg entwickelt hat – gar als ihre eigentliche Wurzel. Begriffe sind für sie erkaltete Metaphern » (Gottfried BOEHM, « Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder », dans *op. cit.*, p. 36.).

32 Hugo VON HOFMANNSTHAL, « Ein Brief », dans *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Rudolf HIRSCH, Christoph PERELS & Heinz RÖLLEKE (éd.), tome 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*, Ellen RITTER (éd.), Frankfurt a. M., 1991, pp. 45-55. Traduction française d'après : Hugo VON HOFMANNSTHAL, « Une lettre. Lettre de Lord Chandos (1901-1902) », dans IDEM, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduit de l'allemand par Albert KOHN et Jean-Claude SCHNEIDER, présentation d'Albert KOHN, Paris, Gallimard, 1980, pp. 75-87.

33 Hugo VON HOFMANNSTHAL : « Die Briefe des Zurückgekehrten », dans *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, op. cit.*, pp. 151-174. Les citations françaises sont empruntées à l'édition suivante : « Lettres du voyageur à son retour (1907) », dans IDEM, *Lettre de Lord Chandos et autres essais, op. cit.*, pp. 174-203. Pour la formule du « langage des couleurs », voir *ibid.*, p. 201 : « si les couleurs ne sont pas un langage dans lequel se livrent l'inexprimé, l'éternel, l'illimité [...] ».

34 Pour Hofmannsthal et Benn, voir Antje BÜSSGEN, « Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. 'Farbe' als Vokabel im "Diskurs des 'Eigentlichen' der klassischen Moderne". Zu Hugo von Hofmannsthals "Briefen des Zurückgekehrten" und Gottfried Benns "Der Garten von Arles" », dans *Zeitschrift für deutsche Philologie [ZfdPh]*, 124 (2005), H. 4, pp. 520-555. Pour Rilke, voir EADEM, « Art. Bildende Kunst », dans *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Manfred ENGEL & Dorothea LAUTERBACH (éd.), Stuttgart – Weimar, Metzler 2004, pp. 130-150.

35 Voir Antje BÜSSGEN, « Konstruierte Unmittelbarkeit : Farbenthusiasmus in der Literatur der klassischen Moderne. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke. », dans *Word and Image. Literature and the Pictorial Arts in the Twentieth Century*, Kim GORUS, Patrick LENNON & Noel REUMKENS (éd.), Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. Actes du colloque tenu à la KVAB le 11 mai 2007, Bruxelles, Contactforum, 2009, pp. 163-180, notamment p. 179.

par Nietzsche<sup>36</sup> : des auteurs tels que Hofmannsthal ou Rilke tentent d'échapper à l'édifice conceptuel des « métaphores refroidies » (Nietzsche)<sup>37</sup> et de s'avancer par d'autres chemins jusqu'aux couches prétendument plus profondes et « authentiques » de l'existence. Or, le médium abstrait qu'est le langage ne semble pas se prêter à cet objectif. D'où la recherche, par ces auteurs, d'un vecteur d'expression antérieur au langage, et situé « par-delà le langage ». Ils trouvent celui-ci dans le domaine du visuel, des images : dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, les images et la culture visuelle sont donc fêtées, dans un contexte de critique philosophique du langage, comme étant « l'autre » du langage, du texte et du concept. La problématique paraît semblable à celle que nous connaissons aujourd'hui dans une série de disciplines scientifiques. La situation littéraire aux alentours de 1900 paraît similaire à la situation universitaire aux alentours de l'an 2000 car, en définitive, elles mettent toutes les deux en jeu de grands courants de la philosophie occidentale de la connaissance : ce qui est en effet en jeu, c'est la faculté de médiation vers la connaissance inhérente au langage, ainsi qu'une forme moderne de critique de la raison, qui s'inscrit notamment dans la lignée de Nietzsche, mais qui, depuis Descartes, a sans cesse suscité des prises de position critiques, comme par exemple celles de son contemporain Pascal. D'autre part, il en va également, comme le souligne Boehm dans son essai *Jenseits der Sprache (Par-delà le langage)*, de la revalorisation de tout ce qui, dans une situation de prépondérance de la philosophie traditionnelle et rationaliste du langage, passe au travers des mailles grossières de la perception conceptuelle : « le divers, le polysémique, le sensuel et le polyvalent »<sup>38</sup>.

Hofmannsthal se préoccupe lui aussi de l'infinie diversité des phénomènes sensoriels et de leur perception individuelle par un sujet qui éprouve des sensations. Or, le langage et ses concepts n'offrent, pour accéder à la connaissance de ces phénomènes, que des « tenailles grossières », comme le formule en son temps Rilke<sup>39</sup>. Boehm montre clairement quelle tradition linguistique est responsable de cette ignorance à l'égard du divers et de l'indéfini :

La critique philosophique du langage a, avant tout, mis un terme à un présupposé dévastateur pour toute théorie de l'image, qui avait cours depuis Parménide jusqu'au positivisme du XX<sup>e</sup> siècle. Il énonçait ceci : ce qui ne peut se dire de manière déterminée n'a pas de réalité. Ceci recelait deux conséquences : entre la structure du langage et celle de la réalité, il existe nécessairement une égalité de valeur. L'être va

---

36 Voir l'essai de Nietzsche sur la genèse du langage humain et ses rapports avec la quête de la vérité: Friedrich NIETZSCHE, « Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne », dans : *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* [KSA], Giorgio COLLI & Mazzino MONTINARI (éd), München, DTV - de Gruyter, 1988, 2<sup>e</sup> édition, tome 1, pp. 875-890.

37 Voir citation ci-dessus. Boehm, en employant la formule des « métaphores refroidies » évoque Nietzsche avec son essai sur la genèse de la langue [voir note 37]. Voir Nietzsche, *op. cit.*, pp. 880 et 881, où il parle des concepts qui ne sont que des métaphores usées et refroidies ; voir également p. 884 : « das Hart- und Starr-Werden einer Metapher ».

38 Gottfried BOEHM, « Par-delà du langage ? », *op. cit.*

39 Voir le passage du texte original sur les mots comme des « tenailles grossières » : « Man wird fühlen, daß wir in Worten nie ganz aufrichtig sein können, weil sie viel zu grobe Zangen sind, welche an die zartesten Räder in dem großen Werke gar nicht rühren können, ohne sie nicht gleich zu zerdrücken. » (Rainer Maria RILKE, « Der Wert des *Monologes* » [1898], dans IDEM, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Horst NALEWSKI & August STAHL (éd.), tome 4 : *Schriften zu Literatur und Kunst*, Horst NALEWSKI (éd.), pp. 121-124, cit. p. 122).



aussi loin que va le langage. La logique de la prédication a, dès lors, une double valeur : elle ne connaît que le oui et le non. Elle n'a pas accès à l'indéterminé, au potentiel, à l'absent ou au néant. « Rien » n'a pas de prédicat. Or, sans le divers, le polysémique, le sensuel et le polyvalent, l'on ne saurait réfléchir véritablement sur les images.<sup>40</sup>

Nous allons maintenant illustrer concrètement, à l'aide de deux textes littéraires de Hofmannsthal, la problématique du langage et de l'image que nous venons d'esquisser : nous prendrons d'abord la *Chandos-Brief (La lettre de Lord Chandos)*, publiée par Hofmannsthal en 1902, puis ensuite les *Briefe des Zurückgekehrten (Lettres du voyageur à son retour)*, publiées cinq ans plus tard<sup>41</sup>. La lecture successive de ces deux textes fait apparaître, de manière théorique, l'opposition entre concept et couleur, la couleur passant pour la quintessence même de la visualité : la couleur est la manifestation du pictural et du visuel qui se dérobe radicalement à toute schématisation conceptuelle.

## **2. Le discours de l'indicible dans la littérature germanophone autour de 1900 : l'exemple de Hugo von Hofmannsthal**

La *Lettre de Lord Chandos* est une lettre fictive adressée en 1603 à Francis Bacon, fondateur des sciences naturelles empiriques et tenant d'une philosophie rationaliste. L'auteur de la lettre est le jeune poète Philipp Lord Chandos, qui se voit contraint de se justifier et de s'expliquer vis-à-vis de son ami et mentor Francis Bacon, car il a entièrement renoncé à son activité d'écriture. Il est donc question dans ce texte d'une crise de la création, ou des raisons de l'interruption d'une carrière littéraire.

Lord Chandos se trouve dans un état d'« engourdissement intellectuel »<sup>42</sup>, et parle même de la « maladie de [son] esprit ». Il lui semble que la cause de cet ébranlement intérieur réside dans le médium qu'est le langage, car il n'a plus celui-ci à son entière disposition en tant qu'instrument d'explication du monde :

Mon cas, en bref, est celui-ci : j'ai complètement perdu la faculté de méditer ou de parler sur n'importe quoi avec cohérence. D'abord il me devint peu à peu impossible de disputer d'une matière élevée ou assez générale, de fournir alors à ma bouche ces mots dont pourtant, d'habitude, tous les hommes font un usage spontané, sans hésiter. J'éprouvais un malaise inexplicable à seulement prononcer les mots « esprit », « âme », ou « corps ». [L]es termes abstraits, dont la langue pourtant doit se servir de façon naturelle pour prononcer n'importe quel verdict, se décomposaient dans ma bouche tels des champignons moisis.<sup>43</sup>

---

40 Gottfried BOEHM, *op. cit.*

41 Pour les références bibliographiques, voir les notes 32 et 33.

42 Hugo von HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, p. 75.

43 *Ibid*, p. 79.

Le scepticisme de Lord Chandos vis-à-vis du langage se rapporte aux « mots abstraits », et donc au langage conceptuel, à l'aide duquel les différents phénomènes concrets sont nommés.

Mon esprit m'obligeait à regarder toutes les choses [...] à une distance inhabituellement proche [...]. Je ne parvenais plus à les saisir avec le regard simplificateur de l'habitude. Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept.<sup>44</sup>

Avec le langage des concepts, Chandos a perdu le fondement d'une relation au monde gouvernée par la raison – en fin de compte, les concepts abstraits sont la condition de l'établissement de rapports, ainsi que de conclusions et de jugements logiques. Mais Chandos ne s'en sent plus capable. Ce constat est important, car il éclaire dans une perspective thématique la conception communicative de la lettre : c'est bien sûr délibérément que Hofmannsthal a fait du personnage historique de Francis Bacon le destinataire de cette fiction littéraire épistolaire. La critique adressée par Chandos au langage des concepts généraux permet de formuler une critique à l'endroit de la philosophie moderne de la raison, dont Bacon est un représentant éminent. La « Lettre de Lord Chandos » peut donc être considérée à juste titre comme une lettre d'adieu : Chandos prend congé non seulement de son activité littéraire, mais aussi de l'ambition universelle de la philosophie rationaliste<sup>45</sup>.

Le fait qu'en définitive, des questionnements relevant de la théorie de la connaissance se dissimulent derrière tous les énoncés exprimant le scepticisme linguistique dans la « Lettre de Chandos », ressort de ce qui a précipité Chandos dans cet état de crise. Il apparaît en effet que Lord Chandos veut comprendre totalement et immédiatement les choses du monde dans lequel il vit, sans simplification schématisante ni distance projective. Toutefois, le « regard simplificateur de l'habitude »<sup>46</sup> ne peut pas répondre à cette ambition. La perception gouvernée par les concepts fait abstraction du phénomène concret et particulier, et le subordonne à des points de vue généraux. Par là même, elle passe fatalement à côté de ce qui fait la singularité et la spécificité d'un phénomène.

La recherche, par Lord Chandos, de cette forme de connaissance, ne reste pourtant pas infructueuse : dans les « moments heureux »<sup>47</sup>, qui ressemblent à une révélation [épiphanie], il expérimente « quelque chose qui ne possède aucun nom et d'ailleurs ne peut guère en recevoir »<sup>48</sup>. Il n'est pas, selon lui, possible de saisir cela par un « enchaînement d'idées

---

44 *Ibid*, p. 80.

45 C'est l'interprétation de Wolfgang RIEDEL, « *Homo Natura* » *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin - New York, de Gruyter, 1996, p. 14.

46 Hugo VON HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, p. 80.

47 *Ibid*, p. 81.

48 *Ibid*, p. 81.

humaines »<sup>49</sup>. Il se trouve par conséquent dans un espace situé « par-delà le langage ». Ce qui fait la particularité de ces moments de perception est l'expérience d'être à l'unisson avec les choses. Les frontières du moi se trouvent donc transcendées, et les limites entre sujet et objet sont abolies dans le processus de la perception *sensorielle*. La capacité que lui confèrent ces expériences d'immédiateté et de totalité n'est pas la *raison*. Le corps et les sens, en tant qu'organes de la perception, ont au contraire évincé la connaissance structurée d'un point de vue à la fois conceptuel et logique. La *Lettre de Lord Chandos* met ainsi en scène un glissement de la raison vers la perception sensorielle pré-linguistique ou extralinguistique. L'« engourdissement intellectuel »<sup>50</sup> dans lequel Chandos était plongé lorsque sa pensée était encore mue par des concepts abstraits est aboli – même si ce n'est que pour la durée de ces « moments heureux ».

J'ai alors l'impression que mon corps est constitué uniquement de caractères chiffrés avec quoi je peux tout ouvrir. Ou encore que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur.<sup>51</sup>

« Penser avec le cœur » : à l'instar de Blaise Pascal qui, en soulignant la « différence entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse »<sup>52</sup>, s'était déjà opposé au début du XVII<sup>e</sup> siècle, donc à l'époque dont est fictivement datée la lettre de Lord Chandos, au rationalisme univoque de son contemporain René Descartes, Hofmannsthal fait également adopter à son héros Lord Chandos une position radicalement opposée à la tradition cartésienne. Pascal a défini le rapport de la « raison » et du « cœur » comme un rapport au moins paritaire, les deux devant se compléter mutuellement : « Nous connaissons la vérité, non seulement par la raison, mais encore par le cœur [...]. »<sup>53</sup> Lorsque Hofmannsthal fait faire à Chandos l'éloge de la faculté de connaissance du cœur, il fait sans nul doute allusion au plus célèbre aphorisme de Pascal, qui exprime l'infériorité de la raison par rapport à l'intuition sensuelle : « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point »<sup>54</sup>.

Si, à la fin de la lettre de Lord Chandos, le chemin théorique de connaissance qui doit mener à une forme de perception fidèle et authentique semble clair, le langage qui pourrait servir à communiquer ces expériences n'apparaît pas avec clarté. Chandos annonce donc à Bacon qu'il va se taire en tant que poète, car le langage dans lequel il serait désormais enclin « non seulement à écrire, mais aussi à penser », n'existe pas: il reste un but qui relève de la nostalgie, qui aspire à un idéal, « une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, [...] »<sup>55</sup>.

---

49 *Ibid.*, p. 83.

50 *Ibid.*, p. 75.

51 *Ibid.*, p. 84.

52 Blaise PASCAL, *Pensées*, texte établi par Léon BRUNSCHWIG en 1897, Chronologie, introduction, notes, archives de l'œuvre, index par Dominique DESCOTES, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 49 (Aph. I-512).

53 *Ibid.*, p.128 (Aph. 282-110)

54 *Ibid.*, p.127 (Aph. 277-423).

55 *Ibid.*, p. 87.

Un langage dans lequel la séparation du sujet et de l'objet, du moi et du monde serait aboli – un tel langage semble, aux yeux de l'auteur historique de la *Lettre de Chandos*, Hofmannsthal, s'être ouvert dans le champ de la peinture : c'est le langage des couleurs. En témoigne une note dans laquelle Hofmannsthal réfléchit à la possibilité de « s'approcher de l'être des choses ». Dans ces réflexions, il oppose la capacité de l'art à celle de la connaissance scientifique :

L'expérience artistique donne la possibilité de *sentir* l'être des choses : les scientifiques [sont] victimes de l'utilisation mécanique de leurs termes : par opposition, [nous avons] le traitement de la théorie des couleurs par Goethe [...].<sup>56</sup>

Ce qui revêt de l'importance, c'est que, par « expérience artistique », l'écrivain Hofmannsthal n'entend justement pas une expérience linguistiquement générée, c'est-à-dire poétique : ce n'est pas la lecture, mais la contemplation des images, le regard porté sur les couleurs, qui donnent accès aux choses. C'est de cette expérience artistique, d'une « expérience de la vision »<sup>57</sup>, que traitent les *Lettres du voyageur à son retour*, que Hofmannsthal écrit quelques années seulement après la *Lettre de Lord Chandos*. Si, dans cette dernière, il formulait un tournant sur le plan de la théorie de la connaissance, c'est un tournant relatif à l'esthétique médiologique qui s'opère dans les *Lettres du voyageur à son retour* : du texte littéraire à l'image picturale, du mot à la couleur.

Tout comme la « Lettre de Chandos », les *Lettres du voyageur à son retour* sont elles aussi un récit épistolaire. L'auteur de la lettre, le « voyageur à son retour », est un émigrant qui avait quitté l'Europe, avant de revenir en Allemagne, sa patrie, au bout de dix-huit ans passés en tant qu'homme d'affaires en Amérique du Sud. Les lettres racontent les expériences extraordinaires qu'il vit à l'occasion de ce retour. Il s'agit d'abord d'expériences de crise, semblables à celles de Lord Chandos et caractéristiques de cette époque de la littérature: le personnage perçoit son pays natal comme un lieu étranger, il ne se sent rien de commun avec les habitants et les choses. Dans le miroir de ses souvenirs, la vie en Allemagne avait été une existence pleine, un lien intact reliait les gens et les choses. Ces images du souvenir d'une existence harmonieuse se brisent cependant à son retour : la réalité lui fait éprouver des expériences d'étrangeté qu'il n'éprouve pas seulement en lui, mais qu'il observe également chez les autres. Les gens, en Allemagne, paraissent sans âme et déchirés aux yeux de ce « voyageur de retour » :

---

56 Voir le texte original, une notice inédite, citée par Carlpeter Braegger (*Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern – München, Francke, 1979) : « Kunst Erfahrung gibt Möglichkeit sich dem Wesen der Dinge anzufühlen: Wissenschaftler Opfer des mechanischen Gebrauchs ihrer Termini: dagegen Behandlung der Farbenlehre durch Goethe [...] », *ibid.* p. 36.

57 Tel est le sous-titre que Hofmannsthal a donné aux lettres 4 et 5 des *Lettres du voyageur à son retour* lors de leur parution dans la revue *Kunst und Künstler* le 5 février 1908. En 1911, ces deux lettres sont à nouveau parues indépendamment du contexte de la série complète des « lettres du voyageur à son retour », dans le *Fischer-Almanach* et sous le titre *Die Farben. Aus den Briefen des Zurückgekehrten*. Pour les publications diverses de ce texte et les titres respectifs, cf. le commentaire de l'édition critique : HUGO VON HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, p. 416.

[...] *en soi*, rien de ce qu'ils font et disent n'est d'une seule coulée : leur main gauche ignore véritablement ce que fait leur droite, les pensées de leur tête ne répondent pas aux pensées de leur cœur, celles de leur profession à celles de leur savoir, leur façade aux escaliers de service, leurs affaires à leur tempérament, leur attitude publique à leur vie privée. C'est pourquoi je t'ai dit que je ne peux les trouver nulle part, ni dans leur visage, ni dans leurs gestes, ni dans les paroles de leur bouche : parce que la totalité de leur être non plus n'est nulle part, parce qu'en vérité ils ne sont nulle part.<sup>58</sup>

[...]

Les Allemands, ainsi, restent prostrés, ayant un « d'une part » et un « d'autre part », leurs affaires et leur sensibilité, leur progrès et leur fidélité, leur idéalisme et leur réalisme, leurs points de vue et leur point de vue, [...] Il y a de l'impiété dans tous ces actes – je ne vois pas d'autre mot.<sup>59</sup>

Sur un plan théorique, l'idéal auquel aspire le personnage peut être décrit comme une unité de l'extérieur et de l'intérieur, comme l'identité de l'apparence et de l'être, du signe et de la chose désignée, du mot et de la signification. Mais au lieu d'appréhender l'existence des choses de manière visuelle, par-delà leur apparence, le voyageur de retour éprouve, en regardant les gens et les choses en Allemagne, les « accès occasionnels d'un presque-rien »<sup>60</sup>. De manière tout à fait inattendue, c'est l'« expérience de la vision »<sup>61</sup> qui le sauve de ces expériences de crise. Il se retrouve par hasard dans une exposition d'art où sont exposés des tableaux du peintre hollandais Vincent Van Gogh. La contemplation de ces œuvres d'art est comme une révélation pour lui, et la plénitude tant désirée de l'existence, la coïncidence de l'apparence et de la signification s'établit à la vue de ces tableaux. L'expérience *esthétique* lui offre donc ce que le monde moderne dans lequel il vit lui refuse.

Si l'on considère les phénomènes de crise décrits dans leurs lettres par Chandos et par le voyageur à son retour, il est très intéressant de constater que le voyageur de retour perçoit presque exclusivement les tableaux de Van Gogh sous l'aspect de leurs couleurs : la déficience du langage conceptuel semble dépassée dans le médium qu'est la peinture, et d'une peinture fortement colorée. Ce que Chandos évoque à la fin du récit de sa crise comme une utopie linguistique, à savoir l'espoir de découvrir une langue « dans laquelle les choses muettes » s'adresseraient à lui, devient réalité pour le voyageur de retour. Il découvre cette langue dans les couleurs:

Pourquoi *la couleur* de ces choses me semblait-elle [...] contenir non seulement le monde entier, mais aussi toute ma vie ? Cette couleur, faite de gris et de brun fauve et d'obscurité et d'écume, où il y avait un abîme et une plongée, une mort et une vie, une épouvante et une volupté – pourquoi ici, sous le regard de mes yeux, devant ma poitrine exaltée, toute ma vie se creusait-elle en venant à moi, passé, avenir, écumant d'une présence inépuisable, et pourquoi cette seconde immense, cette jouissance sacrée, tirée de moi-même et en même temps du monde qui s'ouvrait à moi, comme si la poitrine s'était épanouie

---

58 Hugo VON HOFMANNSTHAL, « Lettres du voyageur à son retour », *op. cit.*, p. 183.

59 *Ibid.*, p. 185.

60 *Ibid.*, p. 192.

61 *Id.*

pour lui, pourquoi cette existence double, cette communion, ce dehors et ce dedans, ce Toi pénétrant, étaient-ils liés à ma vision ? Pourquoi, si les couleurs ne sont pas un langage dans lequel se livrent l'inexprimé, l'éternel, l'illimité, un langage plus sublime que les sons, parce que s'échappant tout droit, telle une flamme d'éternité, de l'existence muette, et renouvelant notre âme.<sup>62</sup>

Au vu de ces déclarations enthousiastes sur le moyen de création pictural qu'est la couleur, il convient de s'interroger sur la façon dont la couleur a pu devenir, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un phénomène d'une telle importance qu'aux yeux d'un écrivain comme Hofmannsthal, elle acquiert le statut d'une langue qui offre ce que les mots refusent. Pour répondre à cette question, il faut évoquer un discours des peintres et des historiens d'art qui forme la base théorique de l'engouement des poètes pour le médium « couleur », et justifie celui-ci dans l'histoire des idées. Il s'agit d'un discours qui reflète la couleur et le dessin comme les deux moyens imageants de la peinture. Ce discours est entré dans l'histoire de l'art sous le nom de « Querelle des Poussinistes et des Rubenistes »<sup>63</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, la couleur, et une couleur à caractère autonome, avait depuis longtemps pris le dessus dans cette querelle. Seuls deux aspects de ce discours moderne sur les couleurs intéressent les rapports entre texte et image :

Premièrement : Les poètes de 1900 écrivent sur la couleur parce qu'ils connaissent ce discours de théorie de l'art, et voient donc dans le domaine de la peinture un médium qui est manifestement capable de choses dont le langage conceptuel n'est pas capable – on l'a déjà vu avec Chandos et le voyageur à son retour : la couleur fait figure de médium dans lequel la personne qui le regarde se sent libéré des dualismes et des dissociations qui marquent toute connaissance conceptuelle et linguistique. La séparation du sujet et de l'objet, du mot et de la chose, du signe et de la chose désignée est constitutive du modèle occidental de connaissance. Dans la couleur pure et absolue, libérée de toute fonction référentielle, ces dualismes n'opèrent pas. C'est pourquoi la couleur fait figure de refuge de l'immédiat, de l'authentique, de ce qui est proche des origines. « La couleur parle par elle-même », écrit Van Gogh dans une lettre à son frère Theo<sup>64</sup>. Cette propriété de la couleur devait obligatoirement fasciner les poètes du tournant du siècle, sceptiques à l'égard du langage : ils croyaient avoir trouvé un vecteur d'expression qui ne présentait pas la structure référentielle du langage

---

62 *Ibid*, p. 201.

63 *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*. Catalogue de l'exposition au Palais des Beaux-Arts à Lille 2004, Commissariat général de l'exposition : Emmanuelle DELAPIERRE, Matthieu GILLES & Hélène PORTIGLIA, Ludion, 2004. Voir notamment, dans cet ouvrage, les contributions de Thomas PUTTFARKEN : « Les origines de la controverse « Disegno–Colorito » dans l'Italie du cinquecento », pp. 10-20, et de René DÉMORIS : « Roger de Piles et la querelle du coloris », pp. 21-31. Voir également la description très détaillée et instructive de la querelle par Max IMDAHL, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, Fink, 1987, notamment les chapitres 2-5: « Charles le Brun: Der Primat der Zeichnung und deren Definition » (pp. 35-44), « Farbe und kunstgeschichtliches Fortschrittsbewußtsein » (pp. 45-54), « Roger de Piles: Die Geltung der Farbe als Beseelung der Form » (pp. 55-65), « Poussinisten – Rubenisten. Zur Relativierung ihres Streits » (pp. 66-73).

64 Hofmannsthal put lire ce propos en 1904/05 dans une édition de la revue *Kunst und Künstler*, où des extraits de lettres de Van Gogh furent publiés pour la première fois en allemand. Dans l'édition en question, p. 86, on peut lire tout en haut de la page: « Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen. »

conceptuel. Le contexte du discours sur la couleur considéré du point de vue de l'histoire des idées est une forme spécifiquement moderne de critique de la rationalité : celle-ci est formulée sous forme de critique de la raison et du langage, elle se manifeste dans les expériences d'étrangeté et les crises d'identité vécues par les personnages de Hofmannsthal.

Deuxièmement : Le discours sur la couleur a été développé, dans l'histoire germanophone de l'art, par des chercheurs qui participent de manière significative à la justification théorique de la nouvelle science de l'image : ici se referme le cercle, entre philosophie du langage et science de l'image, entre scepticisme linguistique et enthousiasme pour les couleurs ou recherche de formes de connaissance situées « par-delà le langage ». Il convient de citer en premier lieu Max Imdahl pour sa reconstitution du discours sur la couleur dans l'histoire des idées, notamment dans son livre intitulé *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich (La couleur. Réflexions menées en France dans la théorie de l'art)*, paru en 1987, quelques années avant sa mort<sup>65</sup>. Imdahl a qualifié l'évolution de la peinture moderne, sa tendance croissante à l'abstraction et à l'autonomisation de la couleur, de processus de « déconceptualisation du monde par l'image »<sup>66</sup>. Des artistes modernes tels que Cézanne se seraient fixé pour but une vision exempte de tout concept, libérée des schématisations propres aux concepts.

Max Imdahl doit être cité en même temps que Gottfried Boehm comme méthodologiste de l'histoire de l'art, lorsqu'il s'agit de conférer aux images une forme autonome de production de sens. Imdahl était un collègue de Gottfried Boehm à l'Université de Bochum. Il est un inspirateur et un précurseur important de la science de l'image, qui entend se consacrer aux évidences sensuelles au-delà du langage. Comme Boehm, Imdahl affirme également la faculté authentique de connaissance de la visualité par-delà le langage, dans un espace aconceptuel, ou « déconceptualisé ». Il convient naturellement de se demander dans quelle mesure les théoriciens de la peinture moderne que nous venons de citer, Imdahl et Boehm, se sont laissés inspirer, dans leur conception programmatique de la science de l'image, par des idées qui se fondent sur leurs études d'histoire de l'art dans le domaine de la peinture. Boehm a lui aussi travaillé sur Cézanne<sup>67</sup>, et connaît bien sûr des auteurs comme Hofmannsthal, et tout particulièrement Rilke<sup>68</sup>, qui s'est lui-même beaucoup intéressé à Cézanne<sup>69</sup>. Le langage scientifique de Gottfried Boehm, notamment, est fortement marqué par la philosophie, mais

---

65 Max IMDAHL, *op. cit.*

66 Le texte originale parle d'une « Entbegrifflichung der Welt durch das Bild » : Max IMDAHL, « Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion », dans *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Wolfgang ISER (éd.), Kolloquium Köln 1964 (*Poetik und Hermeneutik*), 1966, pp. 195-225, cit. p. 195.

67 Gottfried BOEHM, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt a.M., Insel, (Insel-Taschenbuch 826), 1988.

68 Voir *ibid.*, pp. 128-131.

69 Voir les lettres que Rilke a rédigées sur la première grande rétrospective de l'œuvre de Cézanne, qui eut lieu à Paris au Grand Palais, à l'automne 1907 : Rainer Maria RILKE, « Briefe über Cézanne », dans *op. cit.*, pp. 594-636.

il se montre par moments poétique, ce qui nous fait penser aux textes des poètes mentionnés : par exemple lorsqu'il parle, dans la justification du projet *Eikones*, du « silence épais » et de la « plénitude expressive » des images. Nous ne jugerons pas ici de la question de savoir si l'affirmation d'un « logos » spécifique à l'image peut être étayée. Ce n'est pas le propos de cet exposé.

Nous pouvons toutefois porter un jugement provisoire sur le médium « couleur », qui représente la quintessence de la visualité pure, en disant ce qui suit : la connaissance reste liée au médium linguistico-discursif, dans la mesure où elle doit être communicable et compréhensible sur un plan intersubjectif ; cela est particulièrement vrai lorsqu'elle doit être scientifique. Il n'est donc pas possible de renoncer au concept de logos dans la nouvelle science de l'image, en dépit de l'intérêt qu'elle porte au domaine situé « par-delà le langage ». On parle donc d'un véritable « logos des images ».

Deux prises de position nous aident à juger, en guise de conclusion, de l'enthousiasme pour les couleurs de poètes comme Hofmannsthal, ou également Rilke. L'une nous vient d'Ernst Cassirer, l'autre a pour auteur Yves Bonnefoy :

Gelänge es, alle Mittelbarkeit des sprachlichen Ausdrucks und alle Bedingungen, die uns durch sie auferlegt werden, wahrhaft zu beseitigen, dann würde uns nicht der Reichtum der reinen Intuition, die unsagbare Fülle des Daseins selbst entgegenreten, sondern es würde uns nur wieder die Enge und Dumpfheit des sinnlichen Bewußtseins umfassen.<sup>70</sup>

Et en ce qui concerne le moyen créateur qu'est la couleur en peinture, le poète et philosophe Yves Bonnefoy a remarqué en 1975, avec la même objectivité que Cassirer :

Il n'y pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat, que tant éprouvent. Et Delacroix, le dernier Degas, Van Gogh, tous ceux que j'ai cités et bien d'autres [...] ne font qu'exposer à nu un tourment que d'autres encore préfèrent ignorer ou censurer, celui de penser que, parlant, on perd l'unité qui est le seul lieu où vivre ; que, dessinant, peignant, écrivant, on contraint l'être, puissance désormais incomprise, à claudiquer de plus belle sur les béquilles du signe.<sup>71</sup>

**Antje Büssgen**

*Université catholique de Louvain*

---

70 Ernst CASSIRER, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, Erstdruck, 1921-1922 [Vorträge der Bibliothek Warburg]. Reproduit dans: IDEM, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, pp. 171-200, p. 199.

71 Yves BONNEFOY, *Peinture, poésie : vertige, paix*. D'abord paru dans : *Derrière le miroir*, n° 213, 1975. Reproduit dans *Le nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 117-125, citation p. 122.