

## Sommaire

Introduction..... 11

### **Florence Marie-Laverrou**

Parcours de la représentation du paysage chez John Cowper Powys :  
détours par la peinture de *Rodmoor* à *Weymouth Sands*..... 15

### **Émilie Bourdarot**

Le détour par le pictural dans *The Virgin in the Garden*  
et *Still Life* de A. S. Byatt ..... 29

### **Laurence Petit**

Couleur des mots, éloquence de la couleur :  
*Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence ..... 43

### **Sophie Aymes**

*Recording Britain* John Piper  
et le patrimoine architectural anglais dans les années 1940 ..... 59

### **Simone Rinzler**

Les couvertures de *Step across this Line* de Rushdie :  
entre fiction d'une non-fiction et balisage de parcours..... 73

### **Isabelle Boof-Vermesse**

Spéculation et spécularité, immobilier et policier :  
*The Black Dahlia* de James Ellroy ..... 91



## Introduction

Cet ouvrage se propose de mettre en relation textes et images selon les modalités du parcours et de ses possibles détours, dans le contexte du développement des études texte/image au sein du domaine de l'anglistique dans l'université française. Cet engouement pour la mise en relation de l'image et du texte provient-il de ce que l'image permettrait de sortir du pansémiotisme, l'immédiateté de la perception de l'image s'opposant à la linéarité de la lecture ? L'image parlerait-elle directement à l'imaginaire ? Ou la fascination qu'elle exerce ne vient-elle pas de ce qu'elle n'est justement ni tout à fait naturelle, ni tout à fait symbolique mais directement en prise avec le sémantique ? Si les textes ont parfois besoin d'un détour par l'image, le parcours de celle-ci ne s'apparente-t-il pas à une « traversée » au sens où l'entend Louis Marin dans *Des pouvoirs de l'image*<sup>1</sup> ? Et cette traversée-même n'est-elle à percevoir que comme un passage en surface ou n'implique-t-elle pas, au contraire, une transformation, un « détournement », pour ainsi dire ? Chacun des auteurs s'est ainsi efforcé de se demander dans quelle mesure les textes « changent l'image qui les traverse en discours », les détournant, « dans du langage » et s'ils ne sont pas à leur tour « transformés en une forme [...] de visibilité »<sup>2</sup>.

Florence Marie-Laverrou s'intéresse ainsi tout d'abord à la fonction du détour par la peinture dans la représentation du paysage au sein des romans de James Cowper Powys. Chez Powys, de *Rodmoor* à *Weymouth Sands*, deux modes d'inscription de l'image se dessinent. Dans *Rodmoor*, l'image fait saillie dans le texte dans la mesure où elle apparaît comme un détour par rapport au code sémiotique du langage écrit. Hétérogène au texte, elle dessine des lignes de fuite qui modèlent l'espace représenté pour mieux l'évoquer sous les « yeux de l'esprit » du lecteur. Dans *Weymouth Sands*, l'image n'est

---

<sup>1</sup> Marin, Louis, *Des Pouvoirs de l'image*,

<sup>2</sup> Op. cit., p. 9.

plus seulement indiquée comme étant hétérogène au texte, elle se donne aussi à lire, et s'intègre à la politique générale du signe sous forme diffuse d'images qui irradient le texte. Le figural dans le texte permet ainsi à l'écrivain de suggérer le paysage qui sert de toile de fond au roman, en en dégageant l'aura.

Emilie Bourdarot, pour sa part, fait une lecture de *Still Life* et de *The Virgin in the Garden* d'A. S. Byatt qui voit dans le rapport du texte à l'image un détour nécessaire à l'écriture métafictionnelle de Byatt, pour qui le statut et les formes de la représentation peuvent et doivent être interrogés. C'est en explorant les possibilités mimétiques du langage que Byatt découvre la nécessité du détour par le pictural, dans l'espoir de combler la béance entre les mots et le réel. Ces explorations mènent paradoxalement l'écrivain à faire le choix de la métaphore pour tenter d'accéder à la chose même, comme si le détour était le plus sûr moyen, pour l'écriture, d'arriver à bon port dans son évocation de l'ineffable. Le détour par le pictural chez Byatt conduit ainsi à un retour métafictionnel au cours duquel se découvrent les pouvoirs de la métaphore vive.

De son côté, Laurence Petit montre que A. S. Byatt met en tableau ses textes en y incorporant des descriptions picturales. Le mouvement réciproque du tableau au texte et du texte au tableau permet à l'écrivain de célébrer les tableaux des grands maîtres, et se faisant, d'enrichir sa propre œuvre de fiction. Tout comme Emilie Bourdarot, Laurence Petit pense que le détour par le pictural sert la représentation métafictionnelle. Ainsi, dans « Art work », la célébration de la couleur dans le texte de Byatt renvoie au mode pictural majeur de la peinture de Matisse, et nous dit quelque chose en retour du pouvoir de la représentation. Incarnée par le personnage de Mrs Brown, femme de ménage devenue artiste, la célébration de la couleur est en effet l'occasion pour Byatt de rendre hommage au tableau intitulé « Le silence habité des maisons », par lequel le silence de la picturalité descend au cœur même du texte. Au silence habité de la toile de Matisse répond ainsi l'éloquence de la couleur silencieuse chez Byatt, qui place dans le visuel et le pictural l'immense espoir d'une resémantisation du signe.

Sophie Aymes part sur les traces du peintre anglais John Piper, dont le parcours artistique s'attache à témoigner des ravages de la deuxième guerre mondiale. Comme s'il partait

pour le traditionnel « grand Tour », Piper propose une expérience du paysage médiatisé, à l'instar de ses précurseurs mythiques que sont les artistes romantiques. Sophie Aymes montre dans quelle mesure John Piper, fortement inspiré par Ruskin, parvient à donner de la guerre une vision ambivalente, entre ruine et reconstruction, déliquescence architecturale et accréation intertextuelle, abstraction et naturalisme, texte et image.

Simone Rinzler, quant à elle, interroge la portée politique des différentes couvertures du recueil de non-fiction de Salman Rushdie, *Step across this Line* en s'appuyant sur la théorie ALTER de Jean-Jacques Lecercle. Véritable outil d'interprétation de tout texte politique, cette théorie permet à Simone Rinzler de remettre en question les choix éditoriaux qui peuvent osciller entre une prise de position politique affirmée (comme c'est le cas de la première version *hardback* illustrée par la photo de Sebastiao Salgado) et une politique marketing consensuelle, dans les couvertures maquettées pour la circonstance dans la version de poche en anglais et dans la traduction française chez Plon.

Isabelle Boof-Vermeesse met en évidence, à partir de l'étude du roman de l'américain James Ellroy, *The Black Dahlia*, la transformation du rêve américain en culte de l'image. Elle établit un parallèle entre la société du spectacle telle qu'elle est significativement « disséquée » par Ellroy et la représentation qu'il fait de la mutilation des corps. La collusion entre spectacle et immobilier dans l'univers sulfureux d'Hollywood participe, d'autre part, de la mise en scène du « non-événement » tel que l'explicite Daniel Boorstin dans *The Image : or What Happened to the American Dream*. Isabelle Boof-Vermeesse décrypte cette société du spectacle qui, entre médiatisation outrancière et propagande, s'efforce d'introniser des victimes anonymes dans l'univers de la célébrité et manipule l'image avec la complicité active d'un public avide de sensations.



## **Parcours de la représentation du paysage chez John Cowper Powys : détours par la peinture de *Rodmoor* à *Weymouth Sands***

Dix-huit années séparent *Rodmoor* de *Weymouth Sands* (publié en 1934)<sup>3</sup>, mais la relation des personnages au monde naturel est au cœur de ces deux œuvres, comme elle est au cœur des huit autres romans de ce qu'il est habituel d'appeler la première période de John Cowper Powys (1915-1936). Le passage du temps n'amenuisa pas l'intérêt de l'auteur pour cette question ; en revanche, sa façon de considérer cette relation évolua considérablement, évolution que met particulièrement en avant le détour par la peinture auquel la représentation du paysage donne lieu dans ces deux œuvres.

Si l'on utilise le mot « détour » pour parler de la manière dont l'image fait saillie dans le texte, c'est avant tout parce que cette intrusion du pictural s'affiche comme un itinéraire qui s'écarte du chemin direct, en l'occurrence comme un écart par rapport au code sémiotique de l'écrit. C'est cette idée qui soutendra le premier temps de ma réflexion. Mais n'est-il pas logique que le terme « détour » ait plus d'un sens, plus d'un tour dans son sac ? Ainsi, l'idée de méandres et de lacets qu'implique aussi ce mot me servira-t-elle de guide dans le deuxième temps de ce parcours de la représentation du paysage chez Powys.

### **Le détour par la peinture**

Un détour au long cours

Dans le texte de *Rodmoor*, le détour par l'hétérogène, en l'occurrence par l'image, est manifeste. Les innombrables descriptions du paysage présentent les caractéristiques qui dénotent les descriptions picturales : présence d'un focalisateur

---

<sup>3</sup> John Cowper Powys, *Rodmoor* (1916), London, Macdonald, 1974 ; *Weymouth Sands* (1934), Harmondsworth, Penguin Books, 1996. Abréviations utilisées : R (*Rodmoor*) et W Sa (*Weymouth Sands*).

souvent placé dans l'embrasure d'une porte ou posté à une fenêtre, cadre typographique lorsque la description forme un paragraphe indépendant, recours aux déictiques et aux formes en *-ing*, accent mis sur l'idée d'une certaine stase des divers éléments de la scène grâce à la présence de participes passés en fonction adjectivale et de verbes d'état, enfin termes plus ou moins élaborés évoquant les couleurs, la lumière et/ou des techniques picturales<sup>4</sup> (R 43-44, 91, 96, 162, 171, 203, etc.).

Si, au cours de ces descriptions picturales du paysage, le narrateur ne fait aucune allusion directe à des tableaux connus ou bien à des noms de peintres, se décèlent néanmoins dans le lexique des allusions techniques à une sémiotique picturale. Lorsque au premier plan d'une description picturale l'immense voile rouge d'un bateau de pêche se détache sur un fond monochrome dans des tonalités relativement sombres (R 43-44), on peut gager qu'il y a là respect d'un des principes préconisés entre autres par Léonard de Vinci, qui était soucieux d'accentuer la sensation de volume au moyen des couleurs. Mais ce qui frappe dans toutes ces descriptions, c'est l'organisation très rigoureuse de l'espace par le truchement d'une taxinomie topographique. Les indications spatiales sont multiples et, placées le plus souvent en début de phrase, elles permettent de déplier, les uns après les autres, les divers plans du tableau en allant toujours du plus proche au plus lointain : « on its further side », « some half a mile away », « the low horizontal sun » (R 91) ; « along the line of foam », « in front of them », « far off, on the edge of the horizon » (R 96) ; « This was in the mid distance, so to speak, of the great plain of water », « in the remote distance » (R 104-105). L'espace se déploie et se creuse au fur et à mesure de ces marqueurs spatiaux et le(s) point(s) de fuite, si j'ose m'exprimer ainsi, apparaît(en)t en dernier dans le texte et se situe(nt) dans la partie la plus éloignée « du tableau », à l'horizon. Aussi ne paraît-il pas saugrenu de penser que le schème pictural influençant, consciemment ou non, la représentation du paysage dans *Rodmoor*, est celui de la perspective albertienne ou perspective linéaire, la netteté des formes n'étant à aucun moment remise en cause par le recours à la perspective aérienne telle que cette dernière pourrait être suggérée par des références à l'horizon bleuté ou à l'estompement des formes dans les lointains.

---

<sup>4</sup> Voir Liliâne Louvel, « La description picturale. Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n°112, Novembre 1997, pp. 475-490.

Ce recours au schème esthétique de la perspective classique est d'autant plus notable que le paysage de la diégèse est celui de la mer et des Fens, un paysage qui est à classer dans la catégorie du sublime, comme l'indique, à plusieurs reprises, le narrateur. Aussi une telle mise en avant du schème classique ne laisse pas de surprendre quand on sait que ce sont ces mêmes paysages de la démesure et de l'irreprésentable qui, au dix-huitième siècle, incitèrent les peintres à s'émanciper de la stricte règle académique<sup>5</sup>.

En comparaison, le roman *Weymouth Sands* est pauvre en descriptions paysagères. Non que le site de la station balnéaire ne s'y prête pas. L'ample baie s'admire à loisir depuis le promontoire de Portland et les collines environnantes ménagent des points de vue multiples et variés sur la ville, la plage et la presqu'île. Il suffit pour s'en convaincre de songer à la série de tableaux peints par Constable au début du dix-neuvième siècle et intitulés « Weymouth Bay ». De fait, les protagonistes du roman aiment à se poster aux fenêtres ou à arpenter l'esplanade ; pourtant, le narrateur n'élabore nulle part « d'effet tableau », encore moins de descriptions picturales. Certes, il y a bien quelques panoramas, mais leur organisation est si floue que le lecteur qui ne connaît pas ce morceau de la côte anglaise ne peut ni déduire la position des différents éléments du paysage ni étager des plans ni déceler des lignes de force (« Over the wide landscape her gaze wandered, over the roofs of Upwey, over the valley of Abbotsbury, over that abrupt cleft in the hills, where to the south-east it was just possible to catch a sight of a fragment of the sea reaching away to St. Alban's Head » [W Sa 116]).

À défaut de décrire le paysage, le texte de *Weymouth Sands* fournit au lecteur deux références picturales « hyperconscientes »<sup>6</sup> qui ont trait au paysage, fait suffisamment rare dans l'œuvre de Powys pour être souligné. Ainsi, le tableau de Watteau intitulé « L'embarquement pour Cythère » est-il mentionné

---

<sup>5</sup> Patrick Lhot indique que le passage à la peinture de paysages « sublimes » se discerne, entre autres, lorsque « le creusement perspectif qui échelonne tous les plans selon un ordre hiérarchisé tend à se réduire pour laisser place à une forme plutôt simple mais prédominante qui se découpe très nettement en premier plan, sur le fond », *Peinture de paysage, et esthétique de la démesure*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 81. Un schéma en l'occurrence totalement opposé à celui que l'on voit à l'œuvre dans les descriptions paysagères de *Rodmoor*.

<sup>6</sup> J'emprunte cette expression à Alain Roger qui distingue l'« artialisation hyperconsciente » (lorsque le nom d'un peintre ou d'une école de peinture apparaît explicitement dans le discours) du « schématisme populaire, élémentaire », *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, p. 110.

lors de l'évocation des sables humides de la baie de Weymouth : « The scene on this particular afternoon, largely because of the warm diffused sunlight which fell from a filmy sky, and because of the absence of any blustering wind, had an air that resembled the air of Watteau's 'Embarkation to Cythera' » (W Sa 462-463). Les écrits théoriques de l'auteur nous apprennent que la version qu'il connaissait était la première version du tableau, celle du Louvre, où les figures et la nature sont noyées dans une brume mordorée. Si la référence à Watteau est intéressante, c'est que ce dernier, tout comme les autres peintres du rococo, avait à cœur de remplacer la rigidité géométrique de la perspective en privilégiant le « modelage de l'espace par la couleur »<sup>7</sup>. Aussi les silhouettes de ce tableau donnent-elles l'impression qu'elles vont bientôt se dissoudre dans le fond dont elles émergent.

L'autre référence est des plus vagues. Il s'agit d'une expression composée, créée par le narrateur pour évoquer la baie de Weymouth telle que certains personnages la voient depuis Portland : « the vast sea-and-land landscape » (W Sa 343). En dépit de la présence du terme « landscape », cette expression n'est pas sans rappeler la dénomination propre aux paysages picturaux chinois. Ces derniers sont appelés « Montagne(s)-Eau(x) ». Si je me sens autorisée à proposer ce rapprochement c'est que d'autres éléments du texte, que je ne peux ici tous mentionner, m'y encouragent. Il y a, par exemple, ces deux allusions au Tao concernant un personnage qui habite sur Portland et sait s'enchanter des jeux du soleil sur la mer (« The 'Absolute' which these two girls got from [Sylvanus] was indeed much more akin to the Chinese 'Tao' than to any Parmenidean equilibrium » [W Sa 243] ; « when [Sylvanus] talked of this Tao-like presence that included and underlay everything » [W Sa 333]).

Ainsi, de *Rodmoor* à *Weymouth Sands*, le détour par le pictural propose au lecteur un véritable périple spatio-temporel qui le conduit de la perspective linéaire à l'occidentale à la peinture chinoise de paysage où la notion de perspective n'a plus sa place. Si, dans le premier de ces romans, le détour par l'hétérogène s'impose d'emblée, tel n'est pas le cas dans le deuxième au point qu'il peut, dans un premier temps, paraître tout à fait excessif de parler de détour par le pictural, du moins

---

<sup>7</sup> Michel Baridon, « Les repères culturels du paysage », in Ronald Shusterman (dir.), *Cartes, paysages, territoires*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, pp. 43-53, pp. 49-50.