

# La notion de ligne dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin

Luc Bachelot

## Introduction

À plus d'un titre les définitions courantes de la ligne sont déroutantes, d'abord par leur nombre et ensuite par la diversité et l'hétérogénéité des domaines auxquels elles renvoient : du plus concret dans son acception la plus ancienne (dans l'Antiquité du latin *linea* : cordeau) au plus abstrait dans le domaine de la pratique (cf. l'expression « une ligne de conduite ») ou encore dans des sciences, y compris en mathématique où la ligne est considérée comme une suite de points n'ayant ni longueur, ni largeur, ni épaisseur<sup>1</sup>. Étrange est d'ailleurs l'adoption par cette discipline, domaine par excellence de l'abstraction fondée sur des « idéalités mathématiques » et des opérations logiques étrangères à toute matérialité, d'une notion si polysémique et, dès son origine, ancrée dans le concret. La « ligne » se présente donc comme la figure la plus simple, la plus banale que l'on puisse imaginer et produire (c'est probablement le premier tracé que fait un jeune enfant), tout en étant utilisée pour désigner aussi les phénomènes et les mécanismes les plus complexes.

Cette double caractéristique semblait particulièrement intéressante à analyser dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin qui ouvre, à partir de l'analyse de manifestations très concrètes (la parole, l'écriture, les images, etc.), aux problématiques générales et théoriques de la technique, de l'histoire, de l'anthropologie, de la philosophie, et finalement à la connaissance en général. Pourtant la notion de ligne n'est guère explicitement mentionnée en tant qu'objet d'étude spécifique dans ses travaux. Nous pourrions voir néanmoins qu'elle y est bien à l'œuvre et peut-être même tout au long de son parcours scientifique. C'est le dernier ouvrage qu'elle a publié, *L'Invention de la figure*<sup>2</sup>, paru en 2011, qui sera ici utilisé parce qu'il reprend pour partie des articles précédemment parus, parfois transformés et augmentés, et que cette reprise renvoie elle-même à d'autres monographies ou ouvrages collectifs dont elle a assuré la direction.

<sup>1</sup> Dans cette matière, c'est le terme de droite ou courbe qui est plus couramment utilisé pour désigner ce que le langage commun appelle « ligne ». Toutefois c'est bien à une même réalité que se réfèrent les deux termes.

<sup>2</sup> Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2011.

Présente donc, mais pas immédiatement visible, une ligne blanche sur fond blanc, pourrait-on dire, tracée dans une perspective qui ne manque pas d'ambition<sup>3</sup>. Il importe donc de s'interroger sur les raisons de cette invisibilité première, ce qui permettra peut-être de comprendre mieux les caractéristiques essentielles de la ligne<sup>4</sup>.

## 1- Les définitions de la ligne

Commençons par un inventaire à la Prévert :

La ligne perçue dans le monde empirique : la ligne de l'horizon, la ligne d'une crête, etc.

La ligne appréhendée par les constructeurs, les architectes, depuis l'aube de l'humanité.

La ligne telle qu'elle apparaît dans les productions graphiques de l'humanité, comme les lignes de points présentes dès le paléolithique, relevées par les préhistoriens.

La ligne dessinant des contours, produite par tous les praticiens, artisans, artistes, et autres producteurs d'images. Vient spontanément à l'esprit le récit légendaire de Pline l'Ancien dans *Histoire naturelle* racontant comment une jeune femme, Diboutade, aurait inventé l'art du dessin en traçant sur le mur de sa chambre une ligne qui suivait le contour de l'ombre du visage de son fiancé qui y était projetée.

<sup>3</sup> « Les résultats de cette enquête, dit A.-M. Christin (*ibid.* p. 18), intéressent plusieurs domaines de recherche. Celui de l'anthropologie de l'écriture [...] Celui de l'histoire graphique du texte occidental et des différentes mises en image [...] ils ne manqueront pas d'intérêt pour les historiens de l'art [...] en leur proposant un mode d'approche associant aux grandes aventures de la création iconique, celle de l'écriture [...]. Il s'agira seulement ici, et de façon très modeste, de tenter "d'ouvrir les yeux", pour reprendre une autre belle formule, ici celle Mallarmé » ; patronage prestigieux pour cette dernière formule (tenter « d'ouvrir les yeux ») qui dit en toute simplicité l'ambition de l'entreprise, rendre enfin la vue à une humanité jusque-là aveugle, autant dire ignorante.

<sup>4</sup> Nous pouvons voir, en effet, dans le travail d'Anne-Marie Christin que la ligne est *d'une part* contraignante (notamment dans notre culture alphabétique en imposant une lecture à sens unique, indispensable au rendu de la chaîne des phonèmes transcrits par les caractères au détriment de tous les parcours visuels que permettent les autres systèmes d'écriture proches de l'image) et *d'autre part* une incitation à dépasser les limites qu'elle-même a imposées. La ligne est donc, pour elle, essentiellement ambivalente. La même dialectique sera repérée en examinant les fonctions de la ligne dans n'importe quel domaine. Elle limite (ou délimite) en circonscrivant la forme d'un objet par exemple, mais elle sert aussi à indiquer une direction, à proposer d'aller au-delà des limites à l'intérieur desquelles on se situe *hic et nunc*, à abandonner sa position, changer de place, etc. La tentative sera ici de montrer que la démarche d'Anne-Marie Christin peut être vue comme un bon révélateur des caractéristiques, mais pas toujours mises au jour, de la ligne : expression graphique la plus simple et symbole de fonctions très complexes que l'on a du mal à concevoir quand on se contente de les énoncer de façon théorique.

La ligne, enfin, objet des interprétations les plus élaborées par les penseurs de tous types (clercs, poètes, philosophes, mathématiciens...), de la Mésopotamie, l'Égypte, la Grèce ancienne d'où émergent dans l'historiographie les figures monumentales de Pythagore, Euclide, Aristote, puis dans la Rome antique, au Moyen-Âge, au moment de la Renaissance avec les élaborations théoriques et pléthoriques qui ont accompagné la mise en place de la perspective, enfin les avancées des sciences modernes et contemporaines qui ont bouleversé les connaissances relatives à la ligne.

Tout cela, évoqué pêle-mêle et trop rapidement, se traduit, dès le premier clic sur un moteur de recherche, par trente-trois définitions (pas moins !) pour « la ligne » et cent cinq pour les termes dérivés ou apparentés étymologiques.

## 2- Les deux fonctions de la ligne

Il n'est pourtant pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de cet inventaire pour voir progressivement se dégager deux fonctions essentielles de la ligne. La *première* consiste à partager et la *deuxième* à indiquer une direction. La ligne se présente alors comme un vecteur.

Si ces deux fonctions de séparation et de direction sont repérables dans l'inventaire proposé plus haut, elles s'y répartissent selon deux régimes de dénotation qu'il convient de distinguer : d'abord, celui du renvoi à la réalité empirique la plus évidente : le trait que l'on voit, le tracé sur une feuille de papier par exemple, mais également ailleurs et quels que soient le support et la technique qui ont permis de le produire ; ensuite, selon un régime à première vue métaphorique, pour évoquer toutes sortes de situations ou d'actions qui ne sont pas directement accessibles aux organes des sens : en rendent compte des expressions comme « la ligne de conduite », « ne pas dépasser la ligne », façon de dire qu'il ne faut pas transgresser une règle, « s'aligner, au contraire, sur telle ou telle idéologie ou comportement, etc. ».

Dans le même ordre d'idée, on peut rappeler que si la ligne distingue, elle met aussi en contact. Le partage et le contact se voient donc simultanément mais également comme la marque d'un geste ou d'une action, d'une intention qui fait spontanément apparaître la possibilité d'un premier état antérieur à la trace et dans le même temps d'un second qui lui est postérieur. Il y a, en effet, un avant et un après de la trace, de son inscription et de son intention, c'est-à-dire l'évocation d'une temporalité. Une temporalité offerte à la perception par une marque spatiale et une spatialité qui ne se saisit vraiment que dans le vécu d'une expérience de l'avant et de l'après. La ligne symbole d'un système espace-temps insécable semble bien davantage qu'une simple conjecture.

### *La ligne comme séparation*

Une ligne sépare de deux façons : d'abord, et dès le premier geste, elle sépare en deux parties une surface, potentiellement donc toute surface, tout ensemble, y compris l'ensemble de tous les ensembles, c'est-à-dire le monde. Marque du geste de la séparation, du partage, de la distinction, elle devient alors le modèle de toutes les scissions, dans le champ de la réalité empirique comme dans celui du symbolique. Dans ce dernier, elle se présente comme l'opérateur de toutes les oppositions binaires qui structurent notre pensée, nos façons de voir et de concevoir le monde : la matière et l'esprit, la présence et l'absence, le clair et l'obscur, etc. et cela depuis la philosophie grecque.

En se refermant sur elle-même pour se conformer à la forme d'un objet quelconque, la ligne sépare d'une autre façon. L'objet impose alors à la ligne qui le détoure sa signification propre. Cela s'oppose donc à la manifestation sans contenu de la seule ligne, comme tracé, tracé libre, étranger à toute représentation. Dans le second cas, la ligne participe à la constitution du monde en permettant de définir des objets et assigner une place particulière à chacun.

### *La ligne comme orientation*

La deuxième fonction de la ligne est d'indiquer un sens, une orientation. C'est un vecteur (segment de droite orienté pour les mathématiques) dont la fonction se donne aussi à entendre de façon paradigmatique dans des expressions courantes comme « la ligne de mire », avoir tel ou tel objectif « en ligne de mire », « ligne directrice », etc.

Mais cette fonction « vectorielle » de la ligne ne doit pas être considérée comme simplement métaphorique. On s'exposerait à une compréhension superficielle et limitée de la notion de ligne si on l'appréciait ainsi, c'est-à-dire comme simple outil didactique ou moyen commode de faire comprendre rapidement ce qui exigerait de longs développements, qu'il s'agisse d'objets ou d'actions. L'usage métaphorique du vocable « ligne » n'est métaphorique qu'en apparence, il renvoie à l'une des caractéristiques fondamentales de la ligne. À savoir qu'elle est une « visée » qui, par définition, est à l'origine de toute action et donc dirigée vers tout objet, au sens large : objet d'une croyance, par exemple, en la liberté, au paradis, aux fins de l'homme, du monde, etc. Cela indique donc, en droit, l'existence possible d'un ailleurs, d'un au-delà mais aussi d'un futur. C'est l'expression d'une téléologie (par définition d'un espace et d'un temps mêlés) ! Il est inutile ici d'égrener les noms des penseurs dont la démarche se développe, qu'ils le déclarent ou non, selon une téléologie, une linéarité. Ils sont fort nombreux, sans doute majoritaires, mais d'autres ont mis, ou mettent en œuvre, des démarches qui s'écartent du modèle de la ligne et qui

représentent, surtout aux périodes modernes et contemporaines, un courant puissant.

Ainsi doit-on prendre en égale considération la définition de la ligne comme tracé, très concret, visible, qui distingue, qui sépare et participe à tout processus d'individuation *et* celle qui rassemble une réalité plurielle en l'objet unique d'une visée, mais à ne vouloir délaissier aucune de ces deux fonctions de la ligne, on se trouve confronté à une véritable antinomie que l'on ne peut ignorer.

Il ressort de cet examen rapide que la ligne, qu'elle soit perçue passivement (quand on s'avise qu'en séparant, elle trace des limites et définit des contours) ou au contraire qu'elle sollicite une démarche dynamique, toute tendue vers objet unifié (un objectif), quand elle est vecteur, relève, quelle que soit son incontestable visibilité dans le domaine empirique, d'une véritable abstraction.

### 3- Dans l'œuvre d'Anne-Marie Christin

Dans ses travaux, la problématique de la ligne est bien repérable dès que l'on confronte le contenu des quelques pages d'introduction intitulées « Présentation » et des trois premiers chapitres de *L'Invention de la figure*<sup>5</sup> à la présentation, aussi rapide qu'elle soit, des caractéristiques et des fonctions de la ligne que nous venons de faire.

On constate, en effet, dès les premières pages du chapitre introductif, que la notion de « ligne », travaille, comme en sous-texte, l'analyse proposée. En effet, alors que le titre de l'ouvrage évoque la « figure » (en tant que représentation matérielle ou intellectuelle d'un élément de la réalité), plus précisément *L'Invention de la figure*, cette invention devrait d'emblée s'inscrire dans une filiation, dans une « lignée », celle de l'écriture. Remarquons déjà que, pour Anne-Marie Christin, la détermination de l'apparition de la figure dans l'histoire se fait par la mise en œuvre de la notion de ligne en tant que marqueur de la dimension temporelle et qu'ensuite, à un tout autre niveau et plus essentiel, l'invention de cette figure donc ne serait pas étrangère aux opérations de déchiffrement d'un texte, à sa lecture qui, dans la culture occidentale, est bien soumise à une linéarité. L'exemple de figure choisi est celui de *L'homme à la médaille* de Botticelli.

<sup>5</sup> A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, *op. cit.* Présentation (p. 9-20) ; 1- De la figure au signe d'écriture (p. 23-47) ; 2- Énigme du parcours (p. 51-63) ; 3- La lettre et le réel (p. 73-96).





Fig. 1: Sandro Botticelli, [Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio], L'Homme à la médaille, env. 1475, tempera et stuc sur bois, 54,5 x 44 cm, Galerie des Offices, Florence.

Car nous ne devons pas renoncer à passer par l'écriture, dit Anne-Marie Christin, pour aborder les images : l'enjeu de ce livre sera précisément de montrer qu'il est indispensable d'intégrer l'existence du phénomène écrit dans l'analyse picturale, à quelque civilisation qu'elle appartienne, écrite ou non<sup>6</sup>.

Évoquer une filiation entre l'écriture et l'image laisse à penser que la figure serait le produit de l'écriture. Encore faudrait-il se souvenir, précise-t-elle, que toutes les cultures n'ont pas élaboré les mêmes conceptions de l'écriture.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

Mais il convient pour cela de prendre en compte auparavant leur spécificité [il s'agit de celle des différentes cultures] à chacune, et d'adopter en conséquence une définition générale de l'écriture différente de celle sur laquelle reposent ensemble actuellement impératif académique et utopie anthropologique<sup>7</sup>.

La ligne en tant que dispositif essentiel de l'écriture alphabétique est bien au centre de la démonstration proposée, fût-ce pour être critiquée. Cette conception dominante de l'écriture alphabétique est un héritage de la tradition grecque alphabétique qui structure toujours nos façons de penser, comme nos institutions. Il faudrait donc s'en écarter car elle élimine

... d'une structure [celle du dispositif de l'écriture] *dont le principe est de combiner ensemble communication visuelle et verbale*, son pôle visuel, au bénéfice de son versant langagier<sup>8</sup>.

À cette écriture qui limite et ampute les possibilités interprétatives, la chercheuse oppose les systèmes idéographiques qui, au contraire, les prennent largement en compte ; les idéogrammes gardant des pictogrammes (participant du monde des images) dont ils sont issus la particularité de se concevoir et de se marquer en fonction de l'espace où ils doivent s'inscrire.

### *Le parcours du regard*

Dans la « Présentation » sont annoncés les thèmes qui feront l'objet, au fil des différents chapitres, de rappels visant donc à redonner au visuel, à l'espace, toute la place que la tradition alphabétique avait fini par éliminer. Il s'agit du parcours du regard cumulant et combinant pas à pas les éléments rencontrés pour en faire une construction en voie d'élaboration constante ; travail de l'imagination combinatoire et anticipatrice.

Néanmoins, la ligne nécessaire aux caractères alphabétiques pour qu'ils fonctionnent ensemble comme système de communication, qu'Anne-Marie Christin n'a pourtant jamais cessé de considérer comme des plus contraignantes, peut être, malgré tout, le lieu de réapparition de l'image.

Ce même alphabet aux vertus abstraites ne pouvait manquer de provoquer à son tour l'apparition de nouvelles images et de susciter une nouvelle approche du visible, à partir du moment où il devait faire inévitablement l'expérience du support qui ne lui était rien, s'il voulait se rendre lisible. *En visualisant, en un dessin, ce qui semblait le non visualisable absolu – un son de la langue – elle a doté en effet le signe phonétique d'une identité figurable sans exemple jusqu'alors dans l'histoire*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

C'est là un point important de sa démarche et des plus intéressants, car il pointe l'ambiguïté fondamentale de tous les dispositifs, conçus spécifiquement pour répondre à un besoin précis mais qui, dans le principe même de leur organisation, aménagent aussi la possibilité du dépassement, de la subversion de la fonction qu'ils étaient originellement et principalement censés remplir. Se perçoit donc un schéma dialectique qui correspond bien aux caractéristiques que l'on a reconnues à la ligne, et qui devient ainsi le symbole de ce fonctionnement puisque tout en séparant et excluant elle permet d'ouvrir un champ nouveau.

Ainsi Anne-Marie Christin fait-elle de ce signe alphabétique qu'est la lettre le point de départ d'une nouvelle aventure du regard qui devient, annonce-t-elle, l'objet principal de son ouvrage. Pour justifier cette opération de réhabilitation, il conviendrait, selon elle, d'analyser ce qui lierait intimement la lettre et l'image, qu'elle appelle respectivement « figure-élément » et « figure-signe »<sup>10</sup>.

L'appellation de *figure-élément* est un emprunt au vocabulaire utilisé par Platon dans le *Théétète* pour désigner précisément les caractères alphabétiques qu'il appelle *stoïcheia* ; mot qui signifie exactement « éléments » et qui renvoie donc à des objets neutres, absolument indéterminés. À l'inverse, les *figures-signes*, sont signes parce qu'elles font apparaître spontanément le visible.

Tel est le cas du personnage principal du tableau de Botticelli *L'Homme à la médaille* et du médaillon en terre cuite incrusté dans le panneau de bois peint qu'il tient entre ses mains. L'un et l'autre ne prennent sens qu'à l'issue du *parcours* que doit accomplir l'œil du spectateur. Celui qui va de l'œil du visage représenté de profil sur le médaillon que tient l'homme, au regard de ce dernier qui fixe celui du spectateur. Il y a donc un parcours triangulaire qui donne tout son sens à l'image. C'est ce parcours qui constitue ce qu'Anne-Marie Christin appelle « une figure-signe<sup>11</sup> ».

D'une façon plus générale, au-delà donc de la description de ce tableau, elle se propose de déterminer ce qui relie la lettre (le caractère alphabétique) à cette « figure-signe » (ou « signe réalité » ou encore « signe-image »).

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 18.

<sup>11</sup> Ici, il convient évidemment de ne pas confondre cette « figure-signe », ce « signe-réalité » et même « signe-image » pourrait-on dire, construit par le parcours d'un regard et le « signe » tel que l'a défini Saussure et à sa suite toute la tradition sémiologique et structuraliste : à savoir cette entité à deux faces associant de façon arbitraire et conventionnelle un *signifiant* (SA) et un *signifié* (SÉ), tous deux étant totalement indépendants du support sur lequel s'inscrit ce signe. Anne-Marie Christin note : « Ignorant ou feignant d'ignorer les implications sémantiques du graphisme, Saussure affirme d'ailleurs : "Que j'écrive les lettres en blanc ou en noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau cela est sans importance pour leur signification" », (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1915, Paris, Payot, 1969, p. 166.), cité par Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, *op. cit.*, p. 99, note 2.



L'étude des plus anciens systèmes d'écriture connus (ceux de Mésopotamie et d'Égypte) a rendu (bien qu'abusivement) familière l'idée selon laquelle ces signes abstraits sont l'aboutissement d'un long processus de schématisation d'une image plus ou moins naturaliste. On serait progressivement passé d'une image susceptible d'être, comme n'importe quelle image, interprétée de multiples façons, à une forme schématique à laquelle on faisait arbitrairement correspondre un phonème. Notation qui progressivement a fermé l'angle d'ouverture à cette première figure ou image, fermeture spatiale d'abord pour la réduire graphiquement à l'ordonnement imposé par une simple ligne et interprétative ensuite en ne lui assignant d'autres fonctions que celle de la distinction rigoureuse des caractères abstraits, symboles des sons.

Il faudrait donc partir, selon Anne-Marie Christin, d'une description précise des fonctions essentielles de l'image, pour saisir ce à quoi a abouti en Grèce ancienne – pour le pire mais peut-être aussi pour le meilleur – le processus de schématisation dont elle aurait été l'objet.

C'est ainsi que l'enchaînement linéaire des lettres imposé par la lecture phonétique [...] a été perçu par eux [les anciens Grecs] comme une incitation à rendre hommage à l'espace textuel d'une manière originale : en exaltant cette figure de la ligne qui n'existait dans aucun autre système que le leur, et en en explorant l'imaginaire<sup>12</sup>.

### *Avec ou sans parole, le don fulgurant de la présence*

Il convient donc de déterminer aussi précisément que possible comment et dans quelles conditions se conçoit une image. Cette image première est celle qui se sera toujours manifestée à la conscience avant même qu'elle ne fût inscrite sur un support. Il s'agit de l'image mentale, celle du rêve, par exemple, qu'elle évoque à plusieurs reprises en se référant à *L'interprétation des rêves* de Freud<sup>13</sup>. Cette image, on en fait constamment l'expérience, est essentiellement labile et éphémère, elle est effaçable immédiatement, mais peut également resurgir à tout moment. Et, en effet, cette réapparition spontanée qu'Anne-Marie Christin appelle « le don fulgurant de la présence » est évidemment une surprise, un enchantement, une révélation qu'il faudrait apprivoiser, maîtriser, afin de pouvoir le réitérer. D'où une tentative de captation de ce moment inouï au moyen d'un tracé. Ainsi donc serait née l'image graphique. Mais le principal intérêt de cette dernière, du moins à son origine, est qu'elle hérite naturellement du pouvoir magique de son modèle (*i. e.* de la construction imaginaire de la réalité ; l'« intuition » dans la terminologie philosophique) de disparaître et de réapparaître.

<sup>12</sup> A.-M. Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 74.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30.

La figure « non encore inscrite » – ni à plus forte raison, encore désignée ou, encore nommée ou désignée comme telle – a pour caractéristique principale d'être éphémère. Cette figure possède à la fois la vertu protéiforme des images qui nous viennent en rêve et leur fulgurant don de la présence. [...] Car un « tracé » n'est pas une « trace ». [...] Il combine l'éphémère du geste à celui de la figure à des fins de révélations ou de célébrations réciproques, susceptibles de se multiplier elles-mêmes à l'infini. L'expérience la plus étonnante qu'offre un tracé est qu'il puisse être effacé et recréé aussitôt à neuf<sup>14</sup>.

C'est également un thème qu'a abondamment développé Jacques Derrida sous l'appellation « itérabilité » de l'écriture<sup>15</sup>. Puis elle poursuit :

Il ne serait d'ailleurs pas absurde de supposer, au contraire des idées reçues, que c'est le tracé de figures sur du sable, ou sur un support similaire, qui a donné pour la première fois à l'homme l'intuition de ce qu'allait être, beaucoup plus tard, l'écriture. Sur le sable, le geste ne fait pas seulement que s'emparer des figures : il est en concordance immédiate et sensible avec le rythme de la parole, qu'il lui est possible de prolonger ou de mimer, à l'intérieur même de son graphisme<sup>16</sup>.

Une fois que ce souffle de la parole vive circulait dans les rets du dessin, de la ligne refermée sur elle-même, on se trouvait nécessairement face à une bifurcation, à deux directions possibles. Celle qui privilégiait la composante visuelle de l'écriture et celle qui s'attachait d'abord à garantir de la façon la plus stable possible la transcription du son. La première voie fut celle que choisirent les cultures extrême-orientales et qui se manifesta si prodigieusement dans la calligraphie chinoise. La deuxième fut celle qu'empruntèrent les cultures alphabétiques. En privilégiant petit à petit la restitution phonologique, ces dernières réduisaient d'autant l'ouverture offerte par le visuel. La mise en place de ce processus annonçait inéluctablement ce qui sera plus tard la « catastrophe » (au sens étymologique du terme de fin, dénouement) de l'image, à savoir sa réduction à la ténuité de la ligne, structure d'accueil des plus étriquées de la pensée imageante.

Anne-Marie Christin retrace donc les principales étapes de ce processus de la mise en ligne de l'image<sup>17</sup>. Dans un premier temps, c'est-à-dire entre la période grecque ancienne et le xv<sup>e</sup> siècle de notre ère, on tentait malgré tout de rendre justice à l'image dont on se rendait bien compte qu'elle apportait dans le mode

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>15</sup> C'est également un thème qu'a abondamment développé Jacques Derrida sous l'appellation « itérabilité » de l'écriture. « L'itérabilité suppose une restance minimale (comme une idéalisation minimale quoique limitée) pour que l'identité du même soit repérable et identifiable *dans, à travers*, et même *en vue de* l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique *à la fois* identité et différence », Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 105.

<sup>16</sup> A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 24-28.

de relation à la réalité empirique une dimension que la restitution graphique, et strictement conventionnelle du discours par les lettres, ne pouvait pas fournir.

Cette tentative de maintenir, de soutenir, le rôle du visuel, trouva son expression, dans une formule lapidaire d'Horace qui eut un immense succès : « *Ut pictura poesis* », au-delà même de ce que son auteur pouvait imaginer, puisqu'on fit dire à cette formule une chose et son contraire. En effet, pour le poète latin, elle visait à rappeler, écrit Anne-Marie Christin, que l'image devait être « un exemple » pour la littérature. Mais l'ambiguïté de la formulation permettait, dans un deuxième temps, de procéder à une inversion complète de son interprétation ; ce qui fut fait à partir du xv<sup>e</sup> siècle. Et l'on considéra dès lors que c'est la narration (*poesis*) qui devait devenir le modèle de l'image.

Puis il y eut, au xx<sup>e</sup> siècle, la linguistique qui accorda à la verbalisation le premier rôle dans la conception de l'écriture. Bien sûr les sémioticiens, dans la lignée de la linguistique structurale, reconnurent le rôle de l'image dans la genèse de l'écriture, tel que l'avaient montré les travaux de déchiffrement des systèmes d'écriture accordant une place essentielle à l'idéogramme (les hiéroglyphes égyptiens et les écritures mésopotamiennes). Mais selon eux, il ne pouvait s'agir que d'une étape préliminaire, de formation de ce qui devrait, plus tard, devenir une écriture aboutie, c'est-à-dire l'alphabet. Et de fait, ils s'attachèrent à démontrer que l'on fut rapidement obligé de faire appel à une notation des phonèmes qui ne soit pas perturbée par la présence d'un référent porteur de sa propre identité ; d'où la nécessité d'utiliser un signe aussi abstrait que possible.

Cette reprise à très grands traits de l'histoire évoquée par Anne-Marie Christin vise simplement à rappeler que l'écriture, pour qu'elle remplisse pleinement sa fonction de communication, dut être soumise à cet « alignement phonétique » ; lequel avait pour conséquence de réduire quasiment à néant le rôle du support, de son espace, de son utilisation possible dans plusieurs dimensions.

Mais « l'image-signe » ne devient donc signe que de sa proximité avec les autres figures ; proximité sans cesse reconfigurée en fonction des parcours différents et déterminée par de multiples facteurs, sur lesquels l'œil est lancé : la disponibilité de celui qui regarde, son énergie, ses attentes, ses désirs, ses souvenirs, bref, tout ce qui fait son histoire personnelle. Et pour illustrer son propos, Anne-Marie Christin emprunte à Matisse une déclaration publiée par le peintre dans *Écrits et propos sur l'art* (1972) : « l'objet n'est pas tellement intéressant par lui-même. C'est le milieu qui crée l'objet<sup>18</sup> ». Ce « milieu » n'est autre évidemment que l'espace du support, avec tous les objets qu'il accueille.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 33.

En se référant à l'émergence d'une signification surgie de la confrontation des figures présentes sur un même support, on pourrait tout aussi bien faire valoir, reconnaît Anne-Marie Christin, qu'un tel mécanisme est aussi à l'œuvre dans l'énoncé linguistique qui ne prend véritablement sens que de l'enchaînement des signes qui le compose. Le signe linguistique fonctionne de ce point de vue comme « l'image-signe », mais il appartient à la « tribu », dit-elle, c'est-à-dire à la communauté qui, par consensus, a attribué à chacun des signes linguistiques et à leur enchaînement une signification particulière. Leur interprétation est donc contrainte par ce consensus. « La figure-signe », en revanche, autorise toutes les interprétations personnelles, ce qui n'empêcherait nullement une transmission compréhensible par tous, dans la mesure où ces interprétations diverses sont le fruit d'une démarche (au sens étymologique du terme), autrement dit d'un parcours, commun à tout homme. Pour être différents, les cheminements seraient tôt ou tard appelés à converger tout en permettant la reconnaissance de la diversité du monde.

La figure, elle, dit Anne-Marie Christin, garde toujours un lien avec le réel ; elle est *l'indice d'une reconnaissance possible de ce réel par qui-conque* en contempera ultérieurement le tracé<sup>19</sup>.

À examiner les exemples que donne Anne-Marie Christin, on entrevoit que cette « reconnaissance personnelle du réel » est due à la possibilité du parcours qu'offre une surface, un écran, qui devient alors un lieu d'exploration où les trajets ne sont pas préalablement établis, et encore moins obligatoires.

Ce que l'on peut relever dans les propos d'Anne-Marie Christin, c'est l'idée selon laquelle cette ouverture de l'image à l'interprétation est à rapprocher de l'expérience que nous faisons du réel, de la façon dont nous interagissons avec lui ; elle en est en quelque sorte la réitération. Fût-ce sans autre mouvement de notre corps, notre œil parcourt l'image, indique à notre esprit un sens, qui façonne un univers, comme nous le faisons en nous déplaçant.

Pour Anne-Marie Christin, le parcours essentiel à la construction de la réalité pouvait être drastiquement freiné, empêché presque, par l'adoption de l'écriture alphabétique car le support sur lequel elle s'inscrivait n'avait, nous l'avons déjà signalé<sup>20</sup>, aucune incidence sur l'élaboration et le contenu du message.

L'invention de l'alphabet grec au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, précise-t-elle par ailleurs, constitue l'étape ultime de l'écriture. Mais elle y introduit également une rupture fondamentale : devenu un *élément distinctif distinctif de la langue* – une « lettre » –, le signe écrit y a perdu la flexibilité fonctionnelle qu'il devait à ses liens d'interdépendance millénaire avec

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 33. Nous soulignons.

<sup>20</sup> *Supra*, note 11.

son support, et qui n'avait encore jamais été remise en cause, même par son prédécesseur immédiat, l'alphabet sémitique<sup>21</sup>.

L'interdépendance entre l'écriture et son support étant rompue par la nature même du système alphabétique, le parcours indispensable à la constitution du réel ne se justifiait plus. Sans support, il n'y a, en effet, plus de parcours possible. Il fallait donc que l'écriture retrouve, d'une façon ou d'une autre, un ancrage dans le réel. Les Grecs anciens s'y employèrent par la production, entre autres, de textes boustrophédons qui montraient bien que l'écriture, comme le parcours de la charrue sur un champ, restait en prise directe avec la réalité physique du monde. L'exemple du boustrophédon est révélateur, dit Anne-Marie Christin :

Il montre que le support de l'écrit, sans doute parce qu'il n'était pas impliqué dans l'élaboration du texte en tant que tel mais restait toujours nécessaire à sa lecture, a été investi par les Grecs d'une valeur essentielle et parallèle, que l'on pourrait nommer une *valeur de réalité*. La référence au sillon et à la terre labourée que suggère son tracé permettait d'associer au texte un univers sans rapport avec lui, mais qui était également empreint pour son lecteur de souvenir et d'expériences concrètes et familières<sup>22</sup>.

L'importance que l'on doit accorder au parcours et à l'espace où il s'effectuait traditionnellement interroge toujours et bien au-delà de la problématique de l'écriture, dans tous les domaines de la connaissance et notamment dans les sciences physiques. Celles-ci donnaient désormais accès à des portions d'un monde infiniment grand (avec l'astronomie) ou infiniment petit (avec la physique atomique) qui ne ressemblait à rien de ce qui était connu jusqu'alors. Cette situation favorisa l'émergence du courant phénoménologique qui ne cessa de s'interroger sur les mécanismes de la perception de l'espace. C'est sans doute dans son sillage que s'est développée la pensée d'Anne-Marie Christin, soucieuse de remettre valeur le rôle de l'appréhension de l'espace.

La démarche évoque également la pensée de Gilles Deleuze qui explique dans *Critique et clinique*<sup>23</sup> que « les cartes de trajets sont essentielles à l'activité psychique » car, explique-t-il, c'est au gré des déplacements, des rencontres avec les êtres et les lieux dans lesquels ils évoluent que se constituent nos subjectivités. Anne-Marie Christin quant à elle cite Paul Klee et les rhétoriciens des arts de la mémoire qui décrivent un parcours, un trajet (étymologiquement un jet à travers l'espace, entre deux points) qui se concrétise par une *ligne*. Notons que dans la citation qu'elle fait de la *Théorie de l'art moderne*<sup>24</sup> de Paul Klee,

<sup>21</sup> A.-M. Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 73.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

<sup>24</sup> A.-M. Christin, *L'Invention de la figure, op. cit.*, p. 58-59.



apparaît dans un court paragraphe le terme de ligne (ou linéarité) à sept reprises. Mais ici, il ne s'agit plus bien sûr de la ligne selon laquelle doivent impérativement se succéder les caractères alphabétiques, mais de la ligne, sinueuse suivant le dynamisme d'un parcours jamais prédéterminé. À l'appui du rôle constitutif à tous égards du parcours ou du trajet, la liste des références peut se suivre de façon continue depuis *l'Odyssée* jusqu'au développement des sciences physiques contemporaines qui établit que la cohérence et la stabilité matérielle du monde tiennent aux déplacements incessants des particules atomiques.

### *La reconquête de l'espace*

Après avoir décrit les modalités selon lesquelles « l'image-signe » donne accès à la réalité et comment l'adoption des systèmes alphabétiques s'en étaient peu à peu éloignée, Anne-Marie Christin met en évidence qu'il y eut dans le même temps une tentative de reconquête de cette réalité. Elle évoque donc les différents types de parcours adoptés par les artistes, les producteurs d'images de toutes sortes, peintres, sculpteurs, dessinateurs, etc., mais également ceux qui les commentent ou en proposent un équivalent à travers la poésie : car pour elle, le parcours du visible a été grandement stimulé par le lisible. « le visible, dit-elle, semble émerger de la sphère du lisible<sup>25</sup> ». Elle cite à cette occasion Ponge, Mallarmé et Fromentin.

Ainsi montre-t-elle comment, dans la tradition occidentale alphabétique, la lettre a justement autorisé, en certaines occasions et dès le début de son histoire, le retour à une réalité pleine qu'elle avait pourtant très largement mise à mal au cours de son histoire. Elle fait alors appel aux exemples de la culture grecque<sup>26</sup>. Par exemple, dans certaines images décorant des coupes à figures, des inscriptions entrent dans la composition et permettent d'évoquer une extension de l'espace et même de le dilater en suggérant la dynamique d'un mouvement. Elle analyse aussi comment l'espace est traité sur la scène du théâtre en Grèce.

Et le plus intéressant dans ces pratiques, déclare-t-elle, c'est qu'elles ont pris un essor considérable au moment précisément où l'écriture alphabétique avait quasiment chassé du mécanisme de la signification le support, l'espace. Celui-ci avait été si réduit qu'il fallait bien qu'il se développât ailleurs que sur le document écrit et cet ailleurs était le théâtre, les vases servant de fond aux décors peints, etc. On pourrait dire que, grâce à la lettre, on mit en valeur un nouveau lieu d'apparition du sens. Comme si la ligne, celle de l'alphabet, ne pouvait ja-

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 52.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 74-84.

mais totalement priver le regard de son rôle d’ancrage dans le monde et suggérerait son propre dépassement pour faire place à un autre lieu de l’apparaître : celui de la scène, ou celui de la paroi d’un vase.

### Conclusion

Anne-Marie Christin, particulièrement sensible aux régimes diversifiés de l’apparaître, ne pouvait s’engager dans les voies simplificatrices vers lesquelles pousse un usage dominant du terme de ligne, associé au mécanisme de la causalité stricte selon laquelle une cause produit toujours les mêmes effets. Rien n’est plus éloigné de la complexité qu’elle s’est efforcée d’analyser dans l’histoire de l’écriture, de la figure ou de la langue.

Sa démarche emprunte finalement à la phénoménologie l’attachement au vécu d’une conscience ouverte à l’émergence spontanée et inattendue d’une sensation, d’un effet, face à des objets qui les attendent et donc les appellent ou les suscitent hors toute ligne directrice.

La première phrase de l’ouvrage, dont la place dit bien quelque chose de la force avec laquelle l’idée qu’elle véhicule s’impose à Anne-Marie Christin comme prioritaire, énonce :

Qui n’a jamais rêvé de revivre l’instant magique où la première forme animée a quitté le monde du réel – ou celui de notre imaginaire – pour s’inscrire dans une image<sup>27</sup> ?

Un peu plus loin, elle poursuit :

Aucune figure ne pourra jamais être désignée comme « première », car aucune n’a d’origine véritable : ce que l’on peut seulement dire de chacune d’elles est qu’elle existe, dans le moment précis où on la voit<sup>28</sup>.

Cette saisie instantanée appelle dans de nombreux passages de l’œuvre d’Anne-Marie Christin la notion de « révélation<sup>29</sup> ». Or cette dernière suppose fonctionnellement la ligne qui traverse, le passage, le parcours, l’itinéraire, autant de fonctions que nous avons proposé de ranger sous le terme de « vecteur » qui dit bien ce dont il s’agit. La révélation suppose aussi fonctionnellement la ligne comme manifestation du partage, de la séparation entre deux domaines différents, hétérogènes entre eux, mais néanmoins destinés à être liés.

<sup>27</sup> A.-M. Christin, *L’Invention de la figure*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 52-53.