

ÉCRITURE, IMAGES ET LANGAGE II.

Images de l'écriture et langage des images dans la peinture vénitienne et la peinture japonaise

Marguerite-Marie PARVULESCO

Il est possible d'admirer les tableaux de la Renaissance sans tenir compte de la symbolique des images qui les composent. De même qu'il est possible d'apprécier les *peintures de lettré* japonaises ou les peintures chinoises de paysages « *montagne et eaux* » sans lire les calligraphies qui accompagnent les images, l'écriture chinoise apportant alors simplement le charme de son exotisme. Dans les deux cas les peintures sont envisagées pour elle-même, pour valeur esthétique intrinsèque. Elles sont considérées comme de pures images, indépendantes de leur rapport à l'écriture et au langage.

Cette approche de la peinture présente des avantages indéniables. En s'attachant à la valeur esthétique des images et à l'émotion qu'elles peuvent susciter, elle met l'accent sur l'universalité de l'art, par de-là les différences d'époques et de cultures. Ce qui permet de rapprocher des oeuvres appartenant à des sphères culturelles qui s'ignoraient mutuellement, comme le font les très nombreux livres d'art qui rassemblent des peintures autour d'une thématique, la montagne ou la mer, les enfants, les fleurs et les papillons, les chevaux etc. Cette démarche est aussi celle des carnets de peinture de Fabienne Verdier, « *Fabienne Verdier et les maîtres flamands* »⁽¹⁾. Le rapprochement de détails de peintures flamandes et chinoises révèle une parenté inattendue entre des styles de peintures qui à priori semblaient pourtant sans liens communs.

D'autre part, aborder la peinture d'un point de vue strictement pictural permet de mettre l'accent sur la « modernité » des chefs d'oeuvres de la peinture, indépendamment de leur contexte culturel et historique. C'est ainsi que les peintures de maîtres zen, comme par exemples celle de Sengai 仙厓 (1750-1837)



Peuvent être appréciées pour leur parenté visuelle avec des peintures abstraites. Alors qu'elles avaient été incomprises au XIXe siècle, à l'époque de la découverte de l'art japonais et du japonisme, elles sont aujourd'hui valorisées pour leur étonnante modernité.

Lorsqu'un tableau du Tintoret est abordé à la manière d'une oeuvre contemporaine, l'audace de la composition, la dynamique du mouvement des corps, la richesse des coloris sont soulignés. Oublier leur dimension religieuse met en valeur la modernité des images en les libérant de toute signification symbolique. Ainsi, par exemple, un fragment de peinture représentant trois pommes retrouvé lors de la restauration du plafond de la Scuola Grande di San Rocco à Venise, est apprécié pour sa ressemblance avec les pommes des tableaux de Cézanne. Elle est proposée aux touristes sous forme de cartes postales.



L'image de ces quelques pommes, justement parce qu'elle est détachée de son contexte pictural, accède au statut de peinture moderne. Elle devient ainsi plus familière aux yeux du visiteur impressionné par les dimensions du plafond de la Scuola Grande di San Rocco, mais perdu devant l'ampleur et la complexité de ce langage pictural.

Détachées de leur liens avec le langage ou l'écriture, les images semblent plus accessibles, plus facilement compréhensibles aujourd'hui. Ainsi l'accès aux chefs-d'oeuvres n'est pas réservé à une élite intellectuelle érudite. Il n'est pas nécessaire de connaître l'Histoire Sainte et la symbolique des images pour être sensible au charme des tableaux de la Renaissance italienne. De façon analogue il n'est pas nécessaire de savoir déchiffrer l'écriture cursive, ni de comprendre le chinois classique, pour admirer les paysages de la peinture chinoise ou les *peintures de lettrés* de l'époque d'Edo.

Un courant important de l'histoire de l'art met l'accent sur la description iconographique, en opposant l'approche intellectuelle de l'iconologie qui situe les images dans leur rapport au langage et l'approche visuelle des oeuvres, qui serait davantage sensible à leur esthétique. Dans la préface de « *Lire la peinture* », ouvrage de présentation générale de la peinture publié aux éditions Larousse, Nadeije Laneyrie-Dagen exprime des réserves⁽²⁾ vis à vis de l'analyse que fait Panofsky du tableau de Bellini « *L'Amour sacré, l'amour*

profane » :

« *Cette lecture de L'Amour sacré, l'Amour profane est impeccable. (...)* Il n'est pas sûr que le tableau sorte grandi (...) poussé à cet extrême, le démontage thématique détourne l'attention de ce qui, autant que les symboles, fait la grandeur de la peinture : sa forme et son style ».

Or un tableau est d'abord, comme on n'a cessé de le répéter, du théoricien Alberti au XV^e Siècle jusqu'au peintre Maurice Denis au XX^e siècle, un jeu de lignes et de couleurs associés.

Envers de la médaille, en considérant les images coupées de leur liens avec l'écriture et le langage, la portée et la signification des oeuvres sont passées sous silence. Amputées de ce qui relève du langage et de l'écriture, les oeuvres sont dénaturées. Lorsque la peinture religieuse de la Renaissance italienne est abordée comme une peinture profane, ou lorsque la dimension littéraire d'un album japonais de *peinture de lettré* est ignorée, la perception même des images est faussée. Car déchiffrer la calligraphie ou comprendre le langage des images, en conditionnant la compréhension de l'oeuvre, modifie aussi la perception des images. On ne voit que ce que l'on comprend, il n'existe pas de regard naïf.

Rapprocher des oeuvres en les considérant comme des images détachées de leur arrière-plan culturel permet d'éclairer des analogies formelles, mais fortuites. Par ailleurs, tant que l'on reste au niveau d'une description iconographique, stylistique, historique de la peinture, dans le cadre d'une conception occidentale de l'histoire de l'art, l'analyse comparée entre des oeuvres qui appartiennent à des contextes trop éloignés devient difficile. Car la comparaison se réduit alors à une liste de ressemblances fortuites et de différences stylistiques ou techniques.

Les différences qui séparent la peinture occidentale et la peinture extrême orientale ont souvent été soulignées sous la forme d'oppositions binaires : présence ou absence de l'écriture dans la peinture, présence ou absence de perspective, couleurs de la peinture à l'huile ou noir du lavis à

l'encre de Chine. Recherche du réalisme et de la ressemblance dans la peinture occidentale qui s'intéresse au contraste entre l'ombre et à la lumière, ou goût de l'évocation suggestive dans la peinture chinoise qui, elle, s'intéresse au contraste entre vide et plein.

L'énumération de caractéristiques contrastées ne constitue pas une analyse comparée, mais au contraire amène à considérer qu'il s'agit de deux traditions picturales incomparables. La peinture chinoise et la peinture japonaise sont l'une et l'autre enfermées dans leur exotisme. La peinture japonaise est enfermée dans ce qui a pu être jugé comme une imitation de la peinture chinoise. La peinture de la Renaissance est enfermée dans la complexité de sa symbolique.

Écriture, langage et image

Aborder la peinture sous l'angle du rapport que les images entretiennent avec l'écriture d'une part et avec le langage d'autre part rend possible une analyse comparée pertinente. Car la confrontation de ces deux définitions de la peinture éclaire les caractéristiques essentielles de chacune des deux traditions picturales, au lieu de mettre l'accent sur l'exotisme. Cette confrontation amène à remettre en question certains à priori du discours occidental sur la peinture, mais fait aussi apparaître des analogies inattendues, éclairant ce qui fait la véritable universalité de l'art.

D'autre part, cette approche permet d'éviter d'expliquer la peinture chinoise et japonaise en ayant recours à des concepts qui leur sont étrangers. Appliquer les catégories de l'histoire occidentale de l'art à la peinture chinoise ou japonaise peut sembler faciliter leur approche, mais en même temps fausse leur compréhension. Par exemple appliquer le terme de « maniérisme » à propos de la *peinture de lettré* japonaise par ce qu'elle imite la poésie chinoise, comme peuvent le faire des spécialistes de peinture occidentale⁽³⁾ pour présenter des peintures japonaise ne suffit pas à établir une analogie entre la peinture italienne et la peinture de lettré. Non seulement la peinture japonaise n'acquière pas en cela une dimension internationale, mais de plus

qualifier de « maniérisme » des *peintures de lettrés* de faciliter pas leur approche pour celui qui est familier de la peinture italienne. Au contraire, juger la peinture japonaise d'après des critères qui lui sont étrangers introduit un contre-sens qui ne saurait en faciliter la compréhension.

Les catégories et les oppositions qui structurent l'histoire occidentale de l'art n'ont pas d'équivalents dans la peinture chinoise et japonaise, parce que dans les deux contextes le rapport entre les images, le langage et l'écriture n'est pas de même nature. D'où la difficulté d'aborder la peinture japonaise ou la peinture chinoise en terme d'analyse iconographique ou iconologique, suivant les critères de l'histoire de l'art occidental. A l'inverse, en retournant la proposition, expliciter en quoi diffère le rapport entre les images, le langage et l'écriture devrait permettre d'éclairer et de mieux comprendre les caractéristiques de chacune de ces deux définitions de la peinture.

Lire la peinture

L'expression « lire la peinture » est fréquente. Elle se retrouve dans de nombreux titres de livres d'art ou d'articles sur la peinture, aussi bien au Japon qu'en France. Mais elle prend une signification différente dans les deux contextes. Dans la tradition lettrée sino-japonaise lire la peinture signifie au sens littéral déchiffrer la calligraphie. Il s'agit de lire *l'écriture* inscrite à côté des images. Alors que dans l'histoire de l'art occidental, cette même expression est une métaphore qui signifie décoder la symbolique de la peinture. Il s'agit d'explicitier *le langage* des images. L'analyse iconologique consiste en quelque sorte à traduire les images en explicitant par l'écriture, ce que les images « veulent dire ». Le langage visuel des images est transposé dans un discours écrit qui constitue l'analyse iconologique.

Cette différence fondamentale est révélatrice de deux conceptions de la peinture qui se définissent à travers le lien entre les images et l'écriture d'une part, ou à travers le lien entre les images et le langage d'autre part. La confrontation de ces deux définitions de la peinture éclaire une opposition essentielle, mais dont il est difficile d'avoir conscience tant que l'on reste à

l'intérieur d'un même contexte culturel.

Ecriture et images dans la peinture japonaise

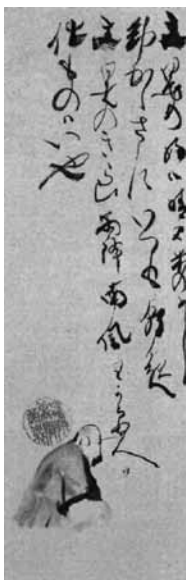
L'importance de l'écriture dans la peinture japonaise ou chinoise est sans équivalent dans la peinture occidentale, même si la peinture occidentale présente elle aussi des exemples nombreux et variés d'inscriptions d'écriture dans des tableaux. Ce n'est pas une simple question de fréquence. Il ne s'agit pas de compter ni de comparer le nombre et la longueur des inscriptions qui peuvent se trouver associées à des images. Ce qui est important et doit être explicité, c'est avant tout la différence du rapport que l'écriture entretient avec les images dans la tradition occidentale, conditionnée par une pratique alphabétique de l'écriture, et dans la tradition lettrés sino-japonaise, conditionnée, elle, par l'usage d'une écriture idéographique.

L'existence de la calligraphie efface la frontière visuelle entre l'écriture et les images, car toutes deux relèvent de la même technique. Le même pinceau et la même encre tracent les mêmes traits qui peuvent aussi bien composer les idéogrammes de l'écriture que les paysages de la peinture. Ainsi l'écriture et les images ne se situent pas dans un rapport d'opposition, comme c'est le cas dans la tradition occidentale, mais dans un rapport de continuité. Et en même temps, justement parce que la frontière visuelle entre l'écriture et les images disparaît, l'opposition entre l'écriture qui relève du langage et les images, qui elles ne relèvent pas du langage, est renforcée. La frontière sémantique est renforcée par l'analogie formelle.

La peinture réalisée vers 1800 par Sengai (page 2) illustre bien cette absence de frontière visuelle entre l'écriture et les images. Les trois figures géométriques du carré, du rond et du triangle peuvent être considérées comme des images. C'est même ce qui a rendu cette oeuvre célèbre pour sa ressemblance avec des peintures abstraites contemporaines. Mais l'écriture calligraphiée peut elle aussi être abordée comme une image, dans la mesure où le tracé de l'écriture est aujourd'hui apprécié surtout à la manière d'une image abstraite.

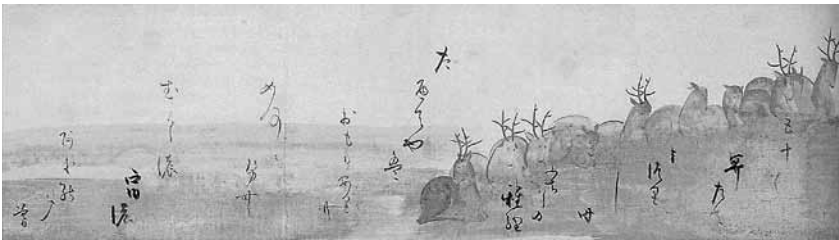
D'autre part, le titre japonais de cette peinture est « ○△□ ». Autrement dit en japonais l'image devient ici écriture, puisqu'elle constitue le titre de la peinture. Il est intéressant de souligner qu'un titre anglais a été attribué à cette peinture : « *The universe* » ou « *The cosmos* », ce qui introduit une dimension philosophique et ce qui en même temps est révélateur de la barrière posée par la tradition occidentale entre l'écriture et les images.

Il ne s'agit pas d'un exemple isolé. Lorsque une oeuvre associe peinture et calligraphie il est souvent difficile de voir où commence l'image et où s'arrête l'écriture. Car l'abstraction de l'image se rapproche de l'écriture et le graphisme de l'écriture ressemble au tracé de l'image. Il suffit de regarder l'autoportrait (à gauche), ou la peinture qui représente une cascade (à droite), toutes deux de Tani Bunchô 谷文晁 (1763-1840), pour voir que la frontière visuelle entre l'écriture et l'image est effacée :



L'image de la cascade est réduite à quelques traits, alors que le tracé de l'écriture est beaucoup plus complexe. La familiarité avec l'art abstrait incite à apprécier l'abstraction de l'image associée à deux formes différentes d'écriture, écriture cursive et sigillaire. Pourtant la différence essentielle avec l'art abstrait c'est que d'une part l'image est la représentation d'une cascade et que d'autre part l'écriture a une signification précise, il s'agit du nom Bunchô, calligraphié sur le sceau 画学斎記, *nangakusaiki* (écrit dans le pavillon de l'étude des images), qui est l'un des noms dont il signait ses oeuvres. L'écriture constitue une double signature dont la présence visuelle est aussi importante que celle de l'image, faisant ainsi de cette oeuvre une sorte d'autoportrait. De même que la présence de la calligraphie et du sceau fait de l'écriture un élément essentiel de l'autoportrait.

Pour éclairer le rapport que les images entretiennent avec l'écriture et le langage dans la peinture japonaise, nous nous limiterons ici à deux exemples. Le premier est un rouleau de peinture, extrêmement célèbre, illustrant des *waka* « *Anthologie des waka d'autrefois et de maintenant sur des images de cerfs* » 鹿下絵古今集和歌卷



La calligraphie de Hon.ami Kôetsu 本阿弥光悦 (1558-1637) se superpose à la peinture de Tawaraya Sôtatsu 俵屋宗達 (? -1643). Ces deux très grands artistes se sont à plusieurs reprises associés pour créer des oeuvres où l'écriture accompagne l'image dans un équilibre parfait, sans que ni l'une ni l'autre ne prédomine. Ce qui constitue déjà une double transgression des catégories

de l'histoire de l'art occidental, pour qui la frontière entre la peinture et la littérature est nettement marquée : Michel Butor dans les premiers mots de l'introduction de « *Les mots dans la peinture* » souligne que « *notre tradition érige un mur entre les arts et les lettres* »⁽⁴⁾. Et pour qui d'autre part, l'accent étant mis sur la personnalité des grands artistes et l'originalité de leur style, il est difficile de concevoir une double signature. Alors qu'il est fréquent dans la peinture japonaise que de très grands peintres et calligraphes collaborent dans une oeuvre commune.

L'écriture surgit des images et se superpose aux images. Mais cette continuité visuelle souligne en même temps l'opposition entre l'écriture qui transcrit les *waka* et relève du langage, et les images à peine figuratives qui se situent en dehors du langage. Le dessin des cerfs n'est pas narratif et c'est en cela qu'il s'oppose à l'écriture qui l'accompagne.

Une analyse iconologique serait aussi impossible qu'une analyse iconographique. Il ne s'agit pas de lire les images, mais de lire la calligraphie qui relie la peinture à la littérature, car c'est la poésie qui est le véritable sujet de cette oeuvre. Trois éléments différents entrent dans la composition de ce rouleau de peinture. Les images, qui sans être tout à fait figuratives ne sont pas non plus tout à fait abstraites. Il est facile de reconnaître des cerfs, mais à certains endroits la peinture, réduite à un simple trait de couleur, devient non figurative.

La calligraphie, qui n'est pas une image dans la mesure où elle ne représente rien, peut néanmoins être appréciée pour l'esthétique de son tracé indépendamment de sa signification, comme peuvent l'être les images abstraites de la peinture contemporaine. Ce qui explique que la calligraphie puisse être appréciée même par un regard illettré incapable de déchiffrer cette graphie cursive. Car il ne suffit pas de savoir lire le japonais pour pouvoir déchiffrer cette écriture, devenue d'accès difficile pour les non spécialistes. Mais l'intérêt de la calligraphie n'est pas seulement décoratif, c'est avant tout celui de transcrire des poèmes. L'écriture poétique, autrement dit la dimension littéraire, constitue le troisième élément, essentiel, de la peinture.

Ainsi, les poèmes relèvent du langage, mais les images se situent en

dehors du langage et la calligraphie relie les images et le langage. La peinture, la calligraphie et la poésie se conjuguent de sorte que l'écriture permette de voir par-delà l'apparence des images, et que les images permettent de dépasser les limites du langage. Les images ne sont pas une simple illustration de la poésie, l'écriture n'est pas une simple légende explicatrice des images.

Le deuxième exemple sera celui d'une peinture de Ike no Taiga (1723-1776).



Cette peinture, qui a la forme d'un éventail, fait partie d'un album constitué de huit peintures, chacune accompagnée d'un poème illustrant les « *Huit paysages de Xiaoxiang* » (*Shosho* en japonais). Ces huit paysages chinois, associés à huit sujets poétiques, constituent des thèmes aussi appréciés des peintres que des poètes, en Chine comme au Japon. Ils ont été abondamment illustrés au Japon, de même que les thèmes de la mythologie gréco-latine ont pu inspirer de nombreux peintres et poètes français ou italiens⁽⁵⁾.

Le graphisme de l'écriture répond à celui des images. Il n'est pas nécessaire de savoir lire la calligraphie pour constater la continuité entre l'écriture et les images, leur analogie graphique. L'inscription calligraphique relie les images au poème qui, sur l'autre face de l'éventail, accompagne la peinture. Les images de la peinture et l'écriture du poème représentent les deux faces d'une même réalité : elles constituent les deux côtés de l'éventail. Les caractères chinois ne sont pas de petits dessins, contrairement à ce que l'on peut parfois imaginer du point de vue d'une écriture alphabétique. Pour s'intégrer aux images l'écriture ne devient pas pour autant une image, à la différence de ce qui se produit dans la peinture occidentale. C'est au contraire l'image qui se rapproche du tracé de l'écriture. L'image, très stylisée, peut faire penser à des herbes ou des roseaux sur la rive d'un fleuve, mais elle ne cherche pas la ressemblance, elle se rapproche de l'abstraction du tracé de l'écriture cursive des quatre idéogrammes 平沙落雁. Cette inscription qui signifie « *des oies sauvages se posent sur un banc de sable* » invite à reconnaître dans les traits de pinceaux l'image d'un paysage de bord de fleuve. Il n'y a pas de frontière visuelle entre la calligraphie et les images qui ont la même importance graphique. Mais les quatre idéogrammes ont un sens précis, ils se lisent en japonais « *heisharakugan* » et en chinois « *ping sha luo yan* » : ils relèvent du langage. Les traits de la peinture sont si éliptiques qu'ils en deviennent abstraits. Ils ne représentent pas un paysage, ils ne sont pas descriptifs, ils ne sont pas non plus symboliques. Ils évoquent une atmosphère et se situent en dehors du langage.

Ces deux peintures, qui appartiennent à deux courants très différents de la peinture japonaise, impliquent pourtant une même conception du rapport entre l'écriture, le langage et les images. Dans les deux cas, quelque soit les différences formelles, techniques et stylistiques, la calligraphie permet de juxtaposer l'écriture et les images. En introduisant le langage dans les images elle souligne en même temps que les images ne constituent pas un langage. Les images n'illustrent pas le texte, elles ne sont pas narratives, elle ne l'expliquent pas. Les images de la peinture commencent là où s'arrête l'écriture. Leur raison d'être c'est de pouvoir se situer en dehors du langage.

Dans un contexte culturel influencé par la pensée taoïste et le bouddhisme zen qui, à l'inverse de la tradition judéo-chrétienne, manifestent une solide méfiance envers le langage et la parole discursive, l'importance des images vient de leur capacité à représenter le monde sans passer par la logique de la parole. Les images, dans la mesure où elles invitent à une approche non pas logique et discursive, mais intuitive et silencieuse, deviennent un moyen de dépasser les limites du discours, de transcender la parole. Pour cette raison il est possible de les apprécier même sans savoir déchiffrer l'écriture. C'est parce qu'elles invitent à une approche intuitive qu'elles peuvent être abordées même si l'on ignore le chinois ou le japonais classique. Mais aussi, pour cette même raison, elles échappent à une analyse iconologique.

Les études japonaises n'analysent pas les peintures en terme d'opposition entre vide et plein, mais distinguent « *l'espace de l'écriture* » 書記空間 et « *l'espace des images* » 絵画空間. Du point de vue d'une définition de la peinture attachant la même importance à la calligraphie qu'aux images, l'espace sans images n'est pas perçu comme « vide », car c'est l'endroit où l'écriture peut s'inscrire, c'est l'espace du langage. C'est aussi celui du rêve, de l'imagination, de l'interprétation poétique introduite par l'écriture qui confère une signification aux images. Grâce à la présence de l'écriture, les images sont libérées du langage, elle peuvent se situer hors du langage. Ce rapport entre l'écriture, les images et le langage est fondamentalement différent de celui qu'implique la notion de langage pictural, tel que l'entend la tradition occiden-

tale.

Que les images ne constituent pas un langage mais se situent en dehors du langage, rend aujourd'hui ces oeuvres étonnamment modernes à nos yeux. Mais cet aspect de la peinture japonaise ne pouvait pas être compris à la fin du XIXe siècle, au moment de la découverte de l'art japonais. Les présupposés des catégories et des critères esthétiques de la peinture occidentale non seulement interdisaient de la comprendre, mais empêchaient aussi de la voir. C'est ce qui explique pourquoi Fenollosa (1853-1908), qui a pourtant beaucoup contribué à présenter l'art japonais, ne pouvait pas comprendre tout un aspect de la peinture japonaise. Il a notamment violemment critiqué la présence d'écriture à côté des images dans la *peinture de lettré*, parce que la présence de l'écriture impliquait à ses yeux l'insuffisance du langage pictural. Du point de vue de la tradition picturale occidentale, l'incapacité narrative des images était considérée comme une preuve d'immaturation et l'influence chinoise était jugée comme une imitation témoignant d'un manque de personnalité.

Écriture et images dans la peinture occidentale

En Chine et au Japon comme en Occident, l'importance des liens entre l'écriture et la peinture a souvent été soulignée. Mais ce qui est beaucoup moins souvent précisé, c'est en quoi la nature de ces liens diffère dans les deux conceptions de la peinture.

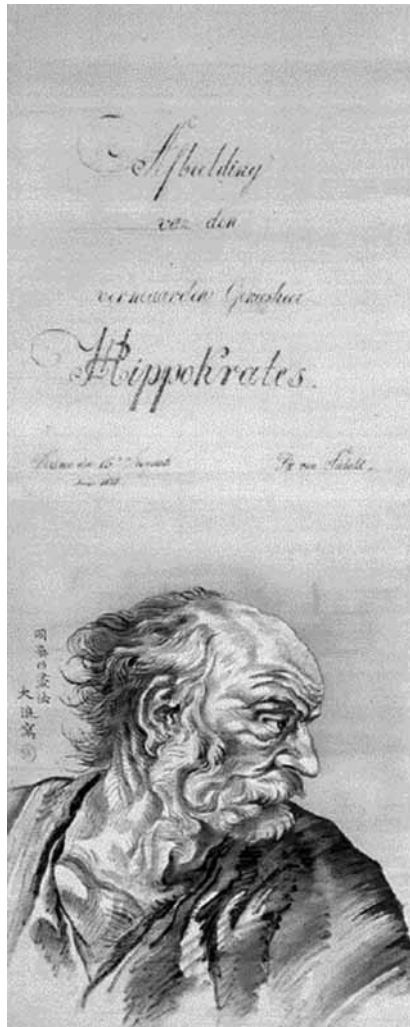
Dans la tradition occidentale, le discours sur la peinture utilise métaphoriquement le vocabulaire de l'écriture, de même que la rhétorique littéraire a souvent recours au vocabulaire de la peinture, reliant ainsi l'écriture et la peinture. Mais ce lien est celui d'une écriture au sujet de la peinture, ou qui inspire la peinture. Ce qui est très différent de la calligraphie qui en Chine ou au Japon s'inscrit dans la peinture à côté des images et à égalité avec elle. L'inscription d'écriture dans la peinture occidentale est beaucoup plus rare, elle est souvent perçue comme un archaïsme, on ne lui attache pas la même attention qu'aux images.

Il ne s'agit pas d'une impossibilité matérielle. Il est techniquement possible d'écrire à côté des images. Mais il faut attendre Magritte et son célèbre « *Ceci n'est pas une pipe* », pour que l'écriture s'inscrive dans la peinture sans devenir une image, en ayant la même présence visuelle que l'image et sans qu'il y ait redondance entre l'écriture et les images.



C'est justement dans ce décalage entre ce que les images donnent à voir et ce que l'écriture donne à lire que se trouve la signification de l'oeuvre. Mais le tableau de Magritte est célèbre parce qu'il est atypique et caractéristique du rapport entre les images et le langage qui définit le mouvement surréaliste. Alors que le décalage entre ce que l'écriture donne à lire et ce que les images donnent à voir est au Japon une caractéristique générale de la *peinture de lettré*.

Une peinture japonaise de Tani Bunchô, reproduisant une gravure d'après le dessin d'une tête d'homme de François Boucher, prouve que la présence ou l'absence d'écriture ne dépend pas du graphisme de l'écriture, mais du rapport entre l'écriture et les images définissant la peinture.



Cette peinture est la transposition japonaise d'une gravure occidentale. Dans ce qui d'après les critères de la peinture occidentale est un vide, mais qui correspond à « l'espace de l'écriture » d'après les catégories de la peinture japonaise, Tani Bunchô place la calligraphie soignée de quelques mots hollan-

dais. L'écriture était évidemment indéchiffrables pour les japonais de l'époque d'Edo, mais l'exotisme du graphisme de l'alphabet ne souligne que mieux l'étrangeté du visage européen. La présence de l'écriture est aussi importante que celle de l'image. Le graphisme des lettres latines répond à celui de l'image. Paradoxalement, l'exotisme de l'écriture occidentale illustre ici le rapport de continuité entre l'écriture et les images qui caractérise la définition japonaise de la peinture.

Dans une définition occidentale de la peinture, c'est avant tout le lien entre les les images et le langage qui est mis en valeur. Nadeije Laneyrie-Dagen commence l'avant-propos d'un livre de présentation générale de la peinture en affirmant : « *la peinture, comme la musique, est un langage* »⁽⁶⁾. Ce qui justifie le titre de ce livre « *Lire la peinture* ». Quelques lignes plus loin est rappelée la célèbre définition de la peinture : « *Le tableau est une pensée en image comme un texte est une pensée en mots* »⁽⁷⁾. Ce parallélisme marque la frontière entre l'écriture qui constitue un texte et les images qui constituent un tableau, mais il souligne en même temps que l'une et l'autre relèvent du langage. Lorsque cette même préface dénonce les limites de l'iconologie qui s'attache à décoder le discours des images, elle souligne pourtant aussi l'importance du langage pictural « *La combinaison de ces lignes et de ces couleurs en formes compartimentant la peinture constitue un langage : il faut en examiner les règles et les procédés, comme on analyse les rimes et les mots dans un poème, ou les notes et les rythmes dans une musique* »⁽⁸⁾.

L'expression « langage pictural » est un lieu commun si fréquent que cette équivalence posée entre le langage et les images semble une donnée universelle, et que l'on en mesure mal les implications. Michel Butor, dans la préface du livre « *Les mots dans la peinture* » écrit en 1969 que : « *toute notre expérience de la peinture comporte une considérable partie verbale* »⁽⁹⁾. L'approche visuelle des images relève elle aussi d'un discours logique, dans la mesure où c'est l'écriture qui permet d'expliquer les images.

Ce lien étroit entre la parole et l'écriture dans la tradition occidentale s'accompagne d'une opposition entre l'écriture et les images. Michel Butor

commence la préface de son livre en parlant du « *mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts* »⁽¹⁰⁾.

Le titre de son livre « *les mots dans la peinture* » est significatif de la conception occidentale du rapport entre parole et écriture. Le terme « *mot* » est ambigu. Dans ce contexte, il s'agit des mots *écrits* dans la peinture, mais ce terme peut aussi bien désigner la parole et le langage. Écriture et parole ne sont pas différenciés. Les termes « *mots* », « *discours* », « *verbe* », peuvent indifféremment désigner la parole ou l'écriture. Cette ambiguïté caractérise une conception de l'écriture conditionnée par un système d'écriture alphabétique pour qui l'écriture est liée à la parole, au point de considérer l'écriture comme une image de la parole.

L'écriture image de la parole

Un exemple particulièrement frappant de la conception occidentale du rapport entre l'écriture et la parole est celui que présente le reliquaire des cordes vocales de Saint Antoine de Padoue.



La relique des cordes vocales du saint est placée à l'intérieur d'une boule de cristal soutenue par une flamme qui surgit d'un livre ouvert. Ce reliquaire constitue une image saisissante, parlante pourrait on même dire littéralement, de la parole qui surgit de l'écriture. Les cordes vocales ne sont pas une simple représentation de la parole, elles montrent la matérialité même de la voix. Une équivalence est visuellement posée entre la parole et l'écriture, conçue comme un enregistrement fidèle de la parole. Ce reliquaire de Carlo Balljana date de 1981. Qu'il ne s'agisse pas d'une oeuvre ancienne n'enlève rien à sa valeur, mais démontre la permanence de cette représentation occidentale de l'écriture liée à la parole.

Il est intéressant de rapprocher cette vision de l'écriture donnant naissance à la parole, avec la représentation de la parole dont témoigne la statue d'un prédicateur japonais Kūya Shōnin 空也上人. Cette statue célèbre du XIIIe siècle se trouve dans le temple Rokuharamitsuji 六波羅蜜寺 à Kyoto.



Les syllabes A MI DA BU TS U (Bouddha Amida) sont représentées par six petites figures qui ont chacune la forme d'un petit Bouddha. Il aurait été techniquement très facile de représenter chaque syllabe par un caractère d'écriture. Mais cela impliquerait que l'écriture puisse devenir une image de la parole. Or la voix et l'écriture ne sont pas directement liées dans la vision japonaise de l'écriture où le rapport entre l'écriture et la parole est beaucoup moins direct que dans la conception occidentale de l'écriture.

D'une part il aurait fallu choisir entre trois types d'écritures qui impliquent chacune un rapport différent entre la parole et l'écriture : lettres du sanscrit, idéogrammes chinois, syllabaires japonais. Dans chaque cas, le rapport entre la graphie et la prononciation est différent. L'écriture sanscrite est lue en japonais par l'intermédiaire de la prononciation chinoise du sanscrit, ce qui constitue un double décalage avec la prononciation d'origine. Les idéogrammes chinois, par définition, ne transcrivent pas la prononciation mais la signification des mots. Non seulement leur lecture est très différente en chinois et en japonais, mais en japonais chaque idéogramme peut se lire de plusieurs façons. Enfin les syllabaires japonais eux même, bien qu'il s'agisse d'un système de transcription phonétique, ne peuvent pas oublier l'arbitraire des liens entre l'écriture et la parole. D'une part il existe deux syllabaires, *hiragana* et *katakana*, dont la graphie est nettement différenciée. D'autre part jusqu'à la fin du XIXe siècle il existait de très nombreuses variantes pour la graphie de chaque syllabe. Le lien entre un son et une graphie est donc perçu comme particulièrement aléatoire. Si bien que, contrairement à une vision de l'écriture conditionnée par un système d'écriture alphabétique, l'écriture ne pouvait pas être perçue dans la tradition sino-japonaise comme une image de la parole.

Écriture et images dans la basilique Santa Maria Assunta

Devant l'écriture qui accompagne les images sacrées ornant les murs et les plafonds de la basilique Santa Maria Assunta, à Torcello, nous nous trouvons aujourd'hui aussi illettrés que les fidèles du XIIIe siècle. Mais nous

sommes moins sensibles qu'eux à la puissance du langage des images, parce que nous sommes quotidiennement confrontés à d'innombrables images. Et nous sommes également moins sensibles qu'eux à la présence de l'écriture, parce que nous savons lire. La lecture de l'écriture ne modifie pas la signification des images, mais elle en approfondit la compréhension. Aujourd'hui plus que jamais, dans la mesure où comprendre les épigraphies implique la connaissance de leur contexte culturel et théologique.



Il n'est pas nécessaire de savoir lire les lettres grecques de chaque côté

de la figure tenant l'Enfant Jésus sur son bras gauche pour identifier l'image de la Vierge Marie. Mais cette présence de l'écriture (que l'on distingue à peine sur la photo) n'en est pas moins essentielle. Il est important qu'elle soit visible, il n'est pas indispensable de la lire.

L'influence des images iconiques n'est pas seulement celui de l'esthétique qui concerne le style pictural des attitudes hiératiques ou des visages stéréotypés. Tout aussi important est le rapport que les images entretiennent avec l'écriture et le langage. L'écriture, qui transcrit et représente le Nom Divin, indique que la vérité de cette image n'est pas de l'ordre de la ressemblance physique, anecdotique, qui est celle de l'apparence subjective des choses. Mais qu'il s'agit de la Vérité absolue, essentielle, celle de la Parole de Dieu. La vérité de l'écriture garantit la vérité de l'image.

L'antagonisme de l'écriture et des images dans la pensée judéo-chrétienne est celui de la vérité de l'écriture qui transcrit la parole divine, contre le mensonge des images qui sont, elles, trompeuses et illusoire. Cet antagonisme a été brutalement illustré par les mouvements iconoclastes, dont la violence même peut être considérée comme une reconnaissance indirecte et involontaire de la puissance suggestive des images.

L'écriture, en figurant la parole créatrice, donne littéralement vie aux images. Cette représentation de la parole sacrée a d'autant plus de force et de puissance suggestive qu'elle n'est pas déchiffrée. L'écriture peut figurer alors le sens caché de la création.

D'autre part, parce que l'écriture est la transcription de la parole elle peut symboliser la parole divine en même temps qu'elle la représente. Sur le revers de façade, au centre de la gigantesque mosaïque du jugement dernier, lorsque Adam et Eve sont représentés en adoration devant le Trône Divin préparé pour le jugement dernier, c'est un livre qui symbolise la parole de Dieu et figure la Présence Divine.



Le livre est fermé, ce qui signifie que le jugement dernier n'a pas encore eu lieu. De même que la Parole Divine est à l'origine du monde, « *Au commencement était le verbe* », c'est aussi la Parole Divine, figurée par un livre, qui sera la conclusion du jugement dernier.

Ainsi, les lettres majuscules qui soulignent la voûte de la basilique ne sont pas seulement la transcription d'une phrase latine, elles figurent la présence de la parole divine qui habite le ciel et emplit l'Eglise. Le bandeau inférieur est dessiné par l'épigraphie latine, au dessus de l'image des disciples et des saints, malheureusement difficile à distinguer sur la reproduction photographique en noir et blanc :

SUM DEUM ALQUE CARO PATRIS ET SUM MATRIS IMAGO NON
PIGER AD LAPSUM SET LENTI PROXIMUS SUM

(je suis Dieu et homme, image du Père et de la Mère, du coupable je ne suis pas loin, mais du repent je suis proche)

Le bandeau supérieur est souligné par les lettres :

FORMULA VIRTUTIS MARIS ASTRUM PORTA SAUTIS PROCE MARIA
LEVAT QUOS SONIUGE SUBDIVIT EVA

*(Formule de vertu, astre de la mer, porte de salut, Marie libère avec son fils
ceux qu'avec son époux Eve conduit au péché)*

Cette épigraphie, en soulignant visuellement la voûte de l'église, figure ainsi métaphoriquement que la voûte des Cieux est soutenue par la Parole Divine, et en même temps signifie que c'est cette parole qui permettra aux pécheurs d'y accéder.

Sur l'Absidiole les images sont encadrées par les lettres qui figurent la toute puissance de la parole divine créatrice :

PERSONIS TRIPLEX DEUS EST ET NUMINE SIMPLEX BERDIDAT HIC
TERAM MARE FUNDIT LUMINAT AETHRAM

*(Dieu est triple quand aux personnes, mais un quand à l'essence. Il recouvre la
terre d'herbe, il étend la mer et illumine le ciel)*

Et sur le revers de façade, au dessus de la Vierge en prière implorant la miséricorde divine, un arc de voûte est dessiné par les lettres qui nous montrent un ciel habité par la prière :

VIRGO DIVINUM NATUM PRECE PULSA TERGE REATUM

(O Vierge, prie le divin, purifie du péché)



La raison d'être des images n'est pas d'imiter l'apparence des choses, elle ne sont pas non plus simplement décoratives. Les images comme l'écriture révèlent l'essentiel. Elles ont une dimension métaphysique puisqu'il s'agit de représenter la vie et la mort, nous donner dans ce monde un aperçu de l'au-delà. En cela la présence de l'écriture à côté des images est essentielle.

L'écriture et les images s'inscrivent dans l'ensemble architectural de la Basilique de Santa Maria Assunta en constituant une remarquable scénographie qui fait de l'église entière une métaphore de l'Église de Dieu. L'image de la Mère de Dieu se tient debout juste au-dessus de la fenêtre par où entre la lumière et par où le ciel est visible (p.21). Cette lumière naturelle est celle de la lagune vénitienne, de même que le ciel est celui que l'on peut voir à l'extérieur de la basilique sur l'île de Torcello. Mais la lumière qui entre par cette fenêtre dessine un espace qui figure la Lumière Divine sur laquelle se tient debout la Mère de Dieu. La lumière naturelle qui entre par la fenêtre, associée à l'image de la Vierge Marie et à l'écriture qui souligne la voûte de la basilique, devient ainsi une figure métaphorique de la présence divine éclairant le monde.

L'écriture comme l'image donnent à voir la Parole de Dieu, mais elles ne

sont pas de même nature. L'écriture en figurant la présence de la parole donne vie, littéralement, aux images. Il n'est pas nécessaire de lire l'écriture pour voir la présence de la parole. Cette représentation d'une parole créatrice, sacrée, apparaît encore plus sacrée si elle n'est pas déchiffrée. Ce qui laisse aussi entendre l'importance du rôle de l'Eglise qui explique, transmet, conserve l'écriture sacrée.

L'image et l'écriture, de façon différente mais complémentaire, donnent à voir la parole de Dieu. Cette mise en scène de l'image par l'écriture, est reprise et amplifiée dans la Basilique de San Marco où l'écriture encadre et structure les images pour composer un discours pictural d'une telle ampleur que son analyse demanderait un autre article.

Le langage symbolique des images

De façon symétriquement inversée à ce que l'on peut voir dans la peinture chinoise ou japonaise, dans la peinture italienne de la Renaissance c'est parce que les images constituent un langage que l'écriture devient superflue. L'absence de l'écriture renforce le langage symbolique des images et leur permet ainsi de constituer un discours métaphorique.

Si l'on regarde par exemple « *La flagellation du Crist* » peint vers 1460 par Piero della Francesca, il est facile de voir que la force de ce tableau est liée à l'absence d'écriture



Si l'on essaye d'imaginer une inscription qui, à la manière d'une légende explicatrice, indiquerait ce que représentent les différents personnages du tableau, on comprend tout de suite que ce serait très réducteur et que le tableau serait amoindri, même si le travail de l'historien d'art en serait facilité. Si, par exemple, une inscription précisait que la figure du Christ représente la cité de Venise, ce qui est l'une des interprétations possibles, le tableau deviendrait ridicule. L'ambiguïté des images est nécessaire à leur force suggestive. C'est parce que différents niveaux de lecture sont possibles et parce que les images peuvent avoir plusieurs significations que peut s'élaborer un discours pictural. Mais si les images perdaient leur dimension métaphorique, le tableau perdrait sa puissance et son intérêt. C'est l'absence de l'écriture qui laisse le tableau ouvert sur plusieurs interprétations, plusieurs lectures des images, rendant possible l'apparition d'un discours pictural métaphorique qui n'est pas celui du langage discursif et explicatif de l'écriture. C'est ce qui fait la profondeur et l'intérêt du tableau.

Dans les chefs-d'oeuvres de la Renaissance italienne le langage symbolique des images invite à regarder longuement le tableau, incite à la réflexion et à la méditation. C'est pourquoi aussi une si abondante littérature s'attache à commenter et expliquer la signification de tableaux comme « *Le Baptême de Saint Christophe* », de Pierro Della Francesca, « *La tempête* » de Giorgone, « *Le Songe de Sainte Ursule* » ou « *La Vision de Saint Augustin* » de Carpaccio, pour ne citer que quelques exemples.

Le célèbre tableau de Véronèse « *Le repas chez Lévi* » illustre bien l'importance de la symbolique des images dans la peinture de la Renaissance. Ce gigantesque tableau (13,10 mètres sur 5,55 mètres), qui occupe aujourd'hui un mur entier de la Gallerie de l'Accadémie à Venise, était à l'origine une commande du couvent dominicain de Saint Jean et Saint Paul. Il illustre le dernier repas du Christ entouré des douze apôtres, mais en transposant la Cène dans un palais vénitien. Or la représentation de la Cène était très codifiée : il fallait illustrer très exactement le moment où le Christ déclare « *l'un de vous me trahira* », montrer la stupeur des apôtres, la confusion de Judas. Mais Véronèse a transgressé les conventions du langage pictural au point d'avoir été convoqué par le tribunal de l'inquisition.



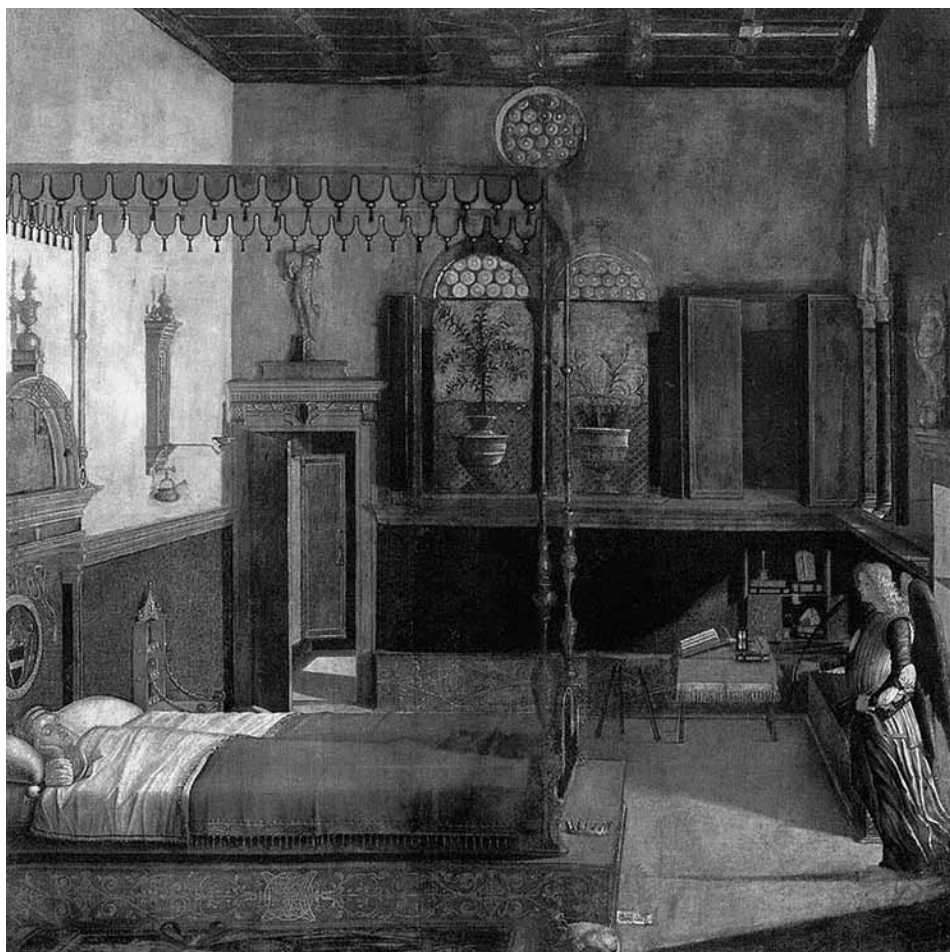
Les minutes de ce procès éclairent l'importance attachée au symbolisme des images dans la peinture religieuse. Que le langage des images puisse être accusé d'hérésie, prouve que les images étaient considérées au sens propre comme un langage codifié. Les questions posées au peintre sont significatives de l'importance attachées au symbolisme des images. La même question est répétée « *Que signifie la figure de celui à qui le sang coule du nez ?* » « *Que signifie ces gens habillés à la mode d'Allemagne ?* ». Comme si chaque image devait avoir une signification symbolique. Véronèse, au contraire, revendique la liberté d'expression du peintre : « *Nous autres peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous.* », et justifie le choix des images par des raisons picturales « *Lorsque dans un tableau il me reste de l'espace, je l'orne de figures telles qu'elles me viennent et selon mon invention* ».

Le tribunal condamna Véronèse à modifier le tableau, à ses frais et en respectant le symbolisme des images. Mais au lieu de modifier son tableau Véronèse a simplement changé le titre qui est devenu « *le dîner chez Lévi* »⁽¹¹⁾.

On a beaucoup écrit sur l'importance des symboles dans la peinture. L'analyse des symboles et leur interprétation constitue un vaste sujet d'étude qui dépasse le cadre de cette article. Pinchi, dans « *A quel saint se vouer* » souligne l'importance des symboles qui font des images un discours pictural : « *De 1430 à 1580 un véritable arsenal de symboles(.....) déterminent la lecture d'un tableau, mais n'en facilitent pas la lecture* »⁽¹²⁾. Mais il souligne aussi l'opposition entre d'un côté une lecture symbolique de la peinture, centrée sur la signification du tableau et qui conçoit les images comme un langage, et de l'autre côté une vision de la peinture centrée sur l'esthétique et qui aborde les images en dehors de leur liens avec le langage.

L'analyse d'un tableau de Carpaccio permettra d'éclairer le rapport entre les images, l'écriture et le langage dans la peinture Venitienne de la Renaissance.

Le langage silencieux des images du « Songe de Sainte Ursule »



Ce tableau très connu, et sur lequel on a beaucoup écrit, fait partie du « *Cycle de Sainte Ursule* » racontant en neuf tableaux la vie de la sainte. Cette princesse bretonne chrétienne, fiancée à un prince d'Angleterre, avait mit comme condition à son mariage que son fiancé se convertisse et qu'elle puisse accomplir un pèlerinage de trois ans, accompagnée par onze mille vierges. Après avoir reçu la bénédiction du pape à Rome, elle se rendit en bateau à Cologne, mais devant les murs de la ville elle fut attaquée par les Uns et tuée, avec toutes ses compagnes, par ce qu'elle refusait d'abjurer sa foi. Ce tableau a pour sujet le rêve qui lui avait annoncé sa mort prochaine et son martyr, la veille de son arrivée à Cologne.

L'approche picturale de ce tableau s'attache à admirer la complexité de la perspective, la suavité des coloris, la douceur du visage endormi, la minutie de la description d'une demeure vénitienne. Mais alors ce tableau est réduit à la description anecdotique d'une luxueuse chambre à coucher et Carpaccio apparaît comme un simple illustrateur talentueux, ce qui explique qu'il puisse parfois être jugé comme un peintre mineur.

Mais dès que l'on prête attention au langage des images, ce tableau n'est plus seulement la description d'un intérieur vénitien mais devient une représentation métaphorique du rêve et de l'opposition entre l'amour sacré et l'amour profane. La lecture métaphorique invite à dépasser l'apparence des choses. La description minutieuse de la chambre à coucher constitue alors une évocation onirique où chaque détail narratif prend une dimension symbolique, métaphorique, spirituelle.

La complexité de ce tableau, malgré son apparente simplicité, ne vient pas seulement du contraste entre l'ombre et la lumière, de la perspective sophistiquée, du jeu de lignes géométriques des rectangles dessinés par les portes, la table, le lit, ou des cercles dessinés par le tabouret et les vitres des fenêtres « en cul de bouteille ». La dimension métaphorique apporte au tableau une profondeur qui n'est pas de même nature que celle de la perspective picturale et c'est cette double dimension qui fait la force mystérieuse de cette oeuvre. Dans une lecture symbolique de ses tableaux, Carpaccio appa-

raît comme le souligne Vittorio Sgarbi « *il pittore più colto e intellettuale del Quattrocento veneziano* » (*le peintre le plus cultivé et intellectuel du XVe siècle vénitien*)⁽¹³⁾.

La lecture symbolique des images

Le langage pictural repose bien-sûr sur l'usage symbolique des images. Le petit chien au pied du lit n'est pas seulement mignon, il signifie la fidélité. Le pot de fleurs n'est seulement décoratif, les oeillets sont le symbole des fiançailles. Ce n'est pas pour des raisons de composition picturale que l'ange tient une plume à la main. Parce que cette palme symbolise le martyr, elle explique et elle justifie l'apparition de l'ange dont la présence fait de cette chambre à coucher une scène onirique.

Décoder la symbolique des images est en théorie assez simple dans la mesure où les images sont employées comme des mots : Chien = fidélité, palme = martyr, blancheur = pureté ou chasteté, oeillets = amour conjugal ou fiançailles etc... Il existe de nombreux dictionnaires des symboles, si bien que la lecture de la symbolique des images s'apparente à une traduction qui transposerait dans un discours écrit le langage des images. Mais comme pour toute traduction, différentes interprétations sont souvent possibles. Il faut en effet choisir suivant le contexte entre les différentes significations symboliques, parfois contradictoires, que peut prendre une image. La dimension métaphorique des images est encore plus complexe et son interprétation plus subtile, car c'est la juxtaposition et l'opposition des symboles qui construit le discours pictural.

D'un point de vue iconographique on a souvent souligné les influences flamandes de cette description d'un intérieur vénitien de la Renaissance. On admire alors le luxe et le raffinement de l'ameublement, la précision des détails de l'oreiller brodé, des incrustations dans le bois du lit, des franges dorées de la couverture rouge et de la nappe qui recouvre la table basse. On peut aussi apprécier les jeux d'ombre et de lumière, l'équilibre de la composition, la douceur des coloris.

Mais le réalisme et la précision des images rendent encore plus flagrante la contradiction de la lumière qui entre à la fois par deux côtés opposés du tableau. D'un point de vue strictement pictural, il s'agit d'une incohérence. De même, la taille du lit est disproportionnée : le dais, soutenu par de fines colonnes en bois délicatement sculptées, est beaucoup trop haut, l'estrade décorée d'incrustations de nacre semble trop grande par rapport à la taille de la pièce, le lit semble trop long, le corps de la jeune fille paraît trop grand. La chambre elle-même est étrangement haute de plafond. Le tabouret devant la petite table est trop haut pour permettre la lecture. Enfin la jeune Ursule dort bien tranquillement dans une chambre toutes portes ouvertes et il y a trop de lumière pour une scène censée se passer la nuit. Il m'est arrivé à la Galerie de l'Académie de Venise d'entendre un guide professionnel devant ce tableau faire remarquer à un groupe de touristes que « *le Songe de Sainte Ursule* » présentait des erreurs de composition, la taille du lit étant disproportionnée par rapport à la taille de la pièce.

Pourtant, de toute évidence ce n'est pas par étourderie que Carpaccio fait entrer la lumière par deux côtés opposés du tableau. De même ce n'est pas par maladresse que le lit est disproportionné. Ce n'est pas non plus par négligence que la jeune princesse a laissé traîner une couronne au pied de son lit. Dans une lecture symbolique tout fait sens, même le choix des couleurs. Rien n'est anodin. Le langage silencieux des images emplit l'espace de la chambre, invitant à de multiples lectures. Le langage pictural construit un discours complexe où l'amour divin et l'amour profane, la lumière et l'ombre, le rêve et la réalité, la vie et la mort s'opposent et se conjuguent.

Dès que l'on regarde ce tableau comme une représentation métaphorique du rêve, et de l'opposition entre l'amour sacré et l'amour profane, c'est justement dans l'incohérence des images que se trouve la véritable signification du tableau. Le langage poétique des images permet de montrer une vérité qui transcende la réalité prosaïque de l'apparence des choses.

La double métaphore du songe de sainte Ursule

La lumière qui entre par la porte ouverte sur la gauche du tableau n'indique pas seulement que ce rêve a eu lieu au petit matin. Cette lumière naturelle signifie aussi que la lumière entrant par la porte situé sur la droite du tableau est une lumière surnaturelle. Cette lumière, qui accompagne l'ange et le rend visible, figure et symbolise la lumière de l'amour divin. La prédiction divine éclaire le rêve d'une lumière surnaturelle, mais laisse dans l'ombre la partie de la chambre en dehors de l'espace délimité par les colonnes du lit. Cette partie de la pièce laissée dans la nuit correspond au domaine de la réalité profane et prosaïque. On peut voir que c'est l'espace le plus chargé, un tabouret, une table basse encombrée de choses, un petit placard dont la porte ouverte laisse entrevoir un désordre de livres et d'objets mal identifiés. Dans cet espace laissé dans l'ombre, on remarquera que seul le livre ouvert se trouve dans la lumière. Cette étrange lueur semble se dégager du livre ouvert qui figure la présence de la Parole Divine dans le monde profane, mais ne suffit pourtant pas à éclairer l'espace laissé dans l'ombre.

Si l'on considère l'espace délimité par les montants et le dais du lit comme l'espace intérieur du rêve, cette dimension onirique à la fois explique la distortion des images, caractéristique du langage des rêves, et invite à une lecture symbolique du tableau. Dans une double métaphore de l'opposition entre l'amour sacré et l'amour profane, et de l'opposition entre le monde réel et onirique, tous les détails trouvent un sens et une justification pour composer un discours pictural d'une grande complexité.

La partie centrale de la toile est occupée par une large bande noire, rectangulaire, qui représente le mur du fond de la chambre. Ce pan de mur, resté dans l'obscurité, en dehors de la lumière divine, apparaît étrangement noir. Alors que le côté de la chambre derrière le lit, situé dans l'espace onirique illuminé par la lumière divine, apparaît d'un vert délicat, couleur de l'espérance.

La partie de la pièce laissée dans l'obscurité, est celle de la vie quotidienne et profane. Une niche laisse entrevoir un désordre d'objets divers. Un

livre est resté ouvert. La partie sombre du mur est surmontée d'une porte ouverte, d'une étrangeté dérangement si on la regarde bien. Car il est difficile de voir ce qu'elle représente. Elle semble même ne rien représenter. Cette porte est située sur le même mur que les deux fenêtres qui laissent voir le ciel, mais elle s'ouvre un espace indéterminé. Ce trou noir est inquiétant car inexplicable dans un tableau où tous les détails de l'ameublement sont minutieusement réalistes.

Etant donné que ce tableau représente un rêve, le regard moderne, malgré l'anachronisme, pourrait être tenté de reconnaître dans cet inexplicable trou noir une image de l'inconscient. Mais parce qu'il est situé dans la partie du tableau qui n'appartient pas à l'espace du rêve et se trouve en dehors de la lumière divine, cet espace sombre indéterminé est beaucoup plus probablement une terrible représentation de la mort physique, dénué de signification religieuse.

A l'intérieur de l'espace onirique sont rassemblés les symboles de la chasteté et de l'amour divin. Deux pots de fleurs sont placés devant les deux fenêtres situées de chaque côté de la frontière, que marque la colonne du lit, entre le monde onirique et la réalité profane. Du côté du rêve un pot de myrthe, plante souvent associée au martyr et à la mort et dont les fleurs blanches sont symbole de virginité. Du côté de l'espace profane est placé un pot d'oeillets, symbole des fiançailles et de la fidélité conjugale. Au dessus de la porte, la statue d'Hercule, préfiguration du Christ, se trouve sur une ligne arrivant juste à la limite du draps blanc, au dessus aussi de l'espace du lit resté vide. Dans ce songe qui annonce le martyr, l'amour divin prend la place de l'amour profane. Le petit chien, blanc bien-sûr, au pied du lit, indique la volonté de la jeune fille de rester fidèle à la chasteté de l'amour divin. La couronne posée au pied du lit fait de cette estrade précieuse un trône, celui de la gloire promise aux martyrs. Et le rouge de la couverture bordée de franges dorées peut indiquer le sang du sacrifice. Le songe, illuminé par la lumière divine de la révélation, présente la mort comme une ouverture vers la vie éternelle. La porte qui s'ouvre sur la lumière du matin, dans l'espace onirique

et sacré délimité par les colonnes du lit, s'oppose symétriquement à la porte qui s'ouvre sur le néant, dans l'espace de la réalité profane resté en dehors de la lumière de la révélation. Entre ces deux portes, du côté de l'amour sacré, le pot de myrte posé devant la fenêtre, l'un des présents apportés par les rois mages comme symbole de la victoire de la vie éternelle sur la mort physique, n'est pas contradictoire avec l'annonce d'une mort prochaine mais indique la véritable signification de la prédiction.

L'écriture dans les images du songe de Sainte Ursule

IN.FAN.TIA

L'écriture n'est pas absente de ce tableau mais elle est cachée. En dehors de la signature, il ya deux autres inscriptions d'écriture, aussi discrètes qu'énigmatiques.

La première, difficile à voir sur les reproductions photographiques, IN.FAN.TIA se présente comme une broderie sur la boule blanche accrochée à l'oreiller. L'écriture est introduite dans la peinture sous la forme d'une image, celle d'une broderie. Cette boule ornée d'une fine broderie de fils d'or est l'un des nombreux détails du luxe et du raffinement d'une riche demeure vénitienne, comme les franges dorées de la couverture, ou les incrustations précieuses de l'estrade sur laquelle se trouve le lit. Ce mot latin, signifiant « *sans parole* », ou « *en silence* », évoque naturellement le silence qui invite au sommeil. Ce qui fait un très joli motif de broderie pour un oreiller.

Mais ce mot signifie aussi que les images du rêve se déroulent dans le silence, c'est à dire sans paroles. La présence à peine invisible de ces quelques lettres indique ainsi, de façon d'autant plus significative qu'elle est occulte, que l'espace délimité par le lit est celui du rêve, domaine par excellence du langage silencieux des images, comme l'est aussi la peinture.

Cette broderie, que l'on devine à peine, figure aussi le sens caché du rêve. Car le mot *infantia* désigne également l'enfance, et donc l'innocence. Dans le contexte de la légende de Sainte Ursule, lue comme la victoire de l'amour sacré sur l'amour profane, « *infantia* » fait référence à la virginité qui

représente la pureté par excellence. Cette très fine broderie se trouve sur une petite boule blanche qui ponctue la symbolique des couleurs. Le visage très pâle de la princesse endormie se situe dans un rectangle blanc. Le blanc de l'oreiller et des draps, dans l'espace onirique éclairé par la lumière de la révélation, s'oppose à la bande noire du mur du fond, dans l'espace de la réalité profane. Et le rouge de la couverture qui enveloppe le corps de la jeune fille peut évoquer le sang du martyr.

Ce tableau peut également se lire comme une illustration de la supériorité du langage silencieux des images, « langage sans paroles » qui est celui du rêve et de la révélation, sur le discours argumenté de l'écriture. La palme qui symbolise le martyr annoncé à sainte Ursule, ressemble étrangement à une plume. Cette ressemblance est accentuée par la façon dont l'ange la tient à la main, comme on tient une plume pour écrire. Etis cette palme trace un long trait devant la porte ouverte de la petite armoire qui laisse voir un désordre de livres, dans l'espace de la réalité profane. L'étude ne permet qu'une compréhension laborieuse, fragmentée, incomplète. Le livre sur la table basse est resté ouvert, la lecture inachevée. Alors que la révélation divine offre une compréhension parfaite, complète, fulgurante telle le trait dessiné par la palme qui semble barrer le désordre des livres.

Une approche symbolique du tableau incite à voir un sablier posé sur la petite table, à côté du livre ouvert. Cet objet est difficile à identifier. Pour reconnaître un sablier, il faut s'attendre à trouver dans l'espace profane une représentation du temps qui soulignerait les limites de l'étude et de la compréhension intellectuelle. Reconnaître ce que représente les images constitue une interprétation conditionnée par la lecture du discours pictural.

Le langage silencieux des images, qui est celui du rêve mais aussi celui de la peinture, s'oppose à l'écriture et au langage discursif des livres. A travers le langage des images, en illustrant la supériorité des images sur l'écriture, Carpaccio laisse aussi entendre la raison d'être et l'importance essentielle de la peinture.

DIVA.F.AU. /ST.A

La deuxième inscription est cachée sur le socle de la statue de Vénus, préfiguration de la Vierge Marie, placée au dessus de la porte par laquelle l'ange apparaît. La parenté de cette représentation du songe de sainte Ursule avec une Annonciation a souvent été soulignée, notamment avec l'Annonciation de Bellini, qui se trouvait à l'origine sur les portes extérieures de l'orgue de l'église Santa Maria dei Miracoli, mais qui est exposée aujourd'hui dans les Galeries de l'Académie, à Venise⁽¹⁴⁾. Cette apparition est souvent considérée comme une Anonciation inversée, car l'ange apporte un message non pas de naissance, mais de mort.

Cette inscription : DIVA F.AU. /ST.A est énigmatique, comme l'est souvent le langage de la prédiction. D'après Vittorio Sgarbi et L.Zorzi⁽¹⁵⁾, ces deux mots latins peuvent se traduire « *gliannonci divini sono propizi* » (les prédictions divines sont fastes). Ce qui peut sembler contradictoire avec un présage de mort prochaine et douloureuse. De même que la douceur des coloris et la sérénité qui se dégage de ce tableau peuvent sembler en contradiction avec le terrible message apporté par l'ange. La jeune princesse sourit dans son sommeil, alors qu'un rêve annonçant le martyr devrait être un cauchemard.

Mais cette contradiction est celle que reconnaît un regard profane, un regard moderne. Alors que dans la perspective chrétienne qui était celle de la légende de Sainte Ursule, la mort n'est pas une fin mais le début d'une autre vie dans la lumière de Dieu. Le martyr n'est pas un châtement, mais une distinction que méritent les âmes les plus pures. La chasteté n'est pas une frustration, mais un état de bienheureuse pureté qui seul permet de connaître l'amour absolu, l'amour sacré.

Dans cette perspective la prédiction de l'ange est bien un présage faste qui confère à tous les détails du tableau une signification mystique, invitant à lire les images dans une symbolique chrétienne. C'est pourquoi les statues d'Hercule et de Vénus deviennent des préfigurations de la Vierge Marie et du Christ. Il devient alors possible de reconnaître dans les trois colonnes qui soutiennent le ciel du lit une image de la trinité, ce qui explique aussi pour-

quoi la quatrième colonne du lit est restée en dehors du cadre du tableau. De même, les trois fenêtres peuvent être interprétées comme une représentation de la Sainte Trinité. Les deux fenêtres accolées pouvant figurer la double nature, divine et humaine, du Christ et la troisième fenêtre, ronde, pouvant symboliser la perfection.

La porte ouverte sur la lumière, située dans l'espace onirique éclairé par la prédiction de l'ange, illustre la mort annoncée comme une porte ouverte sur le début de la vie éternelle. Pour sortir de la chambre, espace de la réalité profane, il faut passer sous la porte surmontée par la statue d'Hercule, préfiguration du Christ. Entre cette porte ouverte sur la lumière et la jeune fille endormie, le vide du lit figure la chasteté et la couverture rouge évoque le sang du martyr. Et la porte ouverte sur le néant, dans l'espace de la réalité profane, devient alors une terrible figure de la mort en dehors de la lumière divine, malgré les efforts désordonnés pour trouver la connaissance par l'étude profane, indiqués par l'image de la petite armoire sous l'ouverture noire de la porte.

Une autre interprétation de cette inscription a été proposée par Zorzi⁽¹⁶⁾ :

DIVA F (ECIT) AU(CTOR) S(INE) T(ESTIBUS) A(LIA).

Ce qui signifie « *L'auteur fait autrement des choses divines sans témoin* ». Cette interprétation invite à reconnaître dans cette représentation du songe de sainte Ursule une métaphore de la peinture elle-même. Le peintre ne fait pas oeuvre d'imitation, mais de création. Dans la solitude de la création, « sans témoin », il confère un sens caché aux images.

L'ambiguïté de cette inscription invite à une double lecture, esthétique et mystique, du « songe de Sainte Ursule ». Les deux interprétations se superposent, elles ne sont pas contradictoires, elles constituent la mystérieuse profondeur de ce tableau. L'écriture énigmatique cachée dans l'image figure, au double sens du terme "Lire les images" le sens caché de la révélation.

Regarder le tableau consiste à chercher la signification symbolique de chaque détail, si bien que la lecture exhaustive du « *Songe de Sainte Ursule* » dépasserait les limites de cet article. C'est pourquoi nous n'aborderons pas ici

la signification des pantoufles devant le lit, du fauteuil vide, du lave main accroché sur le mur au dessus du fauteuil.

VICTOR CARP.F.

MCCCCLXXXV

La troisième inscription d'écriture dans ce tableau est celle de la signature et de la date, introduites dans la peinture sous la forme de l'image d'un petit papier glissé sous le lit, près du petit chien.

Du point de vue de l'histoire de l'art, cette signature qui s'inscrit sur un petit carton, un « *cartellino* », s'explique très simplement par une habitude des ateliers où de nombreux peintres et apprentis travaillaient ensemble. Les peintres, lorsqu'ils quittaient le soir l'atelier, plaçaient un petit carton indiquant leur nom devant le tableau sur lequel ils étaient en train de travailler. Dans une approche strictement picturale du tableau, on peut s'en tenir à cette explication historique, pragmatique et objective.

Mais dans une lecture symbolique des images ce petit carton sur lequel s'inscrivent les quelques lettres de la signature trouve une double signification, à la fois par l'endroit où est placé ce morceau de papier et par la lecture de ces quelques lettres. A la fois image et écriture, cette signature comporte une double signification.

Dans la mesure où la signature s'inscrit sur l'image d'un morceau de papier, dans une logique picturale elle devrait se trouver sur la petite table, à côté du livre ouvert, dans le désordre de la vie quotidienne. Ou au moins, si ce morceau de papier avait été emporté par un courant d'air puisque toutes les portes de la chambre sont ouvertes, il aurait dû tomber par terre à côté de la table. Pourtant ce morceau de papier se trouve près du lit, aussi visible qu'improbable dans une chambre si bien rangée. C'est à dire que cette image de l'écriture n'est pas située du côté de l'écriture, dans l'espace profane, mais qu'elle placée sous le lit qui délimite l'espace du rêve et de la prédiction. La signature indique ainsi que la peinture se situe du côté du langage silencieux et symbolique des images oniriques.

Les lettres VICTOR CARP. F. permettent de connaître le nom du peintre et les lettres MCCCLXXXV précisent la date d'exécution du tableau. Ces données objectives facilitent le travail de l'historien d'art : le tableau peut être daté et attribué sans aucune hésitation. Mais il est possible aussi de trouver une autre signification à la lecture de ces quelques lettres mises en évidence sur le devant du tableau.

Ursule, Princesse bretonne qui vécut à la fin du III^e siècle et au début du IV^e siècle, avait fait ce rêve prémonitoire la veille de sa mort, avant d'arriver à Cologne. Mais ce tableau décrit un intérieur vénitien de la Renaissance. Le réalisme des images souligne l'anachronisme de la représentation, si la légende de Sainte Ursule est lue au premier degré.

Mais cette double invraisemblance, géographique et historique, signifie justement que ce tableau ne répond pas à la logique d'un reportage documentaire où les images seraient le reflet d'une réalité située en un temps et un lieu précis. Ce que la peinture nous donne à voir, à travers le langage des images, c'est une vérité d'un autre ordre que celle de la réalité basement matérielle, prosaïque et profane. Il s'agit d'une vérité spirituelle qui transcende les contingences du temps et de l'espace.

La chambre de sainte Ursule se situe en dehors du temps, en dehors de la réalité prosaïque d'un lieu donné, elle représente un espace onirique et poétique qui est celui du langage silencieux des images. C'est ce qui fait la force de ce tableau et c'est ce qui nous touche, bien que la légende de Sainte Ursule soit devenue aujourd'hui très étrangère à notre mentalité.

L'antagonisme entre le sacré et le profane, le mystère de la mort, la signification des rêves, sont des thèmes universels. A travers le songe de sainte Ursule, par le langage des images, Carpaccio nous laisse entrevoir bien davantage que l'histoire rocambolesque d'une jeune princesse bretonne. Mais ce langage est codé, il est caché, il faut le découvrir derrière l'apparence anodine des images.

L'écriture cachée dans l'image est énigmatique, elle est réduite au strict

minimum, même le nom du peintre n'est pas entièrement écrit. La lettre « F. » est une abréviation du latin « fingeat » (faire) et non pas « pingeat » (peindre) comme on pourrait s'y attendre. Cette signature est la même, mais sous une forme abrégée, que celle du tableau de « *La Vision de saint Augustin* » du cycle de Saint Jérôme que l'on peut voir à la Scuola di San Giorgio degli Schavonni: « VICTOR CARPATIUS FINGEBAT ». En choisissant de dire qu'il « *fit* » au lieu de « *peignit* » Carpaccio nous signale ainsi que le peintre n'imité pas l'apparence des choses, mais qu'il fait oeuvre de création. Cette simple lettre dans la signature implique une définition de la peinture qui reprend l'interprétation proposée par Zorzi de l'inscription énigmatique DIVA.F.AU. /ST.A « *l'auteur fait des choses divines sans témoin* ». Pour comprendre la signature, il faut lire davantage que ce qui écrit, de même que pour comprendre le tableau, il faut voir plus loin que la simple apparence des images.

En regardant ce tableau, je ne peux m'empêcher de penser que Carpaccio avait raison de croire en la supériorité des images sur l'écriture. La légende de sainte Ursule qui, fiancée à un prince anglais ayant pourtant accepté de se convertir, ne voulait pas renoncer à la chasteté et pour cette raison entreprend, accompagnée par onze mille vierges, un long périple jusqu'à trouver le martyr devant Cologne, est si éloignée de la mentalité d'aujourd'hui qu'elle peut sembler légèrement ridicule.

Le détail invraisemblable des onze mille vierges a pourtant une explication rationnelle : il s'agirait tout simplement d'une erreur de lecture. A l'origine de cette légende, une inscription latine datant du Ve siècle retrouvée sur une pierre en 1155 « XIMV » a été interprétée comme « XI M(*ille*) V(*ierges*) », alors qu'il s'agissait en réalité tout simplement de « VI M(*artyres*) V(*ierges*). Le chiffre de onze-mille est irréaliste, mais il est aussi beaucoup plus poétique et imagé, d'où la popularité de cette légende qui a inspiré à Carpaccio un tableau beaucoup plus intéressant que ne l'aurait été le respect du chiffre rationnel de onze suivantes. Les images ont une autre logique que celle de la

réalité prosaïque, elles invitent à ne pas nous arrêter à une lecture littérale de la légende.

Les images du « *Songe de sainte Ursule* », à condition de les regarder attentivement et sans à priori, nous invitent à voir par de-là l'apparence des choses. Elles nous invitent aussi à ne pas nous arrêter à une lecture au premier degré de la légende. Le langage des images éclaire la légende de sainte Ursule et nous permet de la comprendre, malgré la distance qui nous sépare de la mentalité de cette époque.

Abordé comme une métaphore de l'amour sacré et de l'amour profane, ce tableau nous permet de comprendre beaucoup plus facilement et de façon beaucoup plus limpide et plaisante que ne le ferait la lecture aride d'un traité de théologie ce que représentait pour un chrétien de cette époque la réalité de l'amour Divin et la foi dans la vie éternelle.

Le véritable anachronisme, ce n'est pas celui d'images qui situent le rêve de sainte Ursule dans un palais vénitien de la Renaissance. C'est celui d'une approche de la peinture qui non seulement tranche les liens entre les images, l'écriture et le langage mais refuse aussi d'envisager la signification spirituelle d'une peinture religieuse. « *Le Songe de sainte Ursule* » nous transporte en un temps, très éloigné de notre mentalité contemporaine, où l'amour pouvait être sans aucune connotation négative dissocié de la sexualité, et où il n'était pas déplacé d'attacher de l'importance à la dimension mystique des images car la valeur esthétique des images était indissociable de leur spiritualité.

Carpaccio est un extraordinaire narrateur, non seulement au sens littéral parce qu'il raconte en neuf tableaux l'histoire merveilleuse de sainte Ursule avec une grande profusion de détails anecdotiques, mais aussi par la complexité de son discours pictural qui a inspiré une abondante littérature. Le « *Songe de sainte Ursule* » présente une parenté, souvent soulignée, avec « *la Vision de saint Augustin* ». Ces deux tableaux, qui l'un et l'autre ont inspiré de très nombreux livres et articles, ne présentent pas seulement le point commun d'avoir pour sujet une vision surnaturelle. Dans « *La vision de Saint*

Augustin » Carpaccion complète et développe sa réflexion sur l'importance des images qui seules permettent de représenter l'indicible.

Dans un contexte culturel qui accorde la primauté à l'écriture sur la peinture, le discours pictural de Carpaccio introduit une réflexion sur l'opposition entre l'écriture et les images, ayant pour arrière plan la dimension théologique de la dialectique entre le représentable et le non-représentable. L'analyse de « *la vision de saint Jérôme* » sera l'objet d'un article suivant, qui complètera cette réflexion sur le « *Songe de sainte Ursule* ».

L'analyse du rapport entre l'écriture, les images et le langage permet d'éclairer deux conceptions de la peinture qui ne situent pas au même endroit la frontière entre l'écriture et les images, et qui n'établissent pas des rapports de même nature entre les images et le langage. Dans le cercle culturel marqué par l'écriture chinoise, les images et l'écriture sont dans un rapport de continuité, alors qu'elles s'opposent dans la peinture occidentale. De façon symétriquement inversée, d'un côté l'absence de l'écriture renforce le langage des images, et de l'autre côté c'est la présence de l'écriture qui permet aux images de se dégager du langage, de se situer en dehors du langage.

Pourtant, par des voies très différentes, des techniques très différentes et dans des contextes culturels, linguistiques, religieux très différents, qui de plus s'ignoraient mutuellement, les chefs d'oeuvres de la peinture se rejoignent dans une même volonté, essentielle, d'exprimer l'indicible. Et c'est en cela que réside l'universalité de l'art. A travers deux définitions de la peinture qui s'opposent symétriquement dans le rapport que les images entretiennent avec l'écriture et avec le langage, s'exprime une même aspiration universelle à transcender l'apparence des choses pour montrer l'indicible.

付記

本稿の作成にあたり、2017年度早稲田大学商学研究基金を受けたことをここに記して、感謝の意を表したい

Notes

- (1) Alexandre Vanautgaerder, Paris, Albin Michel, 2013
- (2) « Lire la peinture », Avant propos, page XI.
- (3) Par exemple, Tanaka Hidemichi, spécialiste de peinture européenne, dans « comment regarder, comment sentir les chef d'oeuvres de l'art japonais » 「日本美術傑作の見方感じ方」, parle de Sesshū, en ayant recours aux termes de « *maniérisme* » et « *romantisme* » : « *Mais en se contentant de respecter les chef d'oeuvres du passé, une originalité vivante ne peut pas voir le jour. Il s'agit plutôt d'un « maniérisme », et de rien d'autre. Il est vrai que Sesshū est parmi les peintres japonais de paysages « montagne et eaux », celui dont le pinceau est le plus puissant, la composition la plus solide. Mais il faut reconnaître que cette remarquable puissance de pinceau n'est que le « romantisme » d'un peintre admirant la culture chinoise.* P.243, 244.
- しかし、歴史上の名作を師と仰ぐだけでは、それをしのぐ生きたオリジナリティーは生まれません。それはむしろ、「マニエリスム」(様式主義)以外の何物でもないのですから。たしかに雪舟は、日本の山水画家のなかで、最も強い線、型固な構図をつくりあげました。しかし、そのすぐれた筆力が中国文化への「ロマンチズム」の画家にとどめたというべきかもしれません。
- Il apparaît clairement que du point de vue d'un historien de l'art occidental, le « manque d'originalité » de peintres japonais qui suivent les règles de la peinture chinoise est perçu comme un défaut. Que les termes de « *maniérisme* » et de « *romantisme* » soient appliqués au même peintre, laisse néanmoins penser que les critères de l'art occidental ne sont pas adaptés à l'analyse de la peinture japonaise.
- Un peu plus loin, page 253 du même ouvrage, Tanaka Hidemichi parle de « *Surréalisme* » à propos du peintre Uragami Gyokudō, dont cette fois « *l'originalité* » est soulignée comme une qualité.
- (4) Michel Butor, « Les mots dans la peinture », page 7
- (5) Cf. *Écriture, images et langage*, The cultural review, page 77, et pages 81, 83 une analyse plus complète de cette peinture.
- (6) « Lire la peinture », Avant-propos, page XI
- (7) Ibid. Page XIII
- (8) Ibid. Page XV
- (9) Michel Butor, « Les mots dans la peinture », page 8
- (10) Ibid. Page 7
- (11) Une traduction du procès de Véronèse est présentée par Alain Jaubert, « Palettes » (Gallimard), page 86-88.
- (12) Pinchi, « A quel saint se vouer », p.
- (13) V. Sgarbi, Quatrième de couverture de « Carpaccio », « *Carpaccio è certamente il pittore più colto e intellettuale del Quattrocento veneziano* »
- (14) Cf. *Écriture, images et langage*, The cultural Review, numero 41.42, page 83.86, l'analyse de cette Annonciation de Bellini. Il a souvent été souligné que le motif des incrustations dans le

bois précieux du lit de sainte Ursule est le même que celui des incrustations du lutrin dans le tableau de Bellini.

(15) Vittorio Sgarbi, « Carpaccio » (Rizzoli libri illustrati), p.112

Bibliographie

- ARASSE Daniel, On n'y voit rien (Paris, Gallimard, Folio essais, 2003)
- ARASSE, Daniel, Histoires de peintures (Paris, Gallimard, Folio essais, 2006)
- AUGE, Marc, DIDI-HUBERMAN, Georges, ECO, Umberto, L'expérience des images, (Paris INA Editions, 2011)
- BARBE-GALL, Françoise, Comprendre les symboles en peinture (Paris, Editions du chêne, 2007)
- BATTISTINI, Matilde, Simboli e allegorie (Milano, Electa, 2007)
- BUTOR, Michel, Les mots dans la peinture (Genève, Skira, 1969)
- DAGRON, Gilbert, Décrire et peindre, essai sur le portrait iconique (Paris, Gallimard, 2017)
- DEBLAIS Vincent, La croisée des signes, L'écriture et les images médiévales (800-1200) (Paris, Les éditions du Cerf, 2017)
- GENTILI, Augusto, Le storie di Carpaccio, Venezia, i Turchi, gli Ebrei (Venezia, Marsilio Editori, 1996)
- JAUBERT, Alain, Palettes (Paris, Gallimard, 1998)
- LAVELLE, Louis, La parole et l'écriture (Paris, L'artisan du livre, 1942, Editions du Félin, 2005).
- PANOFSKY, Erwin, Meaning in the Visual Art (Random House, 1955)
- L'oeuvre d'art et ses significations (Paris, Gallimard, 1969)
- PINCHI, Dominique, A quels saints se vouer ? Regards sur la peinture vénitienne de la Renaissance Grandvilliers, (La tour verte, 2014)
- POSTEL, Jean-Philippe, L'affaire Arnolfini (Arles, Actes Sud, 2016)
- ROGER, Alain, Court traité du paysage (Paris, Gallimard, 2017)
- SEGUY-DUCLOT, Alain, Définir l'art (Paris, Belin, 2017)
- SGARBY, Vittorio, Carpaccio (Milano, Rizzoli Libri Illustrati, 2002)
- STEINER, George, Langage et silence (Paris, Le Seuil, 1969, Les Belles lettres, 2010)
- STEINER, George, Real Présences (London, Faber and Faber, 1989)
- IMAHASHI Riko, « Edokaiga to bungaku, shasei to kotoba no edobunkashi », Tokyodaigaku shuppansha, Tôkyo, 1999.
- 今橋理子, 「江戸絵画と文学, 写生とことばの江戸文化史」, 東京大学出版会, 東京, 1999
- MITO « byôbuniokeru kaigakûkanto shoukikûkan nitsuite », Suntory bijutsukanronshû, numéro 6, 2002 水戸伸恵, 屏風における絵画空間と書記空間について, 「サントリ美術館論集, 六号, 東京, 平成14年
- Musée Idemitsu, Catalogue de l'exposition « Puissance de l'écriture, puissance de la calligraphie, le dialogue entre la calligraphie et les images », Tokyo 2013

- 出光美術館「文字の力・書のチカラ 書と絵画の対話」東京 2013
- Musée Masaki, « Suibokuga, bokuseki no miryoku » Tôkyo, 2002 正木美術館「水墨画・墨蹟の魅力」東京 2008
- Musée Suntory, Catalogue de l'exposition « Kôetsu to Sôtatsu », Tokyo, 1999 サントリー美術館, 「光悦と宗達」東京, 平成11年
- Musée Suntory, « Tani Bunchô », catalogue pour le 250e anniversaire, Tokyo, 2013
サントリー美術館「谷文晁」, 生誕250周年, 東京, 2013年
- ÔTSUKI Mikio « Bunjingaka no fu, Ôi kara Tessai made », Perikansha, Tokyo, 2001
大概幹郎, 「文人画の譜, 王維から鉄斎まで, べりかん社, 東京, 2001年
- 小林忠, 「池大雅, 中国へのあこがれ. 文人画入門, ニューオータニ美術館, 2011年
- KOBAYASHI Tadashi « Ike no Taiga, chûgokuhe no akogare, bunjinga nyûmon », Musée New Otani, Tôkyo, 2011
- SAKAKIBARA Satoshi « Nihonkaiga no mikata », Kadokawa sensho, Tokyo, 2004 榎原悟「日本絵画の見方」, 角川選書, 東京, 平成16年
- SEKI Shinichi « Nihonbijutsu yomitokijiten », Tokyo, 2002 瀬木慎一「日本美術読みとき辞典」里文出版平成14年
- TANAKA Hidemichi, « nihonbijutsu kessakunomikata kanjikata », PHPshinsho, Tokyo, 2004. 田中英道「日本美術傑作の見方感じ方」PHP 新書, 東京2004
- TAMAMUSHI Satoko « nihonbijutsu no kotoba to e », Kadokawa sensho, Tokyo 2016
玉蟲敏子「日本美術のことばと絵 角川選書, 東京平成28