

Pour une théorie des messages mixtes : l'expérience de L'IMMEDIATE

Anne-Marie Christin

L'immédiate a paru de 1974 à 1981. De format large, presque carré (23 x 28,5 cm), cette publication présentait en fascicules aux proportions modestes - 24 à 36 pages en moyenne, selon qu'il s'agissait d'une livraison simple ou double -, sous une couverture de balkis alternativement grise, vert sombre ou beige, des créations où se trouvaient associés texte et image. Sa formule, qui fut tout d'abord celle de mélanges (numéros 1 à 3) laissa ensuite la place à des numéros spéciaux. Seuls les numéros 7, 13 et 28/29, le dernier, devaient renouer avec la proposition initiale. Le tirage de chaque numéro était de 400 à 500 exemplaires. L'équipe rédactionnelle se composait de Philippe Clerc, Marcel Jacno, Danièle Lazarevsky, Jacqueline Sublet, Marie-Noëlle de Torhout et moi-même.

Le silence est à l'origine de l'immédiate. Un silence qui se voulait d'abord un refus. Le discours théorique qui rendait compte à l'époque des productions culturelles en les inscrivant toutes dans les mêmes grilles et les mêmes schémas définitifs nous apparaissait en effet comme une solution fautive, et d'autant plus dangereuse qu'elle était simple et sécurisante. Ce discours n'interrogeait pas, pour la raison qu'il n'avait en vue qu'une chose : rendre hommage au discours lui-même, confirmer par des artifices d'emprunt, plus ou moins arbitrairement choisis, un primat de pur principe dont on ne voulait pas démordre. Nous ne pouvions voir dans cette démarche [REDACTED]

qu'évidence et tautologie. La béance sémiologique du manque, qui fustigeait l'épistémologie d'une sorte de contrition mondaine, nous semblait être un prétexte pour déplacer l'inquiétude juste - celle de savoir si la théorie atteignait vraiment son objet - vers un ailleurs aussi équivoque que l'idéologie qu'elle condamnait. On triomphait d'avoir fait place au péché dans l'élaboration du savoir : c'était oublier que ce péché, envisagé sous un autre angle, pouvait s'interpréter comme un échec ou comme une simple preuve d'aveuglement.

Mais la force de ce discours, qui tenait sans doute pour une bonne part à la confiance générale qu'il était parvenu à susciter - on le vit bien lorsque celle-ci lui fit défaut, dans les années quatre-vingts -, résidait aussi dans le fait que l'on ne pouvait valablement le contredire en occupant le même terrain. Il tournait magnifiquement sur lui-même puisque son but exclusif était de se donner raison. On sait bien qu'il est impossible de démontrer le bruit des choses, il faut les faire sonner ensemble, qu'on les entende.

L'immédiate devait être cela : une preuve par le bruit - c'est-à-dire, en l'occurrence, par un silence qui saurait se faire révélation. Le titre choisi pour la revue n'a pas d'autre motivation. A cette médiatisation verbale qui, par un paradoxe absurde, obstruait la réflexion au lieu de l'éclairer, il s'agissait de substituer un donné, mais non pas ingénu ou brut : efficace. Faire en sorte que la parole souhaitée vienne à celui qui ouvrirait et regarderait notre revue, au lieu que nous lui expliquions nous-mêmes - puisqu'il aurait été impossible de le convaincre - les raisons de notre désaccord avec la théorie dominante.

Alors l'image? Dans le silence c'est elle que nous rencontrons d'abord. C'est elle aussi qui constituait le support historique, incontestable, de cette réflexion déléguée par laquelle nous voulions agir : le spectateur pense ce qu'il voit, réalité ou graphisme, et, dans cette mesure, il l'affirme. C'est elle enfin qui, en accueillant l'écriture à l'intérieur de son espace, permettait de confronter la parole avec ce qui conduit au sens selon une procédure différente puisqu'elle relève de la vision. Elle offrait donc à la théorie un fondement radicalement distinct de celui que lui proposait le discours : au lieu que son sujet de référence soit celui de l'énonciation, le locuteur, il était le

récepteur mis en jeu dans la perception, qui choisit son spectacle et le construit; d'autre part il soumettait la parole à des conditions étrangères à son propre mode d'expression en la faisant dépendre ~~du visible~~ du visible. L'image que nous envisagions d'associer à l'écriture ne devait pas en effet avoir pour fonction de l'illustrer mais d'en influencer la lecture; elle devait révéler dans le langage des facultés d'ouverture et de disponibilité que l'on avait habituellement tendance à ne pas lui reconnaître. Toutefois, loin de vouloir signifier ainsi sa perte ou sa faiblesse, elle visait à faire apparaître en lui d'autres ressources que strictement verbales, dont il faudrait chercher le modèle dans la communication visuelle.

Cette hypothèse s'appuyait sur les recherches que j'avais pu mener jusqu'alors concernant les relations entre le texte et l'image et que je devais poursuivre parallèlement à l'édition de l'immédiate. Elles m'avaient conduite à l'époque à deux constats. Le premier était que l'analyse poétique, si elle voulait demeurer formelle - c'est-à-dire éviter autant que possible les approximations subjectives - ne devait pas pour autant se limiter à une approche exclusivement linguistique. Celle-ci ne pouvait que l'enfermer - H. Meschonnic l'avait montré avec vigueur dans son Pour la poétique⁽¹⁾ - à l'intérieur d'un structuralisme satisfaisant, certes, pour l'esprit, mais qui manquait (s'il ne cherchait, à la vérité, à la détruire) la spécificité poétique du texte. Ma démarche avait consisté à associer cette méthode de décomposition verbale à l'examen de la source des poèmes lorsque celle-ci se trouvait être elle aussi matériellement disponible, c'est-à-dire lorsqu'elle était constituée par un dessin ou par un tableau. L'analyse des Mains libres, recueil de dessins de Man Ray illustrés par des poèmes d'Eluard, faisait apparaître clairement que la structure des textes était toujours traversée d'un dynamisme issu de l'image correspondante, mais aussi que ce dynamisme était lié à des choix variables que le poème ne permettait pas, en tant que tel, de déceler : il les avait insérés dans un contexte dont le principe était autre. L'équilibre poétique n'était pas la conséquence directe, le reflet, de l'émotion, il en était la réponse et, en un sens aussi, l'annulation, sorte d'explicitation rythmique dont la fonction était parallèle à l'unité formelle de l'image, puisqu'il devait, comme celle-ci, transformer en un objet ce qui

était au départ simple accident subjectif, mais que cette appropriation textuelle contribuait à modifier au nom de son aventure propre. La cohérence verbale du système avait une valeur de fiction, elle traduisait en termes littéraires non la réalité profonde, originelle, de l'émoi d'où était né le poème mais seulement l'efficacité ponctuelle de sa prégnance : le poétique ne se résumait pas dans la structure du texte il constituait, au contraire, l'énigme irréductible et labile qui ne cessait de lui échapper⁽²⁾.

Le deuxième constat que j'avais fait était fondé sur l'étude de l'oeuvre d'un écrivain-peintre, Fromentin. Ici l'image n'intervenait plus comme la secousse initiale autour de quoi allait se réinventer et se construire le texte, mais comme une expérience extérieure déterminant un mode de relation à l'écriture différent. Que l'oeuvre littéraire de Fromentin ait été influencée par sa peinture était devenu pour moi très vite une évidence, constatation d'autant plus intéressante que cette influence se manifestait à travers les concepts majeurs qui régissent chacun des arts et les opposent en principe l'un à l'autre. Ecrivain sensible au vide Fromentin ne donne pas en effet à cette notion la valeur de manque à quoi conduit une réflexion sur le verbe, elle est ce qui tient le peintre à tout spectacle minimal - désert, ciel embrumé, toile blanche - parce qu'il ressent cette apparence, si évanescence soit-elle et proche du néant, comme une présence positive et d'autant plus émouvante qu'elle est la première à le poser en face d'elle comme créateur en exigeant de son regard l'acuité la plus pure et la plus neuve .

L'intérêt que présentait la création d'une revue était donc multiple. Outre qu'elle devait être une démonstration au sens littéral, visuel, du terme, on pouvait également attendre des expériences auxquelles elle donnerait lieu des propositions susceptibles d'élargir ou d'éclairer le domaine ambivalent où nous avions décidé de nous installer, à la croisée du texte et de l'image.

La première de ces expériences consistait à concilier l'élaboration de messages mixtes avec les contraintes du livre. Parmi les supports de l'écriture le livre est en effet celui qui soumet le plus expressément son fonctionnement au langage, s'il n'a même été conçu pour cela : non seulement sa structure respecte et suit avec une fidélité scrupuleuse la linéarité du discours mais son

morcellement en feuillets, qui permet d'envisager ce discours selon des axes différents et de pouvoir disposer de lui par fragments ou après-coup, souligne, en rendant possible une pratique de pure consultation, l'indépendance foncière du verbe à l'égard de ses incarnations. Le principe du livre est linguistique, c'est-à-dire essentiellement abstrait, c'est pourquoi certaines cultures - comme cela a été le cas longtemps en France - en négligent si aisément la matérialité. C'est aussi pourquoi l'image y trouve rarement sa place, à moins qu'elle restreigne son rôle à celui d'un commentaire, comme ces gloses qui, des marges extérieures au coeur du texte, sont parvenues partiellement à réintroduire dans le codex l'étoilement spatial de l'écrit. Le rouleau horizontal - le volumen - s'il implique un effort de mémorisation constant de la part de son lecteur, puisqu'il est impossible à celui-ci d'en interrompre le cours, se prête beaucoup plus naturellement - on le voit bien au développement très riche qu'a connu l'illustration au Japon - à un mélange des genres : il laisse toute latitude à chacun de décider de l'envergure du spectacle, - texte, image, ou les deux ensemble -, sur lequel il veut se concentrer, et sa manipulation elle-même, qui mobilise le corps autant que le regard, attire invinciblement l'attention sur les qualités matérielles - de papier, d'encre, de trace -, nécessaires à la combinaison des figures avec l'écrit et à la conjugaison de leurs effets.

Nous avons tenté de résoudre le problème de deux façons, complémentaires l'une de l'autre. Tout d'abord, nous avons choisi de donner pour norme à l'immédiate l'unité de la double page, unité certes codée par le livre mais qui est aussi une ouverture réelle, manipulable, dont le format rectangulaire peut rappeler au regard celui de l'estampe ou du tableau. Ces doubles pages, nous avons décidé également de les isoler, en faisant en sorte qu'elles soient conçues chacune selon un principe différent. Cette discontinuité systématique (à quoi l'immédiate doit son statut et son apparence de revue) visait à empêcher le lecteur de glisser d'une page à l'autre comme il avait coutume de le faire avec le livre et à le rendre spectateur de chacune de nos propositions. S'il s'avérait nécessaire, en raison d'un texte trop long - c'est le cas deux ou trois fois dans nos numéros de mélanges - de poursuivre un même thème sur deux doubles pages successives, la mise en page devait

le souligner et, dans la mesure du possible, l'exploiter, par exemple grâce au dédoublement de l'image qui accompagnait ce texte.

Mais le but de ce procédé n'était pas seulement d'inquiéter le lecteur en bousculant ses habitudes et en lui offrant à voir ce qu'il s'attendait à lire. Au-delà de la discontinuité des formes l'enjeu était de promouvoir l'hétérogénéité comme principe de communication et d'expression. Les reliures de l'immédiate rassemblent des compositions qui n'étaient pas primitivement destinées à une telle cohabitation. Parce qu'elles combinent texte et image, tout d'abord, et que l'écart instauré entre eux par l'alphabet les a rendus dans notre culture quasi étrangers l'un à l'autre, mais aussi parce qu'elles confrontent des images qui sont elles-mêmes de provenance diverse. L'imprimé a la faculté d'unifier en les transposant selon des lois identiques des techniques différentes. La spécificité matérielle des images important moins à notre propos que les effets visuels variables qu'elles pouvaient susciter, il nous a paru légitime de les proposer ensemble quelle que soit leur origine. Sur les doubles pages de la revue peinture, graphisme, photographie, collage, se sont ainsi succédé en vertu d'une contradiction parfaitement concertée : elle ne marquait pas un désordre, elle témoignait d'un système fondé sur la rupture.

Aussi cette rupture ne devait-elle pas se manifester à travers les seules catégories plastiques ou esthétiques. Elle devait être exploitée de façon plus radicale par la mise en parallèle de créations où l'écriture intervenait simplement au titre de support textuel avec la présentation de systèmes dont le principe, idéographique, calligraphique, typographique, signalait - dans d'autres civilisations mais également dans la nôtre - une interpénétration directe de l'image avec le discours.

Développant et diversifiant l'hétérogénéité de la revue, l'introduction de ces écritures allait avoir à son tour des conséquences imprévues. Il nous apparut très vite, tout d'abord, qu'il fallait leur réserver une place privilégiée. Les contrastes que nous provoquions entre les éléments de notre culture s'avéraient constitutifs de celles qui avaient inventé l'idéogramme; c'étaient eux aussi qui animaient les formes typographiques et leur donnaient leur valeur de sens. Des livraisons qui leur seraient exclusivement consacrées ne devaient pas démentir ou affaiblir notre démarche, elles ne pourraient au contraire que la justifier davantage. Les

numéros 4, 6 et 8 furent donc confiés à des spécialistes du monde arabe, de la Mésopotamie ancienne et de la création typographique⁽²⁾. Cette mutation de la revue ne nous donnait pas seulement l'occasion de faire accéder nos lecteurs, très modestement sans doute, à de grandes civilisations - ce fut aussi le cas un peu plus tard de la Chine, à travers l'oeuvre de Segalen, et du Japon⁽⁴⁾, elle faisait participer la revue - sans que nous nous en doutions encore - d'un mouvement comparatiste concernant l'origine des écritures dont la théorie était similaire à nos propres hypothèses et que ces présentations de l'immédiate encourageraient par la suite certains d'entre nous à développer⁽⁵⁾.

Un autre numéro spécial allait apparaître dans cette série de huit qui constitue, lorsqu'on les envisage tous avec un certain recul, le premier cycle de notre revue. Celui-ci regroupait autour des photographies d'une même artiste des textes inspirés par ses images⁽⁶⁾. Il obéissait au principe initial de l'immédiate puisqu'il mettait l'écriture dans la dépendance du visible et que, d'une double page à l'autre, le rédacteur en était différent. Toutefois, la continuité formelle du numéro, sa thématique unitaire - les passages de Paris - le distinguaient foncièrement de nos mélanges antérieurs. Ici encore, le choix s'est fait au nom d'une nécessité dont nous ne nous sommes pas formulé les termes à l'époque. Le numéro précédent étant lui-même un numéro spécial celui-ci pouvait en sembler la suite naturelle. Je crois pourtant, en considérant l'évolution ultérieure de la revue, où trois autres numéros ont été réalisés sur ce modèle⁽⁷⁾, ce qui leur confère une importance notable, que se manifestait dans ce choix une sensibilisation à l'image photographique liée de manière essentielle à la nature de notre projet.

Cette sensibilisation doit être envisagée parallèlement à un autre phénomène, qui lui non plus n'a pas eu de motivation explicite, et qui est la place relativement mineure que nous avons réservée dans l'immédiate au collage. L'une s'éclaire en effet par l'autre. Il est évident que le collage se définit formellement par son caractère hétérogène : on se serait donc attendu à ce qu'il soit davantage mis à l'honneur ici. Le motif de ce désintérêt me semble tenir au fait que l'hétérogénéité propre au collage est d'ordre interne, tandis que celle de l'immédiate se voulait d'abord externe. L'un rassemble dans un objet nouveau des fragments prélevés

ailleurs, l'immédiate devait faire éclater l'attention, la contraindre à s'interroger. En d'autres termes, son artifice ne visait pas à surenchérir à l'intérieur de l'artifice lui-même, à produire quelque création particulièrement sophistiquée et rare, il devait donner accès, au contraire, à un environnement, présent, quasi banal, mais que nous jugions ignoré ou méprisé. Environnement culturel - écritures différentes, typographie -, environnement naturel aussi, celui que touche notre perception et dont se troublent nos rêves.

C'est pourquoi la photographie devait jouer un rôle primordial dans la revue. Aucune technique n'est plus opposée à celle du collage que la sienne : prélevant sur le réel la lumière de ses fantômes elle fait sortir de l'ombre objets et visages à leur place. Contrairement à ce que l'on pense généralement, en effet, sa magie n'est pas objective ou réaliste, elle est avant tout spatiale. Ce qui se trouvait là-bas n'est pas présent ici, dans l'image, il révèle sur l'espace de la représentation l'emplacement qui à la fois le fait participer au réel et le signifie en tant que tel. Si le montage photographique attire la conviction de manière presque invincible, c'est parce que notre crédulité se laisse plus profondément séduire par la cohésion interne d'un cliché que par l'authenticité de ses éléments. Le passage par l'imprimé apporte à cette ambivalence une évidence plus brûlante encore. Transposée dans un médium qui, en l'incorporant au livre, accentue son caractère disponible, immatériel, mais lui donne aussi des structures qui en déplacent le point de vue - cette fois c'est le regard du lire qui se substitue à celui du voir - la photo devient essence du lieu ou, ce qui revient au même, sa poussière. Elle est présence et trace de l'ailleurs dans la fiction, comme le sable des jardins zen laisse miroiter entre les pierres ces mousses et ces verdure dont il constitue l'idée concrète, la philosophie matérielle. La photographie nous permettait donc non pas de reproduire le réel, ni même d'en témoigner, elle illustrait et confirmait le réalisme subjectif qui était à l'origine de nos apparentes fantaisies. Au-delà de ces fractures, de ces incohérences volontaires, nous avions en effet en vue des lieux fixes quoique imaginaires, nous voulions saisir - ou ressaisir - le monde par l'intermédiaire de ses mirages. Opposant son opacité à l'illusion logocentriste du manque, la photographie devait conduire la pensée

de l'écriture vers celle d'une absence-présence, d'une proximité active, d'un vide qui serait circulation.

Les numéros suivants de l'immédiate ont prolongé et développé les expériences ébauchées au cours de ses deux premières années, jusqu'au point où, comme je l'ai dit, le sentiment "d'expérience" a été perdu pour nous, mais ils ont fait apparaître aussi certaines tendances nouvelles dans la revue. C'est ainsi qu'au numéro 10 la poésie a repris la première place, l'image, sous forme d'aplats noirs où s'imprimaient des papiers déchirés, y jouant un rôle de contrepoint⁽³⁾. Deux autres numéros devaient être composés ensuite sur ce principe⁽⁴⁾. Retour à une formule plus traditionnelle? En apparence seulement. Car le fait qu'aucun des poètes concernés ne soit introduit par ces plaquettes, qu'ils aient tous participé déjà à des numéros précédents de l'immédiate, modifie la signification de l'hommage qui leur est rendu. Ce n'est pas l'écrivain qui compte ici mais le passage d'une formule de présentation à une autre, l'espace du livre permettant de diffuser dans le temps - mais à peine plus, à vrai dire, que dans celui d'un éventail qu'on ouvre avec lenteur - cette lecture de contemplation qui s'était contrainte auparavant dans les limites de la double page. Le contexte où se situent ces numéros est celui des catégories troublées, le second cycle qu'il me semble déceler dans l'immédiate. Ils appartiennent à la même mouvance qui nous fit réserver deux livraisons à des peintres - mais pour que l'un y accompagne de photographies choisies ou réalisées par lui des textes dont il était l'auteur, et que l'autre s'y exerce à la fiction littéraire à partir de son art même⁽¹⁰⁾.

Au-delà de la problématique du texte et de l'image, au-delà de l'hétérogénéité qui devenait peu à peu pour nous un style d'écriture, nous cherchions à interroger d'autres inquiétudes. Elles apparaissent assez tôt dans l'histoire de l'immédiate, à travers la présentation d'affiches qui nous renvoyaient à l'actualité non des murs et de leur spectacle mais des enjeux politiques et sociaux de la cité, ou l'exposé des relations de secours qu'entretiennent les malades mentaux avec l'image⁽¹¹⁾. Nos rencontres se déplaçaient des formes vers les individus, vers des problèmes dont nous ne pouvions qu'entrouvrir les dossiers sans les traiter; il était inévitable qu'elles nous conduisent aussi, progressivement, à nouveau vers le silence.

Ce silence, la musique devait l'inaugurer. Son écriture était présente dans notre premier numéro; une de nos dernières rencontres allait nous permettre d'offrir un volume à ses délires⁽¹²⁾. L'aventure était loin, alors, d'être déjà finie : le point d'orgue a duré toute une année.

avril 1986

NOTES

1. H.Meschonnic Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970
2. Ce point de vue est un peu différent de celui de U.Eco dans L'Oeuvre ouverte. Il ne s'agit pas en effet d'une disponibilité de l'oeuvre assumée par le lecteur - que l'auteur en soit l'initiateur ou non - mais d'une conception interne de l'écriture, qui se laisse traverser sciemment par un dynamisme insoluble dont la fonction est de l'ouvrir sur son origine, qu'elle tâche ainsi à rendre sensible, et non sur son destinataire.
3. N°4 J.Sublet : "L'écriture et l'image dans le monde arabe"; n°6 M.Jacno : "Typo-graphies"; n°8 J.M.Durand : "Sumer".
4. n°14 E.Formentelli et C.Bouretz:"Victor Segalen"; n°26 E.Frolet: "Calligraphie japonaise". Voir aussi n°17 J.Sublet : "Toughra" et n°20 M.Jacno : "Chiffres".
5. Voir en particulier les publications du Centre d'étude de l'écriture, L'espace et la lettre, U.G.E. 10/18,1977, Ecritures, Le Sycomore,1982, Ecritures II, id.,1985,et les numéros 6 et 17 de la revue 34/44, université Paris 7, "Dire,voir,écrire",1979 et "écritures paradoxales", 1985.
6. N°5 "Les passages de Paris", photographies de D.Lazarevsky, textes et poèmes de D.Mauroc, Ph.Soupault, J.V.Verdonnet, D.Grojnowski, G.Fourcade, M.Bloch, D.Borias, A.M.Christin, G.Picon.
7. N°9 "Bestiaire", photographies de D.Lazarevsky, choix de textes de divers folklores : M.Soriano; n° 22 " Le doppelgänger", nouvelle de M.Soriano, photographies de D.Lazarevsky; n° 25 "Ecrits-photos", réalisation de Ph.Treuschel.
8. N°10 "Angèle Vannier",réalisation de Ph.Clerc.
9. N°21 "Dans l'île", poème de D.Borias, réalisation d'E.Ortlieb; n°27 "Le dernier mot", poème de J.Laude, graphismes de Mechtilt.

10. N°18 "Journal mai-décembre 77", réalisation de Ph.Clerc; n°19 "Vie et mort d'un épouvantail", réalisation de A.Garcia Mulet.

11. N°11-12 "Manifesti"; n°15-16 "Rencontres d'art-thérapie", réalisation de R.Gid.

12. N°23/24, R.Altmann et la Modern art agency : "Partitions".