

## POUR UNE APPROCHE DE L'ICONICITE DE L'ECRITURE

Márcia Arbex  
UFMG

La réflexion que je proposerai comme contribution à cette table ronde (« La recherche et l'enseignement : autour de Roland Barthes ») porte sur le rapport entre l'écriture et l'image, ou plus particulièrement, l'écriture et la peinture, le dessin, le graphisme, la lettre, tel que l'a envisagé Roland Barthes dans trois de ses ouvrages : *L'empire des signes*, *L'obvie et l'obtus* e *Variations sur l'écriture*.<sup>1</sup>

Notre approche traversera également trois champs : le premier c'est le principe à partir duquel Barthes envisage le phénomène qui entoure les rapports entre l'écriture et l'image, principe que l'on pourrait appeler de **l'iconicité de l'écriture** ; le deuxième champ c'est le concept même d'écriture, compris dans sa relation **au geste, au corps**, au faire scripturale ; le dernier, ce serait la toile de fond, si l'on peut dire, sur laquelle se profile cette **vérité de l'écriture** : le monde oriental, l'écriture tel que la conçoit l'**Orient**. Ces trois champs seront illustrés par quelques noms issus du « musée » personnel de l'auteur – André Masson, Bernard Réquichot, Erté, Cy Twombly - où cette conception particulière de l'écriture et les principes cités ci-dessus sont montrés.

En imaginant une origine pour la peinture, en dehors de toute histoire, Barthes propose de la trouver dans l'écriture et dans la cuisine. La cuisine, dit-il, en tant que « pratique qui vise à transformer la matière (...) par des opérations multiples telles que l'attendrissement, l'épaississement, la fluidification, la granulation, la lubrification, produisant ce qu'on appelle en gastronomie le nappé, le lié, le velouté, le crémeux, le croquant, etc. »(1982 :194)

L'écriture à son tour, serait une origine possible de la peinture si l'on considère le « tracé des signes futurs, l'exercice de la pointe (du pinceau, de la mine, du poinçon, de ce qui creuse et strie (...)) ». (1982 :194). Ces deux origines auraient pour point commun l'usage de la main ou, mieux, le double geste de la main, car pour Barthes, « la main est la vérité de la peinture, non l'œil ».

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Genève: Editions d'art Albert Skira, 1970. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Editions du Seuil, 1982. *Variations sur l'écriture*, précédé de *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1994/2000.

« Il faut redire –tant c'est inattendu – ce qui déjà été indiqué: à savoir qu'à l'origine conjointe de l'écriture et de l'art, il y a eu le rythme, le tracé régulier, la ponctuation pure d'incisions insignifiantes et répétées : les signes (vides) étaient des rythmes, non des formes. L'abstrait est à source du graphisme, l'écriture est à la source de l'art. » (Barthes, 1994/2000 :75)

Si la peinture peut trouver son origine dans l'écriture, selon Barthes, d'où viendrait, à son tour, l'écriture ?

A cette question complexe, les historiens, archéologues, philosophes, écrivains, poètes et religieux ont chacun apporté une réponse, qu'il ne s'agit pas ici de passer en revue. Il nous importe de mettre en lumière, aujourd'hui, la position de Roland Barthes à ce sujet, en nous appuyant aussi sur les réflexions de Anne-Marie Christin sur l'iconicité de l'écriture<sup>2</sup>.

### **Le mythe de l'origine verbale de l'écriture ou l'illusion alphabétique**

L'une des principales questions relatives à la nature et à la genèse de l'écriture, donc, tourne autour du « mythe de *l'origine verbale de l'écriture* », ou si l'on préfère, « *l'illusion alphabétique* ».

Cette illusion alphabétique, ou ce mirage alphabétique est observé par Barthes qui sépare l'écriture de la parole et affirme sans cesse que l'écriture n'est pas la transcription d'une prononciation, n'est pas de l'ordre du dire mais du faire de la main. L'auteur de *Variations sur l'écriture* dénonce le fait que les spécialistes considèrent toujours l'écriture « *à partir du langage*, et pour eux, le langage, c'est le langage oral, parlé : l'écriture n'est donc que la suivante (tardive) de la parole. » L'écriture serait, de ce point de vue, une simple transcription du langage oral. Et si la fonction du langage est de communiquer, comme défendent « avec agressivité » certains linguistes, l'écriture servirait uniquement à transmettre : un autre préjugé courant dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'écriture. (1994/2000 :29-30)

On se rappelle l'affirmation de Saussure, dans le *Cours de Linguistique Générale*, selon lequel la seule raison d'exister de l'écriture est de représenter la langue.

---

<sup>2</sup> CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, 1995/2001.

L'approche de Barthes trouve son écho dans la thèse d'Anne-Marie Christin, dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, selon laquelle « L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle. » (Christin, 2001 :5).

Pour réfléchir sur le rôle et la présence de l'image dans la création littéraire, l'auteur démontre que l'image a exercé un rôle déterminant dans l'invention de l'écriture et l'évolution de ses systèmes. Affirmer ce principe signifie aller à l'encontre de la thèse que fait de l'écriture un double de la parole, un décalque du verbal, et démontrer, au contraire, que le langage n'est pas la référence absolue et exclusive de l'écriture. Toutefois, selon une telle perspective, l'écriture doit être comprise "dans le sens strict de véhicule graphique d'un mot", autrement dit, l'écriture ne reproduit pas la parole mais la rend visible. (Christin, 2001 :5), pour reprendre le mot de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »

Le mythe de la filiation verbale de l'écriture, selon Christin, serait le principal responsable par l'occultation quasi complète des fonctions graphiques du système pendant des siècles.

La majorité des théories sur l'écriture considère que la langue (orale) est supérieure à l'écriture en matière de communication. Et que "ce point de vue, qu'aucun argument théorique ou archéologique ne vient fonder, reproduit un amalgame commun à tous les théoriciens de l'écriture : pas d'écriture possible sans perspective d'efficacité immédiate, c'est-à-dire sans parole et sans calcul. »(Christin, 2001 :13-14).

En général, les théories sur la valeur « positive » de l'écriture reposent sur trois points : son caractère unitaire (elle ne serait pas apte à la mixture), son caractère utile (dans la mesure où elle permet de conserver le langage oral) ; sa simplicité (l'alphabet serait utile du fait d'être le système le plus simple...). Christin démontre la fragilité de ce raisonnement qui repose non sur de faits mais sur de valeurs, et rejoint Barthes quand celui-ci affirme que:

Considérer l'écriture *à partir du langage et* reconnaître son caractère unitaire, utile et simple, signifie, d'un côté, que l'histoire de l'humanité, que le développement de l'esprit analytique et la naissance de notre alphabet ont été guidé par un « un seul mouvement, celui de la Raison » ; d'un autre côté, cela signifie renforcer le «mythe

scientiste d'une écriture linéaire, purement informative, que l'on renforce – comme si c'était un progrès incontestable que d'aplatir le signe écrit (volumineux dans le pictogramme et l'idéogramme) à un élément purement stochastique » (Barthes, 1994/2000 :31).

Quant à son prétendue « utilité », à partir de l'exemple de l'écriture chinoise, les auteurs (Barthes et Christin) constatent que « c'est par un abus de notre ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement et que nous censurons le symbolisme qui meut le signe écrit » (Barthes, 1994/2000 :31).

Les linguistes occidentaux, considérés déjà ethnocentristes - auraient été atteints du préjugé appelé “alphabétocentrisme”:

« Tout ce passe pour eux comme s'il était incontestable que l'idéogramme constitue un progrès sur le pictogramme, l'alphabet consonantique sur l'idéogramme et l'alphabet vocalique sur le consonantique: c'est dont (CQFD) l'alphabet grec, notre alphabet, qui est le terme glorieux de cette ascension de la raison: c'est nous les meilleurs, voilà ce que nous faisons dire à notre alphabet (...). » (Barthes, 1994/2000 :44).

Parmi les arguments présentés par Barthes pour contester l' « alphabétocentrisme », il se trouve la question de la lisibilité et d'illisibilité des systèmes d'écriture : si la fonction originelle de l'écriture est vraiment la communication, comme disent la plupart des archéologues ou historiens, comment expliquer, se demande Barthes, « que certains peuples (les Sumériens, les Akkadiens) aient inventé des écritures «abstraites, difficiles » (le cunéiforme), alors que le pictogramme, réputé antérieur, était si « clair » ? C'est un point de vue idéologique et ce sont des valeurs modernes comme la bonne communication, l'efficacité, la clarté et l'abstraction qui sont projetés dans cette notion de la fonction originelle de l'écriture, dit l'auteur (1994/2000 :35) ; mais, de fait, dans son essence « l'écriture a parfois (toujours ?) servi à cacher ce qui lui était confié. » Ne serait-ce la cryptographie la vocation même de l'écriture et l'illisibilité, sa vérité? (1994/2000 :29)

L'affirmation de l'iconicité de l'écriture, et l'acceptation de ses conséquences, permet de penser autrement le dialogue entre la lettre et l'image, la littérature et l'art. La

rigidité de l'écriture occidentale a toujours été mise en question, révélant que celle-ci n'a pas entièrement coupé les liens avec ses origines iconiques. C'est ce que perçoit Barthes en choisissant de préfacier le livre de Jean Massin, *La Lettre et l'image*, en 1970. De nature encyclopédique, le livre de Massin confirme à Barthes ce qu'il avait déjà annoncé : ce trajet circulaire de la lettre et de la figure qui met en lumière certains de nos préjugés concernant le langage, par exemple, celui qui affirme que l'écriture n'est qu'un « aménagement » de la parole, que la lettre ne sert qu'à transcrire le langage. L'autonomie signifiante des alphabets en constituerait une preuve que « le mot n'est pas le seul entour, le seul résultat, la seule transcendance de la lettre ». (1982 :96)

Dans « L'Esprit de la lettre » (republié dans *L'Obvie et obtus*), Barthes s'étonne devant la « vocation de métamorphose figurative » de la lettre. Son caractère paradoxale, contradictoire, « quelque peu diabolique » fait de la lettre un « énantiosème » : d'un côté la lettre édicte la loi, elle signifie la censure, la limite imposée par ses vingt-six caractères qui tiennent le langage ; d'un autre côté, la lettre libère « une profusion de symboles », une imagerie infinie, comme nous pouvons le constater dans la collection d'alphabets animés que contient le livre de Massin, dessinées par la main de moines, graphistes, lithographes, écrivains et peintres appelés ici des « performateurs de texte »(1982 :98)

Diabolique, la lettre aurait également un pouvoir métaphorique extraordinaire : une fois « animées », elles sont mises en rapport métaphorique avec autre chose : lettres à l'image de l'homme, comme chez Geoffroy Tory ; lettres animaux, monstres, végétaux, comme dans les manuscrits médiévaux, lettres qui racontent des scènes comiques, comme l'alphabet dessiné par Daumier, etc. Où commence la lettre et où commence l'image ? Qui commence ? Et Barthes nous ramène à l'idéogramme, en nous proposant de « déplacer le problème de l'origine, amener une conceptualisation progressive de l'*entre-deux*, du rapport flottant » comme en Orient où « c'est ce qui est entre l'écriture et la peinture qui est tracé » (1982 :98).

Cet « esprit » de la lettre identifié dans les alphabets animés, Barthes le retrouve aussi chez Erté,<sup>3</sup> ce dessinateur de mode rendu célèbre par son alphabet. Barthes lui consacre un texte en 1973, « Erté ou à la lettre », qui figure dans *L'Obvie et l'obtus*. Les vingt-six

---

<sup>3</sup> Erté (Romain de Tiroff) (1892-1990), peintre, décorateur, costumier français d'origine russe.

lettres de l'alphabet d'Erté se composent uniquement de corps féminins : une ou deux femmes « dont la posture et la parure s'inventent en fonction de la lettre (ou du chiffre) qu'elles doivent figurer et à laquelle cette femme (ou ces femmes) s'asservit. »(1982 :107) dans une sorte d' « échange dialectique », la femme semble prêter à la lettre sa figure et la lettre donne à la femme son abstraction : « en *figurant* la lettre, Erté *infigure* la femme » (1982 :107), barbarisme qui veut dire non pas défigurer, mais ôter à la femme sa figure, l'évaporer.

La lettre de l'alphabet d'Erté renforce son essence de lettre, autrement dit, l'essence que Barthes cherche à donner à la lettre : une lettre « pure », isolée du mot, une lettre qui dénie le mot, la phrase et le discours, et se rapproche de l'idéogramme, dans le sens d'un « graphisme qui se suffit à lui-même »(1982 :112). La lettre d'Erté emprunte la voie poétique qui ne mène pas au discours, au *logos*, à la *raison*, mais au symbole infini, à la métaphore sans fin de sa forme individuelle.

Les lettres animées nous proposent simultanément la double vision, comme une image paradoxale, nous percevons la femme et la lettre. Prenons les lettres S et sa « sœur jumelle et pourtant ennemie », le Z, des lettres élues par Barthes pour intituler son étude sur la nouvelle Sarrasine, de Balzac. La lettre S, d'Erté, « c'est une femme sinueuse, lovée dans le contournement de la lettre, fait lui-même d'un bouillonnement rose ; on dirait que le jeune corps nage dans quelque substance primordiale, effervescente et lisse tout à la fois, et que la lettre dans son entier est une sorte d'hymne printanier à l'excellence de la sinuosité, ligne de vie ».

Et le Z, comme pour Balzac, est vue comme une lettre mauvaise. Barthes la décrit comme « une lettre dolente, crépusculaire, voilée, bleutée, dans laquelle la femme inscrit à la fois sa soumission et sa supplication »(Barthes,1982 :121).

Mais, contrairement à Rimbaud, le A n'est pas un « noir corset velu », ni « un golfe d'ombre », mais deux corps jaunes en position acrobatique, face à face, dont les jambes en équerre créent l'effet d'une tension constructive. (Barthes, 1982 :119).

De la lettre au mot, du mot à la phrase, la rigidité de l'écriture a été également mise en question dans la littérature, et des qualités telles la flexibilité, la spatialité, l'iconicité ont permis de renouer les liens avec ses origines iconiques. Mallarmé a mis en évidence que l'alphabet est « un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la

part visuelle – spatiale –il dont avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture ». (Christin, 2001 :7). A partir d'*Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, la culture alphabétique a été prise par l'image et, aussi bien la littérature que les arts visuels ont vu surgir de nombreux exemples de réintégration de la partie visuelle et spatial de l'écriture, dans l'illustration, dans les affiches, dans les jeux littéraires avec la lettre, les jeux des peintres avec l'écriture et des poètes avec l'image.

### « *Le ciel s'écrit* » -l'écran, et l'espace intercalaire

Cette prise en compte de l'image par la littérature suppose également une prise en compte du support de l'écriture et de la matérialité d'objet écrit.

Si l'écriture est né de l'image, comme l'affirme Christin, et si « les liens originels de l'écriture et de l'art (figuratif ou abstrait) sont évidents », d'après Barthes (2000 :41), cela se doit au fait que "l'image elle même est née de la découverte –c'est-à-dire- de l'invention de la surface: elle est le produit direct de la pensée de l'écran" (Christin, 2001 :6). Il faut, par conséquent, s'arrêter à la surface, privilégier cet "espace physique" qui entoure les images et non pas considérer uniquement les figures comme décisives dans l'origine de l'écriture :

« La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due ». (Christin, 2001:17)

D'un autre côté, considérer le rôle de l'écran, de la surface dans l'invention de l'écriture signifie encore prendre en compte les espaces en blanc, les intervalles entre les figures:

« (...) s'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telle que ces figures en soient elles-mêmes tributaires, mais aussi que les intervalles qui les séparent en préservent les valeurs. »(Christin, 2001 :17).

L'espace intercalaire n'est pas neutre, « l'entre » ne constitue pas, par conséquent, un vide, mais se traduit en présence. L'espace entre les figures, cet intervalle, acquiert une valeur sémantique et constitue une « marque d'intelligibilité ». Pour Barthes, « C'est en quelque sorte le support lui-même qui détient une énergie d'écriture, c'est lui qui écrit et cette écriture me regarde (...) »(2000:74).

Quand Barthes cite les rapports privilégiés entre l'écriture et l'astronomie, en rappelant que le système de signes du Zodiaque serait « comme un abrégé des possibilités structurales de l'écriture », l'auteur semble évoquer Mallarmé, en disant: “le ciel s'écrit ; ou encore : passant par-dessus le langage, l'écriture est le langage pur des cieux ».(Barthes, 2000 : 53)

Restituer la plénitude active de l'écriture, en réintégrant sa partie visuelle et spatial était, en effet, le projet de Mallarmé dans *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* (1897); dans sa préface, le poète avertit le « lecteur naïf » sur la nouveauté introduite dans le poème : « un espacement de la lecture », dit-il ; les espaces en blanc assument en effet une grande importance comme un « signifiant silence » qui entoure le texte et a pour fonction mettre en évidence chaque image poétique : « le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou surgit, acceptant la succession des autres(...) ». La deuxième innovation a été la vision simultanée sur deux pages, résultat de la distance qui « sépare les groupes de mots ou les mots entre eux », suggérant l'accélération ou la réduction du mouvement, en donnant un rythme à la lecture.

A propos du manuscrit définitif du poème, Paul Valéry, à qui Mallarmé a soumis la lecture, affirme : « il m'a semblé voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace »<sup>4</sup>.

Mallarmé explore encore le caractère plastique des lettres, de même que les possibilités de mise en page : La dimension visuelle et spatiale y devient évidente. Et l'affirmation de l'existence matérielle du verbe démontre que le langage n'est plus considéré comme oralité, mot vivant, mais comme écriture. La poésie reconnaît ainsi l'articulation des éléments dans l'espace comme génératrice de signification. Le poème devient une écriture de l'espace, composée de rythmes, sonorités et visibilité.

---

<sup>4</sup> Apud Jean Massin, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, p.268.

L'iconicité de l'écriture d'un côté, l'espace intercalaire de l'autre, un troisième élément vient s'ajouter aux deux premiers pour former le champ sur lequel s'inscrit l'approche scripturale et picturale de Barthes : c'est la matérialité de l'objet écrit et son rapport au corps, ayant toujours comme référence l'exemple oriental.

### **L'écriture et le corps**

Nous savons combien la matérialité du support a joué un rôle décisif dans l'histoire de l'écriture. Il y aurait ainsi autant d'écritures que de supports, de surfaces. Le support détermine le type d'écriture car il offre des résistances différentes à l'instrument choisi pour marquer, tracer, mais aussi parce que la texture de la matière « oblige la main à des gestes d'agression ou de caresse », et implique dans un rapport à chaque fois différent entre la matière et le corps (Barthes, 1994/2000 :73).

L'écriture est donc, pour Barthes, l'acte manuel, l'acte physique, corporel, opposé au vocal, qu'il appelle *scription*, son résultat étant la *scripture* (1994/2000 :55) ; dans ce cas « c'est le corps et le corps seul qui est engagé (...) » (1994/2000 :62).

Si la relation à l'écriture est la relation au corps, écrire et peindre renvoient au geste physique de la *scription* mais aussi à « une pratique infinie, où s'engage tout le sujet et cette pratique s'oppose dès lors à la simple transcription des messages » (1994/2000 :56).

C'est cette conception de l'écriture qui la rapproche de la peinture et du dessin :

« L'écriture est toujours du côté du geste, jamais du côté de la face : elle est tactile, non orale ; on comprend mieux qu'elle puisse rejoindre, par-dessus la parole, les premières traces de l'art pariétal, les incisions rupestres, bien souvent abstraites, rythmiques avant d'être figuratives ; en somme, tout en état d'apparition récente (...) l'écriture garde quelque chose d'originel – tout comme notre art abstrait, si proche de l'art préhistorique. »(Barthes, 1994/2000 : 72).

Peindre renvoi à écrire par le geste de la *scription* (in-*scription*, dans le sens étymologique de tracer à l'intérieur de la matière végétale ou minéral), et dans le sens de l'instrument qui s'impose dans ce geste. Ecrire avec le poinçon (poinçon, roseaux ou plumes) signifie forcer, tailler, entailler, marquer: c'est l'écriture du contrat et de la

mémoire, dont le modèle original serait le cunéiforme et l'hiéroglyphe. Ecrire avec le pinceau (bille ou feutre) qui sont des « instruments caresseurs » signifie, au contraire, caresser comme l'écriture idéographique japonaise, une écriture de la de-scription. (1994/2000 :69)

Certains artistes, plus que d'autres, ont pratiqué cette écriture de la *de-scription*, utilisant : « (...) le même trait, la même main, qui va de la calligraphie à la figuration (...) » (Barthes, 1994/2000 :76), comme les dessinateurs d'alphabet, Erté, mais surtout André Masson, Bernard Réquichot et Cy Townbly, artistes auxquels Barthes consacre des textes sous forme de préface à leurs catalogues, réunis postérieurement dans *L'Obvie et l'obtus*.

Le travail sémiographique d'André Masson et celui de Bernard Réquichot intéressent également Barthes (« Sémiographie d'André Masson » et « Réquichot et son corps », 1982 :142-144, 189-213), à plus d'un titre.

Le travail de Masson<sup>5</sup> tout d'abord, aurait, aux yeux de Barthes, ouvert la voie à la littérature pour avoir postulé avant elle la notion de Texte, mettant fin à la séparation des arts et ouvrant le mouvement de circulation des arts.

Masson circule dans cette marge, dans cet *entre-deux* ou *inter-texte*, qui est d'une part le sien, occidental, pictural, et d'autre part celui oriental, de l'idéographie chinoise. Utilisant les signes asiatiques comme des « conducteurs d'énergie graphique », Masson pratique toutes les formes de « copie » (plagiat, pastiche), ignorant le modèle ou la source, et créant des signes repérables comme des citations déformées d'après le trait et non la lettre.

Ensuite, ainsi comme les lettres d'Erté et les alphabets de Massin, les travaux de la période asiatique de Masson mettent en évidence le mythe transcriptionniste de l'écriture. Masson nous démontre que « l'écriture ne peut pas se réduire à une pure fonction de communication (de transcription), comme le prétendent les historiens du langage. » :

« le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission

---

<sup>5</sup> André Masson (França, 1896-1987).

qu'elle constitue pour le sens courant, (...), mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (qui jouit). »(1982:143)

Encore une fois, c'est la leçon orientale qui apparaît aux yeux de Barthes sous la peinture de Masson. En empruntant l'idéogramme chinois, en créant une écriture imaginée ou réelle, Masson contribue à discréditer l'alphabétocentrisme mentionné plus haut, par la substitution du geste à la parole, par la mise en lumière du rapport de l'écriture et du corps, par l'acceptation de l'idéogramme « comme une sorte de trace figurative évaporée ».

Cette vérité de l'écriture se trouve dans le geste, mais également dans son illisibilité comme nous le démontre Masson, en la détachant de la communication, du sens, de sa substance significative (les mots), car elle est issue d'une « pratique in-signifiante » qui est la peinture.

Ce que Barthes appelle la sémiographie de Réquichot<sup>6</sup> ce sont ses dessins faits, vers 1956, à la plume « des grappes de traits enroulés » en spirale, qui font surgir une écriture illisible mais qui donnent à lire, selon Barthes, le message suivant : « (...) d'abord que le sens est toujours contingent, historique, inventé (...) : rien ne sépare l'écriture (dont on croit qu'elle communique) de la peinture (dont on croit qu'elle exprime) : toutes deux sont faites du même tissu (...) » (1982 :201).

Le mouvement de la main, sa vitesse ou son ralentissement, fondent l'écriture de Réquichot comme l'acte « en train de se faire », non comme produit mais comme production.

Comme celle d'André Masson, l'œuvre plastique de Cy Twombly<sup>7</sup> est aussi de l'écriture, dit Barthes, de l'écriture dans son rapport allusif à la calligraphie. Cette calligraphie toutefois n'est pas celle appliquée, bien dessinée des cahiers d'écoliers d'autrefois, mais plutôt un griffonnage, un graphisme gauche, ou encore, un graphisme qui serait « une gêne de langage », selon les termes de Barthes.

---

<sup>6</sup> Bernard Réquichot (France, 1929-1961).

<sup>7</sup> Cy Twombly (Etats-Unis, 1928).

La vérité de l'écriture, Cy Twombly la dit à travers son geste, un geste qui produit de l'écriture « en la laissant traîner », en laissant derrière elle presque une salissure, un brouillis, son déchet, quelques bribes presque illisibles, souvent indéchiffrables : « Cy Twombly déconstruit l'écriture ». C'est le trajet de la main dessinant manuellement, excluant toute référence à l'imprimerie, c'est le *ductus* libre, fantaisiste, la marque principale de Cy Twombly.

Le travail plastique de l'artiste est mis en rapport avec la genèse de l'écriture chinoise, qui naquit, dit-on, des craquelures d'une écaille surchauffée de tortue. Son écriture à lui naît, selon Barthes de la surface même de la toile qui n'est jamais vierge. Elle naît du grain du papier ou de la toile, de ses imperfections, de sa texture, de son tissu et résulte en un tableau palimpseste surgissant de couches superposées d'écritures, de citations, d'esquisses, de traces de la gomme effectuant son travail d'effacement et salissure. Le support est toujours présent et rendu visible, nulle illusion ni perspective, comme une feuille de papier, un mur couvert de graffitis.

En guise de conclusion, parce qu'il faut bien que le discours s'arrête, à un moment ou un autre, j'aimerais souligner ce trajet circulaire de l'écriture et l'image que nous avons essayé de démontrer ici.

L'expressive répercussion d'*Un coup de dés* dans la littérature et dans les arts au XX<sup>ème</sup> siècle est évidente, les exemples d'artistes et poètes qui revendiquent l'iconicité et la spatialité de l'écriture dans leurs pratiques artistiques étant nombreux. Ecrire et peindre sont devenus des verbes qui recouvrent des gestes et des pratiques de même nature, indifférenciés. A partir de Mallarmé, la littérature réinvestit et intègre la part visuel et spatial de l'écriture, de même que l'art incorpore l'écriture.

Poser donc comme principe l'iconicité de l'écriture – en mettant en évidence le rôle de l'image et de son support dans la genèse de l'écriture -, de même qu'affirmer l'origine commune de l'écriture et de la peinture, révèle l'inclinaison de Barthes pour la main qui trace, incise ou caresse avec le pinceau et le feutre, restituant à la pratique de l'écriture sa valeur artistique et corporelle.