



HAL
open science

Sculp fiction. Sculptural, scriptural, figural : une approche médiale de la fiction

Benoît Tane

► **To cite this version:**

Benoît Tane. Sculp fiction. Sculptural, scriptural, figural : une approche médiale de la fiction. Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2024, L'Écrit et le sculptural. ⟨halshs-04757390⟩

HAL Id: halshs-04757390

<https://shs.hal.science/halshs-04757390v1>

Submitted on 28 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Sculp. fiction. Sculptural, scriptural, figural : une approche médiale de la fiction

Benoît Tane

Pourquoi introduire la catégorie du « figural » dans la relation de l'« écrit » et du « sculptural » ? Il ne s'agit ni de déplacer les termes de la réflexion, ni de surenchérir avec une troisième catégorie. D'une part, nous entendons bien faire jouer pleinement et explicitement les interactions entre sculptural et scriptural, en évitant de tenir l'écrit pour une évidence : l'écrit a autant besoin du scriptural – c'est-à-dire d'une interrogation sur ses modalités matérielles – que la sculpture – mais il faudrait peut-être dire le « sculpté » – a besoin du sculptural. D'autre part, ce couple trouve dans le figural, qui ajoute des problèmes et des questions du fait de sa polysémie, non pas un pur dépassement mais un prolongement des interférences entre les deux premières catégories.

Trois étapes pourraient contribuer à la réflexion. Nous reviendrons d'abord sur les modalités conjointes du sculptural et du scriptural ; nous nous interrogerons ensuite sur la nécessité de sortir du domaine de la sculpture proprement dit pour toucher au noyau du sculptural – ce que nous désignons comme le *sculp.* du sculptural – qui nous mettra enfin sur la voie du figural.

Conjonctions du sculptural et du scriptural

Inscrire

Dans le cinquième et dernier chapitre de *Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce met en scène une discussion entre deux personnages, Stephen et Lynch. Le premier vient de définir l'émotion esthétique comme indépendante du désir, tandis que le second lui répond par un aveu :

*I told you that one day I wrote my name in pencil on the backside of the Venus of Praxiteles in the Museum. Was that not desire ?
– I speak of normal natures, said Stephen¹.*

Je vous ai raconté qu'un jour j'ai écrit mon nom au crayon à l'arrière de la Vénus de Praxitèle au *Museum*. Ce n'était pas du désir ? – Je parle des natures normales, dit Stephen.

¹ J. Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, [1914-1915], éd. R. B. Kershner, Boston, New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1993, p. 179 (notre traduction).

C'est Stephen, le héros dont on fait régulièrement un double de Joyce², qui laisse entendre que « l'artiste » n'est pas une « nature normale ». Le « jeune homme » du titre ne serait-il donc que la préfiguration de ce qu'il sera en tant qu'artiste ? Ce qui est certain, c'est que le roman touche à sa fin et qu'il revient à Lynch d'endosser le rôle du graphomane iconoclaste. Une comparaison pourrait éclairer cette situation. De fait Lynch n'est peut-être pas moins artiste ici que le situationniste Manzoni quand ce dernier signe et date sur le corps même – signe et date le corps – de son modèle pour en faire une *Sculpture vivante* (**Fig. 1**).

Il y a dans ces deux cas un paradoxe à parler d'art. La performance de Piero Manzoni date de 1961, l'année où celui-ci produisit, si l'on ose dire, des boîtes estampillées *Merda d'artista*. Le paradoxe, volontaire et provocateur, se manifeste pourtant dans deux contextes très différents. Il s'agit d'un désir d'appropriation dans le cas du « touriste domestique » de Joyce, qui aurait la Grèce antique à portée de main au sein même du *National Museum* de Dublin – ne serait-ce que sous la forme d'une copie romaine puisque Joyce parle ici d'une *Vénus* –, qui la signe au « crayon » sans avoir de témoin, avant de raconter l'anecdote à son ami (« *I told you I wrote* »). Cette appropriation est autant artistique que sexuelle, la signature « *on the backside of the Venus of Praxiteles* » pouvant constituer la version scripturale de la « tache » laissée par un visiteur sur le marbre de la statue originale exposée dans le temple de Cnide³. Dans le cas du quasi *body made* de Manzoni il s'agirait davantage du rejet par un artiste d'avant-garde des catégories esthétiques traditionnelles et de ce qui lie un artiste et son œuvre, lequel signe à l'encre et en direct, sous l'objectif d'un photographe, son modèle vivant dans une galerie romaine. Une autre photographie de cette performance, plus significative encore, nous montre des femmes sans tête : deux bustes, presque sans bras, presque sans mains tandis que l'artiste n'est que cela, une tête, un bras, une main, levée sur le corps à inscrire, qui y projette son ombre et qui, ce faisant, en ferait une sculpture.

Surtout, on voit que l'enjeu ne concerne pas seulement une signature et une statue – ni même un écrit et un « sculpté » – mais de véritables processus actifs, ceux de l'écriture et de la sculpture. L'objet – statue ou corps – est donné, par l'histoire et le musée, par la nature et la galerie. A l'inverse, ce que nous appelons ici le sculptural, quelque chose qui toucherait à la nature même de la sculpture, est à la fois refondé et désacralisé par des gestes d'une autre nature : le récit chez Joyce et la photographie chez Manzoni.

² Voir V. Bénédjam, « "I wrote my name in pencil on the backside of the Venus of Praxiteles" : sculpture et émotion esthétique chez Joyce », dans *L'Art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley, André Topia éd., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 147-161.

³ Plinie, *Histoire naturelle*, Livre XXXVI, § 5. Sur cette anecdote, voir J.-Cl. Lebensztejn, *Pygmalion*, Dijon, Les Presses du réel, « Fabula », 2009, p. 11.

Enfin, on peut dire que ces gestes sont proprement scripturaux tant l'écriture y intervient sous sa forme la plus réduite, la plus simple mais aussi la plus active : la signature et le graffiti – la graphure ? nous reviendrons sur *graphein*, qui a tout à la fois le sens de « tracer un trait » et de « creuser, tailler ». La signature renvoie déjà à des phénomènes d'appropriation complexes, soit de l'objet que l'on signe, soit de la signature que l'on choisit. Au XVIII^e siècle, Coysevox, par ailleurs auteur de « libres copies » d'après les statues antiques, avait ainsi signé sa propre *Vénus accroupie* du nom de Phidias, en caractères grecs⁴. C'est par le geste scriptural que se trouve, rejoué chez Joyce et retourné chez Manzoni, le *topos* de Callistrate, fondateur en ce sens moins de la sculpture que du sculptural, sous cette forme spécifique d'une pierre qui se fait chair⁵.

De tels gestes scripturaux dans ce contexte sculptural déjouent même la distinction de Nelson Goodman entre les arts « autographes », comme la peinture et la sculpture, et l'art « allographe » que serait la littérature : la critique que formule Gérard Genette à ce sujet est particulièrement éclairante⁶. On pourrait même emprunter à Genette la notion de « scription », l'une des deux « manifestations » du « texte littéraire » avec la « diction »⁷, tant elle permet de réintroduire la dimension matérielle et graphique dans les approches littéraires. Cette notion rejoindrait celle du « scriptural » qui, articulée au « sculptural », évite une normalisation, voire une indifférenciation des processus et des produits de ces gestes.

« *Comme la sculpture* » ?

Parler de sculptural et de scriptural permet d'échapper à un autre parallélisme, celui d'un *Ut sculptura poesis* sur le modèle de l'*Ut pictura poesis*, célèbre formule empruntée à Horace – prélevée devrait-on dire – dans l'Épître aux Pisons⁸. Cette référence impose une double remarque.

⁴ J. Lichtenstein, *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003, p. 40.

⁵ A. Magnien, « Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne », dans *Antiquités imaginaires*, sous la direction de Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996, pp. 21-41.

⁶ G. Genette, *L'Œuvre de l'art I*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994, pp. 46-47.

⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸ Les vers complets sont, avec la ponctuation telle qu'elle est ajoutée par l'éditeur : « *Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ; / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen ; / Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit* » (« De arte poetica », « Épître aux Pisons », dans *Horace, Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, v. 361-365). François Villeneuve traduit ainsi : « Il en est d'une poésie comme d'une peinture : telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore... ». Le traducteur suppose donc un verbe « être » dont le sujet est *poesis* mais il signale que dans certaines versions la ponctuation est placée après *erit*.

D'abord, et c'est une chose connue, la citation d'Horace a subi un retournement complet entre l'Antiquité et la Renaissance⁹ : Horace l'entendait au sens (et dans le sens) d'une « poésie » – autant dire la « littérature » – qui devrait être comme la peinture, aussi frappante qu'elle, jouant sur des effets pour marquer son lecteur. Cette interprétation explique d'ailleurs qu'on assimile ces vers d'Horace à un « art poétique », à destination du poète et plus largement de l'écrivain. A la Renaissance en revanche, pour constituer ce que l'on pourrait appeler symétriquement un « art pictural » au sens d'une théorie de la peinture, on a inversé les pôles de la comparaison, ce que permet la syntaxe latine : dans cette perspective, c'est la peinture qui devait être « comme » la poésie ; cette lecture a engagé la peinture sur la voie académique d'une invention soumise aux sources textuelles et d'une composition empruntant aux outils rhétoriques.

Dans quel sens la comparaison *Ut sculptura poesis* devrait-elle fonctionner ? Claire Barbillon recourt par exemple explicitement à la formule latine qu'elle traduit dans le titre même de l'un de ses articles¹⁰. En spécialiste de la sculpture française du XIXe siècle, elle s'interrogeait sur les liens du « paradoxe *sculpsit/scripsit* » avec la rivalité entre la peinture et la sculpture : « le rapprochement entre sculpture et écriture serait-il un élément du débat propre, sous la plume du sculpteur, à alimenter cette rivalité [entre peinture et sculpture] au profit de la sculpture ? »¹¹. Dans un texte postérieur, l'historienne de l'art prolonge cette logique en parlant de « l'œuvre sculptée par le texte » au sujet de trois œuvres littéraires du XXe siècle : Marcel Sauvage (*La Fin de Paris ou la Révolte des statues*, 1932), Roland Dubillard (*Méditation sur la difficulté d'être en bronze*, 1972) et Jacques Abeille (*Les Jardins statuaires*, 1982)¹².

Peut-on retourner la formule dans le cas de la sculpture ? Cette question nous mène à la deuxième remarque. S'il nous semble fructueux d'interroger les façons dont l'écrit peut emprunter au sculptural, il ne peut s'agir, en re-tournant la formule d'Horace, de retrouver miraculeusement son sens originel. D'une part Horace ne parlait pas de sculpture. A une comparaison s'ajouterait donc une substitution de la sculpture à la peinture, substitution qui serait loin d'être neutre et qui s'inscrirait elle-même dans la concurrence historique, tant sur le

⁹ Sur ce point, voir R. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles*, [*Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, Norton and Company, 1967], trad. Maurice Brock, Paris, Macula, 1998, pp. 12-17.

¹⁰ C. Barbillon, « *Ut sculptura poesis* : la sculpture comme écriture, une métaphore féconde au XIXe siècle » dans *L'Ecrivain et le spécialiste. Ecrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècle*, sous la direction d'Ivanne Rialland, Dominique Vaugois, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 155-174.

¹¹ *Ibid.*, pp. 157-158.

¹² C. Barbillon, « L'œuvre sculptée par le texte », dans *Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, sous la direction d'Ivanne Rialland, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 157-170.

plan artistique qu'esthétique, du *paragone*. D'autre part, l'évolution historique de la formule sur la peinture entraînerait un décalage dans son application à la sculpture : au XIXe siècle la peinture n'est plus conçue sur le principe de la comparaison avec la poésie ; les visées de l'art pictural jouent moins sur la substitution des arts que sur la rencontre des sens, voire sur la correspondance et la synesthésie¹³. A cette époque, dire que la sculpture devrait être « comme » l'écriture serait une sorte d'archaïsme académique. En revanche, parler d'un paradigme sculptural qui interfère avec les pratiques scripturales pourrait constituer, mais comme en dehors d'une tradition académique et dogmatique, une sorte d'archaïsme créateur.

Comme une lettre ?

D'une façon d'abord inattendue, le domaine épistolaire, que l'on peut considérer comme une sorte d'atelier pour le scriptural, s'avère l'être aussi pour le sculptural. La lettre rend de fait possible le déplacement nécessaire des deux termes de la comparaison horacienne. L'écriture épistolaire est en effet souvent d'une part comparée à la conversation avec un absent – on peut parler d'une topique cicéronienne tirée des *Philippiques* (4, 7) – et d'autre part à un portrait – topique sénèqueenne, issue des *Lettres à Lucilius*. Or dans la lettre de Sénèque souvent convoquée pour légitimer ce rapprochement, il y a un troisième terme en jeu :

*Si imagines nobis amicorum absentium iucundae sunt [...], quanto iucundiores sunt litterae, quae vera amici absentis vestigia veras notas adferunt ?*¹⁴

Si les images [les portraits] de nos amis absents sont jubilatoires, combien le sont davantage encore les lettres qui, véritables traces des amis absents, [en] apportent de véritables empreintes ?

Veras notas ne vient pas seulement développer *vera vestigia* mais conclut une série d'équivalences. *Imagines, litterae, notas* : aux portraits et aux lettres s'ajoute ce dernier substantif qui peut renvoyer aux marques, aux profils imprimés sur des pièces de monnaie. Ce paradigme de l'empreinte manifeste une présence du sculptural, qui nous semble persistante.

Ainsi lorsque Pétrarque, grand lecteur de Cicéron et de Sénèque, évoque le travail que lui a imposé la reprise de ses propres lettres, il récuse le premier de ces auteurs explicitement, avant de passer plus implicitement au second à travers la métaphore topique du portrait :

¹³ Pour R. Lee, la conception humaniste, réduite au « formalisme de la doctrine académique [est] progressivement minée » au XVIIIe siècle par la « doctrine de l'originalité du génie » (R. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles*, *Op. cit.*, pp. 176-177).

¹⁴ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Livre IV, Lettre 40, §1 (ma traduction).

*Illam vero non Phidie Minervam, ut ait Cicero, sed qualemcunque animi mei effigiem atque ingenii simulacrum multo michi studio dedolatum, si unquam supremam illi manum imposuero, cum ad te venerit, secure qualibet in arce constituito*¹⁵.

Mais si un jour je donne la dernière touche, non pas comme dit Cicéron à la Minerve de Phidias, mais à cette image de mon âme, quelle qu'elle soit, et à ce portrait de mon talent que je m'efforce de polir avec soin, alors, lorsque tu l'auras en tes mains, tu pourras le placer sans crainte aussi en vue que tu voudras

Ce portrait « *multo michi studio dedolatum* », « que je m'efforce de polir avec soin » traduit André Longpré, « poli et repoli » dit Christophe Carraud, que serait l'écriture de la lettre relève d'une écriture sculpturale davantage que picturale.

Une telle logique incite à une lecture spécifique de ce qui est présenté comme l'un des mythes fondateurs du dessin. Il s'agit de l'anecdote de la fille de Butadès, développée par Pline l'Ancien dans le livre XXXV de *L'Histoire naturelle* de Pline, partie de l'ouvrage qui porte spécifiquement sur la peinture : une jeune fille, pour garder une trace de son amant sur le départ, en aurait tracé le contour sur le mur. On en trouve encore un exemple dans les fresques de la Maison de Vasari à Arezzo qui mettent en scène les mythes de la peinture et de la sculpture : le dessin y est considéré comme le point de départ de tous les arts figuratifs. De fait Butadès étant présenté un « potier » (*figulus*), le dessin s'articule au modelage dans le texte de Pline :

*Umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit*¹⁶.

[Elle] délimita l'ombre du visage de celui-ci [le jeune homme dont elle était amoureuse] à la lumière d'une lampe sur le mur par une ligne, dont son père, en y appliquant de l'argile, fit un modelage.

Jean-Christophe Bailly, dans un chapitre entier de son ouvrage *Le Champ mimétique*, a proposé une lecture complexe de cette anecdote, soulignant que le dessin est ici une ligne (*lineis*), dont on ne sait pas avec quoi elle est faite : un trait de terre ou de cendre, ou bien un

¹⁵ Pétrarque, *Lettres familières. Tome I : Livres I-III/Rerum Familiarium*, trad. André Longpré, Paris, Les Belles Lettres, « Les classiques de l'Humanisme », 2002, pp. 30-31. Ugo Dotti identifie la référence et note à ce propos : « Cic, *De orat*, II 17, 73. Cicéro compare l'orateur qui atteint les sommets de l'éloquence à Phidias, le célèbre sculpteur grec qui sut modeler la statue de Minerve. En évoquant cette comparaison, Pétrarque fait allusion à la composition d'un autoportrait en prose dans lequel certains ont voulu voir le projet de l'épître *Posteritati* », p. 350 ; la lettre à la Postérité est la dernière des 350 lettres du recueil tandis que celle qui nous occupe est la première. Pour une autre traduction : « Si je réussis un jour à mettre la dernière main – non à la fameuse Minerve de Phidias, comme dit Cicéron – mais à cette sorte d'image de mon âme, de portrait de mon esprit que j'ai polis et repolis à grand peine, eh bien, tu pourras tranquillement, quand tu l'auras reçue, la placer en évidence où tu voudras » (Pétrarque, *Lettres familières*, Livre I, trad. Christophe Carraud, Editions J. Millon, 2002, pp. 33-34).

¹⁶ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chapitre XLIII [§151 dans la « Collection des Universités de France » (notre traduction).

sillon creusé à la pointe dans le mortier du mur¹⁷. On pourrait même dire qu'il s'agit d'écrire, littéralement de « circonscrire » (*circumscripsit*) ce contour. Jean-Christophe Bailly indique d'autre part que seule l'intervention du père – le dit Butadès – pérennise la silhouette en y appliquant de l'argile pour en faire un « modelage » (*typum*). Ce mot est défini par Gaffiot comme « figure », « image », en renvoyant justement au texte de Pline, ou comme « bas relief », en renvoyant à Cicéron ; cette seconde acception correspondrait mieux ici ; par ailleurs, on peut ne pas découper la phrase latine comme dans la version de Littré (« *ad lucernam in paries* » traduit par « projeté [mot extrapolé] par la lampe sur le mur ») mais « *in paries circumscripsit* » : c'est le support de l'inscription et non celui de la projection qui serait alors mis en avant.

On ne peut revenir ici sur le lien entre cet acte amoureux et l'écriture épistolaire mais il semble bien que la comparaison de la lettre et du portrait puisse engager davantage sur la voie d'une articulation du scriptural et du sculptural qui ne soit pas une simple comparaison entre deux arts.

Peut-être faut-il pour cela mettre en avant un noyau du sculptural qui renverrait à des pratiques par ailleurs diverses ?

« *Sculp.* » Noyau du sculptural ?

Gravure

« Sc. », « Sculp. », « Sculpsit », telles sont les indications qui figuraient en bas de nombreuses gravures, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ce contexte *a priori* distinct, quoique voisin de celui de la sculpture, est celui de ces trois exemples, choisis presque au hasard. Nous reproduisons les trois estampes, qui portent les indications suivantes en bas à droite : « B. Audran sc. » pour la première estampe des *Amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, 1718 (**Fig. 2**) ; « Pelletier Sculp. 1751. » pour la dernière estampe de la première traduction française de *Clarisse Harlove*, en 1751 (**Fig. 3**) ; « Bovinet sculp » pour l'estampe placée en frontispice du volume 11 de la nouvelle traduction du même roman, qui revient au titre original anglais : *Clarissa Harlowe* (Paris, Lemarchand, 1803 ; **Fig. 4**).

Pourquoi après le nom des graveurs ce verbe *sculpsit*, au sens de « a sculpté », semble-t-il généralisé ? A cette époque, le verbe « graver » existe en français. Par exemple, on peut lire dans le dictionnaire de Nicot en 1606 : « Graver, quasi *Grafer*, a verbo graphéin, qui

¹⁷ J.-Chr. Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005, chapitre « La scène originaire du mimétique », pp. 39-64.

signifie Scribere, Sculptere vel Scalpere, Caelare »¹⁸. Un siècle et demi plus tard, au milieu de nombreuses acceptions du terme, Diderot indique encore dans l'*Encyclopédie* :

GRAVER, v. act. & neut. c'est imiter les objets de la nature & les scenes de la vie, avec des traits tracés au burin, ou autrement, sur des substances capables de les retenir, & d'en laisser l'empreinte sur le papier, la toile, le satin, par le moyen de l'impression. On grave sur presque toutes les matieres dures, le fer, l'acier, la pierre, le cuivre, le bois, &c. Voyez ces différens travaux aux articles Gravure¹⁹.

Notons que dans le dictionnaire de Nicot, il n'y avait pas d'entrée « sculpter » mais une longue entrée « sculpteur », peut-être parce que « graver » était déjà polysémique et requérait des précisions tandis que « sculpter » ne connaissait que son application artistique.

En latin, à l'inverse, si *gravare* existait c'était dans un tout autre domaine, lié à *gravis* (« lourd, pesant »). Le terme central était alors le verbe *sculpo*, *-ere* (*sculpsi*, *sculpsum*). C'est ce verbe qu'utilise Ovide au livre X des *Métamorphoses* à propos de Pygmalion, qui « *sculpsit ebur* », c'est-à-dire qu'il « *sculpta l'ivoire* » :

*Sculpsit ebur niveum quod virginis ora gerebat
Pygmalion, vivae dixisses virginis ora.
Ipse opus auctor in imagine flagrat eburna,
Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est*²⁰.

[II] réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et qu'il devint amoureux de son œuvre

Les dérivés de *sculpo* étaient nombreux, à commencer par *insculpo*, *-ere* qui serait d'ailleurs la meilleure traduction de « graver », dans le cas des inscriptions lapidaires par exemple. Le substantif *sculptor* (mais aussi *sculpator*) est cependant en concurrence avec *fictor*, avec *scalptor*, qui désigne le sculpteur sur bois mais aussi le graveur. Le *scalprum* est d'ailleurs l'outil de cet artiste, le burin ou le ciseau.

Des procédés spécifiques ont cependant des termes propres, comme *caelo -are*, au sens de « ciseler ». « Creuser », et même « creuser la pierre », se dit *cavo*, *-are*. Le verbe français « graver » ne vient donc pas directement du latin mais serait dérivé du grec *graphein* : que l'on traduit toujours par « tracer, dessiner » voire « écrire » mais qui renvoie à la gravure, à l'entaille. Dans le dictionnaire de Nicot en 1606, cette étymologie était ainsi explicitement convoquée.

¹⁸ J. Nicot, *Thresor de la langue française*, 1606 ; en ligne (dernière consultation 17/02/2024) : <https://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=graver&dicoid=NICOT1606>.

¹⁹ Diderot, *Encyclopédie* [1751] ; en ligne (dernière consultation 17/02/2024) : <https://encyclo.eu/index.php/arts-metiers/artificier/GRAVER>.

²⁰ Ovide, *Métamorphoses*, trad. Jean-Pierre Néraudeau, Gallimard, « Folio », p. 329.

Sous les gravures que nous mentionnons, « sculp. » n'est ni isolé ni exclusif. Ses occurrences s'inscrivent aussi dans le couple que constituent de façon explicite le dessin et sa gravure : dans l'édition de 1718 de *Daphnis et Chloé*, les gravures autres que le frontispice donnent « Philippus inv.[enit] et pinx[it] 1714 » ; l'exemple de 1751 donne : « Pasquier Inv. » ; celui de 1803 précise : « Huot del[ineavit] ». Ce type d'usages s'était développé depuis le milieu du XVe siècle avec la gravure elle-même. On utilisait alors pour désigner le producteur de l'image initiale les indications suivantes mises pour des verbes conjugués : *pinx.* pour *pinxit* : peignit ; *del., delin.* pour *delineavit* : dessina ; *comp.* pour *composuit* : composa ; *inv., invent.* pour *invenit* : inventa. Pour désigner le producteur de la gravure réalisée à partir de ce dessin on utilisait d'autres verbes : *sc., sculp.* pour *sculpsit* : tailla ; *f., fe., fec.* pour *fecit* : fabriqua ; *inc.* pour *incidit* : incisa ; *ca.* pour *caelavit* : cisela, burina. A ces précisions pouvaient s'ajouter des indications liées à l'éditeur ou à l'imprimeur : *direx.,* pour *direxit* : dirigea ; *imp.* pour *impressit* : imprima ; *e., exc., excude.* pour *excudebat, excudit* : façonna, édita...

Ces indications symétriques constituent une distribution des rôles qui fait du graveur un acteur à part entière, mais spécifique, du processus d'illustration. Cela n'a pas empêché, plus tard, une relecture de ces rôles au prisme de l'analogie, voire d'une synthèse anachronique des arts, chez les Goncourt parlant de Gravelot par exemple en ces termes :

Le dessinateur, qui a modelé [*ie* qui par ailleurs a pratiqué le modelage], semble les *sculpter pour ainsi dire au crayon*, il les sort d'une rocaille de plis, pareilles à ces figurines de Saxe qui lui en montrent dans son atelier le dessin de porcelaine et le relief éclairé ; et il les anime encore comme d'une pointe de poésie au-dessus de la réalité du temps, d'une petite grâce intéressante qui met en elles de l'héroïne de roman, les rapproche de Paméla²¹.

Paméla ne saurait être ici autre chose que l'héroïne du roman de Samuel Richardson (1740), qui a été illustré par Gravelot dès sa première édition anglaise. Bien que celui-ci ne soit jamais que le « dessinateur » de cette série, son rôle est mis en avant par les frères Goncourt, au point d'entraîner avec lui le vocabulaire de la sculpture. Cette relecture par le XIXe siècle se retrouve dans cette citation empruntée aux *Nouveaux lundis* de Sainte-Beuve par le *Trésor de la langue française* à l'entrée « Gravé » : « *Il écrit avec délicatesse, souvent avec recherche et manière, toujours avec esprit; mais il ne grave rien, il ne creuse pas, il n'enfoncé pas* » (SAINTE-BEUVE, *Nouv. lundis*, t. 13, 1868, p. 444)²².

²¹ Ed. et J. de Goncourt, *L'Art du Dix-huitième siècle [Les Vignettistes, Gravelot, Cochin, Eisen, Moreau, 1868-1870]*, Quantin, 1882, t. II ; rééd. présentée et annotée par Jean-Louis Cabanès, Tusson, Éditions Du Lérot, 2007, vol. II, p. 20 ; nous soulignons.

²² *Trésor de la langue française* ; en ligne (dernière consultation le 17/02/2024) : [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3726736770](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3726736770;);

Les couples *delineavit/sculpsit* ou *pixit/sculpsit* sont ainsi une façon de rejouer le *paragone* de la Renaissance : l'écrit est assimilé au trait (voire au trait d'esprit : « toujours avec esprit »), à ce qui serait esquissé en surface, et est clairement opposé à la gravure, matérielle et engagée dans une profondeur gênante qui en fait le noyau du sculptural.

Si la sculpture est la « tache aveugle » des théories et des pratiques artistiques de l'Age moderne²³, la gravure pourrait relever de cet aveuglement. Elle est déjà d'autant plus suspecte qu'elle est mise en regard des autres arts de représentation et qu'elle est en partie un art de reproduction et perçue comme un processus second. Mais elle l'est sans doute encore davantage parce qu'elle apparaît comme un travail dans l'épaisseur de la matière au même titre que la sculpture, au titre même de leur sculpturalité commune.

Paradigme de la modernité ?

La gravure, en tant qu'elle ressortit au « sculptural », fait entrer et l'écrit et la peinture dans la durée. D'une part, la gravure de reproduction ainsi que l'impression typographique engagent la question de l'imprimerie. D'autre part, le paradigme de la gravure comme ce qui marque et reste « gravé » dans l'esprit, le cœur, l'âme ou la mémoire rejoint celui de l'« impression », de ce qui y reste imprimé. On en trouve un bel exemple dès 1532 dans le *Quart livre* de Rabelais. Pantagruel, au chapitre 4, après avoir reçu un message de son père Gargantua, écrit ainsi dans sa réponse :

Et facilement acquiesçoys en la douce recordation de vostre auguste majesté, *escripte, voyre certes insculpée et engravée* on postérieur ventricule de mon cerveau, souvent au vif me la représentant en sa propre et naïfve figure²⁴.

Un glissement semble se dessiner ici, par la variation étymologique et les préfixes, entre les participes à propos la « douce recordation » (« doux souvenir ») de Gargantua, laquelle est « écrite, voire de façon certaine insculpé et engravée » pourrait-on dire pour reprendre la formulation renforcée de l'épistolier. Non seulement les deux derniers termes viennent compléter le premier mais ils sont eux-mêmes redondants : « insculpée » ne serait peut-être plus compréhensible sans être redoublé par « engravé », qui va s'imposer²⁵.

La formule est bien implantée ensuite mais sous des formes plus simples. Ainsi dans le premier dictionnaire de l'Académie française, en 1694 :

²³ J. Lichtenstein, *La Tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, *Op. cit.*

²⁴ Nous soulignons. Fr. Rabelais, *Quart livre*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Nrf-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 545.

²⁵ Les éditeurs traduisent ici en note « insculpée » par « gravée » (*Ibid.*).

On dit fig. *Graver quelque chose dans sa memoire, dans son cœur*, pour dire, Le mettre fortement dans sa memoire, dans son cœur. *Il a l'amour de Dieu gravé bien avant dans le cœur, graver profondement un bienfait, une injure dans son souvenir.*

En 1762, on ajoute : « On dit figurément, que *D'ordinaire les bienfaits sont gravés sur le sable, & les injures sur l'airain*. Cette mention disparaît dans la sixième édition de 1832-1835. On peut penser que si aujourd'hui, on dit indifféremment en français « c'était écrit » ou « c'est gravé dans le marbre », c'est parce que l'on passe par une matière archaïque et pérenne pour dissimuler et fonder à la fois un rapprochement qui est historiquement daté et qui ne date que de la modernité.

Auparavant, ce qui était « écrit » et sans l'idée même d'un changement possible, c'était « les Ecritures », que l'on appelle aussi les « textes scripturaires » (et non « scripturaux » bien sûr). En anglais, cette spécificité se retrouve dans le terme *scripture*, qui renvoie exclusivement au texte biblique²⁶. L'ouvrage classique de Northrop Frye, *The Secular Scripture*²⁷ choisit de contredire cette tradition par un quasi oxymore. « Scriptures », « Ecritures » : le texte biblique renvoie cependant dans les deux cas à l'idée d'un support manuscrit, éventuellement partiellement gravé dans le cas des inscriptions lapidaires. Seule l'invention de l'imprimerie sera assez importante pour déplacer ce paradigme et articuler gravure et impression.

Sculp. VS fing. ? Vers le figural, paradigme pour la fiction

Sculptor VS ficator

La gravure manifeste en quelque sorte la modernité du sculptural. Ses liens avec l'impression devraient nous inciter à revenir sur l'opposition du *sculptor* et du *ficator*.

Alberti évoque dans son *De Pictura* (1435) la sculpture par comparaison avec la peinture ; mais il est aussi l'auteur d'un *De Statua*, dont la datation est complexe mais qui pourrait avoir été écrit en 1434-1435²⁸. Dans ce texte, Alberti imagine la naissance de la sculpture, d'abord à partir d'objets naturels qui ressemblent à quelque chose – et l'on pense à ces pierres zoomorphes ou anthropomorphes, que les préhistoriens appellent les « pierres-figures » et qui sont à peine retouchées par la main de l'homme à moins qu'elles ne restent à l'état brut – puis à partir de la *praestita materia*, la « matière à disposition »²⁹, avec laquelle il

²⁶ Voir aussi dans ce recueil l'article de Ian Grivel.

²⁷ N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976.

²⁸ L. B. Alberti, *La Statue [De Statua, édition bilingue]*, éd. Oskar Bätschmann et Dan Arbib, avec la collaboration d'Aude-Marie Certin, Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale Supérieure-Musée du quai Branly, 2011, pp. 21-26 et pp. 94-95.

²⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

aurait été possible de créer : « *ex ea tamen quam collibuisset effigiem exprimerent* »³⁰ « à partir de laquelle cependant ils exprimèrent l'image qui leur plaisait ».

Mais ce texte n'est pas une quête de l'origine comparable à celle du *De Pictura* : cette « étymologie [...] nous donne à comprendre le fondement même de l'art », voire « l'âme de l'art » avance l'éditeur récent du texte³¹.

*Sed via alii alia, non eadem id omnes assequi didicere. Namque hi quidem cum additamentis tum ademptionibus veluti qui cera et creta quos Greci plastikous, nostri fictores appellant, institutum perficere opus prosecuti sunt. Alii solum detrahentes veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem. Hos quidem sculptores appellamus, quibus fortassis cognati sint qui sigillo interlitescentis vultus lineamenta excavationibus eruunt. Tertium genus eorum est qui solum addendo operantur, quales argentarii sunt, qui aera procudentes malleo atque extendentes amplitudini formae continuo aliquid adiciunt, quoad quam velis effigiem prodixerint. Erunt qui forte istis addendos censeant pictores, ea re quod colorum appositionibus utantur*³².

Mais tous n'apprirent pas à atteindre ce résultat par la même voie. Et de fait, certains parvinrent à parachever l'ouvrage proposé par ajouts et suppression, comme font avec la cire et l'argile ceux que les Grecs appelaient *plastikous* et les nôtres modeleurs ; d'autres y parvinrent par le seul retrait de la matière, comme ceux qui en frappant et en tapant sur le superflu, font venir à la lumière la figure d'homme recherchée, enfouie et cachée dans le bloc de marbre. Ceux-là en vérité, nous les appelons sculpteurs, et leur sont peut-être liés ceux qui font apparaître en creusant dans un cachet les linéaments d'un visage qui y est enclos. Un troisième genre est constitué de ceux qui n'opèrent que par ajouts, comme les toreuticiens qui, forgeant et distendant le métal avec un marteau, ajoutent continûment quelque chose à l'ampleur de la forme jusqu'à produire la figure voulue. Certains penseront sans doute qu'il faut compter ici les peintres, puisqu'ils recourent aux applications de couleurs

Trois types d'artisans et d'artistes sont convoqués successivement : les *fictores* (« modeleurs »), les *sculptores* et les *argentarii*, que les traducteurs cherchent à rendre par « toreuticiens » et qu'il justifie en note : « Les toreuticiens, sculpteurs travaillant surtout les métaux, incluent les orfèvres et les bronziers ; ce sont eux qui sont manifestement désignés par le vocable apparemment impropre d'*argentarii* »³³. La question n'est pas centrale pour nous mais *argentarii*, sous la plume d'Alberti, pourrait bien désigner les « orfèvres » comme figures privilégiées de cette technique, fût-elle partagée avec les bronziers. Les distinctions de métiers sont cependant bien associées à des matières : la cire et l'argile des modeleurs, le marbre des sculpteurs, la cire de nouveau de ceux qui gravent des « cachets » (*sigillo*), que l'on voudrait traduire par « sceau » si cela ne semblait impliquer une empreinte et non un retrait ; à cette liste de matériau s'ajoute pour finir le métal.

³⁰ *Ibid.*, pp. 62 (notre traduction) ; le *ex ea* qui clot ce premier paragraphe répond à une occurrence de la préposition au début de ce paragraphe : *ex trunco glebave*, « à partir d'un tronc ou d'un morceau de glaise ». Voir également la présentation en tête de ce volume.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² *Ibid.*, pp. 62-63.

³³ *Ibid.*, p. 173.

Surtout, ces distinctions renvoient principalement à des actions et notamment à l'opposition entre une action propre à la sculpture – le « retrait » (*detrahentes, excavationibus*) – et une action propre au modelage par ajout et suppression (*additamentis tum ademptionibus*), si l'on met de côté le « troisième genre ».

Sculptural figural

Au fond, le sculptural doit se détacher de ce qui n'est que son thème et dont nous faisons ici l'hypothèse qu'il ne constitue pas son origine : la sculpture comme art proprement dit. L'analyse doit investir toutes les modalités de (re)production par façonnage et plus largement par l'empreinte, qu'il s'agisse de photographie ou de gravure.

Fingere, c'est donc « modeler » mais aussi « imprimer » au sens de « faire une empreinte » ; sens qui convoque donc à la fois la matrice d'impression et le produit de ce processus. Ce faisant, la sculpture comme « figural » se distingue d'autres modalités du sculptural : découpage/collage par exemple, quoique, par le prélèvement et la présentation directe, ces modalités aillent à un certain niveau dans le même sens. On ne peut d'ailleurs résumer les modalités de la sculpture par ces trois termes : modelage, empreinte, collage. Le modelage se fait aussi par ajout, comme le collage, et la taille directe constitue encore une autre modalité. En revanche, on pourrait à partir de là distinguer la taille, qui procède par élimination, le modelage par agrégation, le moulage par empreinte. Cette dernière modalité est complexe puisque l'on imprime avec du dur dans du mou et que l'on moule du mou dans du dur. Le moulage est en outre une modalité technicisée ou appareillée de l'empreinte qui peut, elle aussi, être « directe », c'est-à-dire reposer sur un contact direct du corps ou de la matière à imprimer ; on touche ici cependant à une véritable idéologie de l'immédiateté qui est elle-même problématique.

Des objets très proches peuvent être issus de techniques différentes. On sait par exemple qu'une autre technique de façonnage du mou, le tournage, sans doute moins ancien que la « simple » empreinte, a laissé place, dans le domaine de la poterie antique, à une production par moulage. Il s'agit de la « sigillée » gallo-romaine, apparue en Italie à partir de la première moitié du I^{er} siècle avant notre ère, et qui se développe en Gaule au I^{er} siècle après³⁴. Le moulage intéresse les archéologues parce qu'il permet de faire le lien entre une production en série et un moule unique (ou un type de moule). Ces poteries sont décorées par différentes techniques, dont l'estampage. Elles sont également le support d'inscriptions, réalisées elles aussi par différentes techniques, également par un tampon ou à la main, avant

³⁴ Cl. Mossé, *Le Travail en Grèce et à Rome*, Paris, PUF, « Que Sais-Je ? », 1966, pp. 17-18.

ou après séchage, et surtout de nature épigraphiques ou anépigraphiques, destinées à identifier la production : on retrouve le verbe « FECIT » [a fait] mais aussi « FORMA » [avec le moule de] ou encore « FIGULI » [du potier].

Aussi le « figural » est-il moins ici le « façonné » que « l’empreinte », modalité qui nous intéresse particulièrement. Nous retrouvons avec elle un processus qui serait propre aux arts autographiques multiples tels que les conçoit Gérard Genette : « J’appellerai empreinte une exécution ou une reproduction obtenue en utilisant l’original comme matrice [...] et provisoirement copie une exécution ou reproduction qui l’utilise comme signal »³⁵. Et si « Imprimé » et « empreinte » constituent un couple asymétrique en français, d’autres langues nous rappellent leur parallélisme, en anglais (*print/imprint*) ou en allemand par exemple (*Druck/Abdruck*).

« Représentation par empreinte », « imitation par empreinte » apparaissent comme des formes dévaluées de la représentation tout entière tirée du côté de l’imitation.

Il s’agit cependant plus profondément d’un paradigme dont la prégnance est très nette au XVIII^e siècle par exemple. Ainsi Diderot, dans l’article « Empreinte » de l’Encyclopédie, s’attache ainsi aux modalités artistiques précises que le terme peut recouvrir :

*EMPREINTE, s. f. (Gramm. & Arts méchan.) il se dit de l’image qu’un corps laisse de lui-même sur un autre auquel il a été appliqué ; si le corps est en relief, l’empreinte est en creux ; si le corps est creux, l’empreinte est en relief ; l’empreinte du corps est plane, si la surface appliquée l’est aussi : mais à parler rigoureusement, ce dernier cas ne peut avoir lieu, si ce n’est peut-être lorsque le corps qu’on applique laisse son image tracée sur le corps auquel il est appliqué, par le moyen de quelqu’enduit qui se sépare de l’un pour s’attacher à l’autre ; je dis peut-être, parce qu’alors l’enduit n’étant pas absolument sans épaisseur, on peut dire que l’empreinte est de relief.

On utilisait d’ailleurs ce moyen comme un véritable moyen de reproduction d’objets en relief. C’est-à-dire que de même que l’on a un « art » (une technique, un procédé) de reproduction pour l’image en deux dimensions par la gravure (on distingue alors la gravure de reproduction de la gravure originale), l’empreinte et le moulage constituaient un art de reproduction des pièces en trois dimensions. Le développement de musées de moulages pour les écoles d’art témoigne de ces pratiques.

Dans ce contexte, l’empreinte pouvait être l’outil d’une représentation qui n’est pas une représentation au sens d’une imitation mais une « simple » reproduction par empreinte. Et en ce sens, elle pouvait ne pas engager de polémique esthétique et poétique (puisque née d’un procédé spécifique), contrairement au siècle suivant avec la fameuse statue de Clésinger ou les reproches de moulages faits à Rodin. L’empreinte s’avère ainsi une modalité particulièrement problématique au sein même d’une approche académique de la sculpture :

³⁵ G. Genette, *L’Œuvre de l’art*, Op. cit., p. 60.

Georges Didi-Huberman a bien montré sa dimension archaïque (plus qu'archaïsante) et pourtant ou pour cela son importance dans les avant-gardes³⁶.

C'est surtout pour nous une modalité problématique dans ses liens avec l'écriture et la fiction. La fiction, comme façonnage, est tirée du côté d'un travail d'élaboration progressive, de la mise en forme de l'informe. C'est de ce côté que l'on tire le mythe fondateur de l'articulation de la sculpture et de la fiction, celui de Pygmalion. A l'inverse, la fiction comme empreinte ou comme moulage ouvre la voie à une pseudo immédiateté, voire au brut, au prélèvement suivi de l'exposition. Il nous semble que cela ouvre des perspectives dans l'articulation avec l'écrit : cela rejoint la question du statut d'un objet textuel tiré sinon du « réel » du moins d'un environnement et d'un contexte non explicitement littéraire et qui acquiert, par le fait même de sa sélection une littérarité. La fiction est *produit* qui se présenterait comme sans processus, sans origine, voire acheiropoïète, c'est-à-dire sans qu'on y ait mis les mains.

Il n'est donc pas nécessairement besoin, dans cette modalité du prélèvement et de l'exposition, d'un montage par lequel, par rapprochement ou par contraste, les objets prélevés feraient l'objet d'une manipulation, dans tous les sens du terme, qui participerait seule du sculptural. Encore une fois, prélèvement et exposition sont aussi un geste sculptural, minimal et revendiqué comme tel.

Lecteur sculpteur/modeleur ; lecteur pris dans la fiction

Le sculptural d'un texte, s'il existe, est-il à rechercher seulement du côté d'un écrivain-sculpteur ? Cette notion poserait problème car il ne s'agirait pas d'un sculpteur qui serait aussi écrivain ni même de la situation inverse mais d'un écrivain qui pratiquerait l'écriture sculpturale.

Ce serait oublier à quel point la notion d'œuvre littéraire s'est enrichie par l'apport des théories de la lecture. En d'autres termes, le sculptural d'un texte tient-il au lecteur, à sa réception ? Pour cette importante question à part entière, nous renvoyons à l'article de Claire Gheerardyn.

En revanche, un argument trouvé chez Blanchot me semble intéressant : la sculpture apparaît dans *L'Espace littéraire* comme l'opposition la plus radicale au texte. Blanchot commence par comparer, et opposer, la réception des textes, par la lecture donc, et celle des œuvres d'art musicales et picturales, qui relèverait d'un « don » alors que la lecture, doit-on

³⁶ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997 ; repris dans *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Editions de Minuit, 2008.

comprendre, est une compétence qui s'acquiert : « Il faut être doué pour entendre et pour voir. Le don est un espace clos – salle de concert, musée – dont on s'entoure pour jouir d'un plaisir clandestin »³⁷.

La sculpture apparaît dans un deuxième temps, comme un cas exacerbé de cette opposition au texte :

L'œuvre plastique a sur l'œuvre verbale l'avantage de rendre plus manifeste le vide exclusif à l'intérieur duquel elle semble vouloir demeurer, loin des regards. Le *Baiser* de Rodin se laisse regarder et même se plaît à l'être, le *Balzac* est sans regard, chose fermée et dormante, absorbée en elle-même jusqu'à disparaître. Cette séparation décisive, dont la sculpture fait son élément, qui, au centre de l'espace, dispose un autre espace rebelle, un espace dérobé, évident et soustrait, peut-être immuable, peut-être sans repos, cette violence préservée, en face de laquelle nous nous sentons toujours de trop, semble manquer au livre³⁸.

Et plus loin :

La lecture fait du livre ce que la mer, le vent font de l'ouvrage façonné par les hommes : une pierre plus lisse, le fragment tombé du ciel, sans passé, sans avenir, sur lequel on ne s'interroge pas pendant qu'on le voit. La lecture donne au livre l'existence abrupte que la statue « semble » tenir du ciseau seul : cet isolement qui la dérobe aux regards qui la voient, cet écart hautain, cette sagesse orpheline, qui congédie aussi bien le sculpteur que le regard qui voudrait la sculpter encore. Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur.³⁹

Conclusion

Il ne s'agit pas tant ici d'envisager un cas spécifique, une *Sculp. fiction* ni même une *Fing. Fiction* ou une *Fing. Fic.* qui opposerait une production fictionnelle à une autre, qui mettrait en avant une production dans laquelle la sculpture dépasserait son rôle thématique pour engager une véritable poétique.

Si la formule « *Sculp. Fiction* » fait écho à *Pulp Fiction*, ce n'est pas une référence tout à fait gratuite : le titre du film de Tarantino renvoie directement au *Pulp* américain, qui désigne les *comics* par la matière même du mauvais papier à base de pulpe de bois utilisée pour ces publications populaires. Le papier a disparu pour devenir le titre d'un film mais cette matérialité première laisse des traces. Comme les mots eux-mêmes, puissions-nous ne pas oublier les supports matériels que nous manipulons et qui nous mettent en relation avec la littérature.

Il ne s'agit pas seulement d'histoire du livre mais d'une histoire culturelle d'un paradigme, très largement sculptural. Il s'agit d'ouvrir l'approche même de la littérature, dont la fiction serait ici un cas particulier mais représentatif, à des matérialités qu'on oublie alors

³⁷ « Lire », dans M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955, séquence VI : « L'œuvre et la communication », p. 252.

³⁸ *Ibid.*, p. 253.

³⁹ *Ibid.*, p. 255.

même qu'on les a entre les mains. Toute réflexion sur l'écrit à l'âge moderne, qui prend en considération ses modalités d'inscription, est conduite à interroger ces modalités d'impression et, ce faisant, à articuler écrit et sculptural.

Benoît Tane