Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art et société, 2015,
282 pages

Jacques-Philippe Saint-Gerand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10152>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10152

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 288-292

ISBN : 9782814302716

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jacques-Philippe Saint-Gerand, « Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture* », *Questions de communication* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10152>

C'est avec ce regard multidisciplinaire mêlant la science politique à la sociologie pour expliquer la communication, tout en combinant des approches épistémologique et socio-économique notamment, que Pascal Dauvin, politologue spécialiste des organisations non gouvernementales et humanitaires, a entrepris de croiser plusieurs approches permettant de désenclaver la communication des collectivités locales par une articulation aux logiques du métier politique.

Dans cet exercice, l'auteur essaie brillamment de montrer comment les élus et leurs auxiliaires organisent la communication, recrutent, assignent une place, valident et font confiance, imposent telle ou telle idée, un agenda... Il analyse les manières dont ces acteurs inscrivent les communicants dans un ordre institutionnel où chacun négocie la signification politique de ses actes en fonction de sa socialisation, de ses croyances, de la hiérarchie, des expertises concurrentes ou des intérêts en présence.

L'un des points majeurs de l'ouvrage est de n'avoir point considéré uniquement la communication des collectivités locales comme un objet en soi, mais aussi et surtout comme un terrain exemplaire pour accéder aux nouvelles formes de dominations symboliques et aux redéfinitions des identités locales. Selon son auteur, l'ouvrage est édifiant sur les transformations de l'action publique, les justifications et les pratiques légitimes dans les sociétés démocratiques (pp. 145-148).

C'est dire combien l'approche politique a suffisamment été mise à contribution, pour essayer de faire valoir l'ambivalence politique dont fait l'objet la communication des collectivités locales, dans diversité. Cette ambivalence politique se manifeste par la politisation et la dépolitisation du terrain d'exercice, assortiment servant, comme dans un oxymore, de paradoxe de cette activité qui renouvelle et inscrit la pratique communicationnelle dans une dynamique perpétuellement rénovatrice et évolutive, socialement ancrée et curieusement en rupture avec les habitudes consacrées (pp. 123-141).

C'est seulement au cours de cet exercice multidisciplinaire que l'auteur semble simplifier l'analyse de son objet de recherche. En effet, on repère souvent une complexification de ses analyses, laissant penser qu'il y aurait eu mieux à faire. C'est d'ailleurs là que se situe le reproche qu'on pourra faire à l'ouvrage. Par exemple, comment imaginer que nulle part n'est défini ce que l'on entend par communication des collectivités locales.

Le recours à une riche description croisant plusieurs approches, aussi cruciales que complémentaires, pour illustrer la communication des collectivités locales, finit par donner l'impression que la maîtrise de son objet de recherche n'est que partiellement réalisée. En outre, l'ouvrage aurait été plus pertinent s'il avait pu déboucher sur une définition idéal-typique de la communication des collectivités locales.

Vindicien V. Kajabika

Cim, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, F-75005
vuninga@yahoo.fr

Clément Dessy, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art et société, 2015, 282 pages

En ces temps où l'impressionnisme en peinture a connu tant de belles expositions, il est réjouissant de voir enfin une étude sérieuse et particulièrement bien documentée s'intéresser à un mouvement esthétique qui lui succède en proposant, à l'instar de Paul Gauguin, une contestation de ses modes de représentation du réel, un usage immodéré des aplats de couleurs vives et du trait entourant les contours du dessin. Bref, un ensemble de techniques qui brise la contrainte imitative de la peinture, et qui pose la question de l'autoréférentialité d'un art qui, pourtant, ne supprime pas le référent au profit de l'abstraction pure. Et un mouvement esthétique qui, au-delà du seul cercle des peintres, a trouvé un écho certain chez les écrivains contemporains à partir de l'adhésion de Henri Cazalis (1888), alias Jean Caselli ou Jean Lahore, lequel en propose d'ailleurs la dénomination. Le nom même de Nabi(s) vient de l'hébreu et désigne un individu qui se distingue par ses qualités d'orateur, qui semble appelé par l'Esprit et inspiré par Dieu. C'est pourquoi, même si ce mouvement en propre ne dépasse guère 1900, les peintres représentatifs de ce mouvement, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard, Henri-Gabriel Ibels, Maurice Denis, Paul-Élie Ranson, Jan Verkade (qui deviendra moine-peintre à l'abbaye de Beuron, p. 252), Charles Cottet, cherchent tous cet Esprit du côté de l'Orient ou dans des traditions de pensée ésotériques, orphiques, voire théosophiques, auxquelles certains écrivains et artistes contemporains prêtent aussi attention, ce qui peut expliquer, par exemple, l'influence rosicrucienne exercée sur un Erik Satie ou un Maurice Denis.

Huit sections, plutôt que huit chapitres, articulent l'exposé du propos de Clément Dessy qui analyse une osmose de la littérature et de la peinture, *a priori*

aussi improbable qu'évidente *a posteriori*, dès lors que la relation des écrivains aux peintres a pu être renouvelée grâce à la prise en compte d'une esthétique transcendente dictée par l'Esprit aux « inspirés de Dieu ». Dans la première section, « Présence littéraire des Nabis » (pp. 21-58), l'auteur rappelle l'origine du mouvement en étudiant la naissance de la conception d'un synthétisme pictural, auprès de Paul Gauguin et de l'école de Pont-Aven, puis du café des Arts (Volpini), et enfin avec le soutien que lui a apporté le galeriste Le Barc de Boutteville. La première singularité de ce mouvement pictural est de très vite voir les revues d'avant-garde proposer des critiques d'art grâce auxquelles les Nabis vont obtenir une reconnaissance, soit par le verbe du critique (Gabriel-Albert Aurier, par exemple), soit par l'insertion même d'illustrations choisies (Émile Bernard, Émile Schuffenecker, Louis Anquetin, etc.). Parmi ces revues, l'auteur se livre à une étude détaillée du *Moderniste illustré* (pp. 26-27), du *Mercure de France* (pp. 27-30) et de la célèbre *Revue blanche* (pp. 30-42), qui est, de loin, la revue ayant le plus œuvré à la promotion du mouvement Nabi, puisqu'elle propose aux artistes, à partir de juillet 1893, de réaliser le frontispice gravé de chaque numéro. C'est ainsi que Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul-Élie Ranson, Pierre Bonnard, Félix Vallotton, Paul Sérusier, Henri-Gabriel Ibels, ou Charles Cottet (p. 31) trouveront là une opportunité régulière de consolider la liaison étroite du mouvement pictural et du fait littéraire contemporain. D'ailleurs, d'autres revues modernistes, avec moins de notoriété et de prestige, s'associent à cette promotion du mouvement synthétiste. Par exemple, c'est le cas de *L'Art littéraire* (pp. 42-43) ou des *Essais d'art libre* (pp. 43-45), revues dans lesquelles le lecteur peut trouver à la fois des critiques artistiques favorables aux Nabis et des illustrations originales de ces derniers. La seconde singularité des peintres de ce mouvement, qui renforce le lien littéraire, est d'avoir très rapidement voulu s'engager dans la rénovation des décors de théâtre. Le *Théâtre libre* d'André Antoine est un premier champ d'expérience, mais le deuxième se transforme très rapidement en pratique officielle au *Théâtre d'Art* (1890-1892) où les Nabis réaliseront les décors de *Théodot* de Remy de Gourmont (Maurice Denis), ou, en collaboration, de *La Geste du Roi* (Pierre Bonnard, Henri-Gabriel Ibels, Paul Sérusier, Édouard Vuillard). Au *Théâtre de l'Œuvre*, c'est avec Aurélien-Marie Lugné(-Poe) que les Nabis vont pouvoir laisser libre cours à leurs talents en proposant des illustrations de programmes très audacieuses jusqu'à ce que la crise du symbolisme (p. 51) hâte la désaffection des Nabis pour le souhait de spectacle minimaliste que formule Alfred Jarry avec *Ubu roi*. Lorsque naît enfin l'éphémère

Théâtre des Pantins (décembre 1897-mars 1898), Paul-Élie Ranson, Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard se lient avec Franc-Nohain et participent à la confection des pantins, à la décoration de la salle, consacrant par là la liaison étroite des textes et des illustrations, ainsi que la puissance de l'image à proposer « un programme de lecture » (p. 53) des textes littéraires.

Intitulée « L'attrait de la nouveauté » (pp. 59-82) La deuxième section permet à l'auteur de revenir sur les travaux de James Kearns et Dario Gamboni et de poser sur de nouveaux frais la question du symbolisme en art. En effet, si la dénomination de Nabi n'a guère été popularisée qu'après l'article « Notes sur l'école dite de Pont-Aven » (*Le Mercure de France*, 1903), son officialisation a très vite suscité de vifs et nombreux débats esthétiques. Jeunesse et nouveauté sont les épithètes qui caractérisent le mieux les peintres nabis (p. 61), positivement pour les uns, négativement pour les autres comme Alphonse Germain qui s'en saisit pour discréditer tout autant les écrivains qui, à l'instar d'Émile Verhaeren, par exemple, soutiennent ce mouvement de coloristes violents. Il s'ensuit un point de fixation épistémique qui retient l'attention pendant de longs moments : est-il vrai que les mauvais critiques et les faux artistes font cause commune (p. 62) et que, de cette alliance, se légitime à la fois la peinture d'Odilon Redon et la littérature de Joris-Karl Huysmans ? Justement, Clément Dessy note ici « une analogie des luttes entre littérature et peinture » (p. 64). L'émergence du mouvement de la Rose-Croix qui assure un renouveau mystique et ésotérique à la fin du XIX^e siècle, sous la férule de Joséphin, Sâr, Péladan, est le catalyseur d'un long affrontement esthétique entre les tenants d'un certain idéalisme en peinture (Carlos Schwabe, Alexandre Séon, etc.) et ceux du synthétisme figuratif (Maurice Denis au premier chef), ou si l'on préfère entre les adeptes de l'allégorie (spirituelle) et ceux du symbole (visuel). Ce qui ne peut conduire, au-delà de la seule critique d'art, qu'à démultiplier les prises de position littéraires en faveur de l'une ou l'autre de ces options (p. 67). Adeptes de « l'idéalisme-idéalisme » (p. 69), un Alphonse Germain fustige les « déformateurs » que Gabriel-Albert Aurier considère comme « symbolistes » ; mais, au-delà de cette polarisation du débat, ce sont quantité d'écrivains et critiques qui prennent part au débat : Adolphe Retté, Camille Mauclair, Julien Leclercq, Thadée Natanson (p. 76), l'époux dilettante de la future Misia Sert...

Ainsi la troisième section de l'ouvrage est-elle logiquement amenée à « Repenser le rapport entre peintres et écrivains » (pp. 83-98), en mettant intelligemment l'accent sur les relations entre illustrateur

et écrivain à partir des exemples de Charles Baudelaire et Félicien Rops, Stéphane Mallarmé et Édouard Manet, ou André Gide et Maurice Denis pour l'édition du *Voyage d'Urien* (pp. 86-87), lequel propose aux illustrations d'être des images d'accompagnement de l'émotion suscitée par le texte. Une stratégie différente est mise en œuvre en 1895 par Georges Rodenbach avec József Rippl-Rónai et James Pitcairn-Knowles à l'occasion de la publication des *Vierges et les tombeaux*, car, dans ce cas, l'écrivain se considère comme « illustrateur textuel ou « décorateur littéraire » (p. 91).

Intitulée « Relier la diversité » (pp. 99-128), la quatrième section aborde l'épineuse question de la validité d'une réduction de la fin du XIX^e siècle à la seule opposition du naturalisme et du symbolisme. Tel Émile Bernard, nombre de peintres prônent la simplification de la forme au profit de l'exaltation de la couleur selon une tendance qui, *mutatis mutandis*, trouve un écho dans la prose simplifiée de Louis Lormel (p. 102) et le style syntaxiquement simplifié de Jules Renard (p. 104). Pour leur part, Adrien Mithouard et Paul Fort accèdent aussi l'idée que le « recours au comparaisons à l'art pictural » peut contribuer à faciliter l'appréhension du concept de simplicité en littérature (p. 106). À côté du simplisme revendiqué, le concept de *synthèse* et ses termes dérivés prennent une part importante (p. 107) dans l'élaboration des théories critiques de l'art pictural. En « analyste synthétique » (p. 110), Jules Renard est un excellent exemple de cette tendance qui trouve sa correspondance en peinture chez Félix Vallotton et surtout Édouard Vuillard, tandis qu'une certaine nostalgie des origines s'affirme dans la reconnaissance du primitivisme, tant dans l'étude des langues que dans celle des textes et des peintures qui revendiquent de n'être point maculées « par les sacrilèges de réalisme et d'illusionnisme » (p. 111). Petit-fils du compositeur de *Zampa* (1831), André-Ferdinand Hérold se passionne par exemple pour le sanskrit et produit quantité de textes servant de prétextes à des spectacles de marionnettes et à des illustrations de Paul-Élie Ranson. Auteur d'un mystère breton, *Morized*, Jules Méry bénéficie des couleurs et des images de Paul Sérusier. Mais, en renouant avec une pureté originelle, le primitivisme ne peut manquer de rencontrer l'enfance, ou plutôt l'esprit d'enfance en proposant des spectacles de « guignol pour les vieux enfants » (p. 120).

La cinquième section, « Voir par l'écriture » (pp. 129-148), questionne les rapports de l'image textuelle au symbolisme en général, et l'on sait, par exemple, qu'il existe pour Édouard Vuillard « une compréhension "primitive" du rapport du mot à l'image (p. 130), tandis que Joséphin Péladan soutient la thèse adverse selon

laquelle la littérature ne permet pas d'accéder à la figuration visuelle. En posant cette question, apparaît toute la complexité de savoir « comment la peinture des Nabis et des synthétistes interfère dans le potentiel visuel des textes littéraires » (p. 131). Initiateur du concept d'« idéoplasticité », avec ses longues descriptions colorées, Saint-Pol-Roux, comme la revue *L'Ymagier* témoignent de ce « processus de co-implication du visuel et du verbal » (p. 132). Dans un registre différent, André Gide veut « décrire son émotion par une mise en "paysages" » (p. 134). René Weil, alias Romain Coolus, collaborateur fécond de *La Revue blanche*, propose une autre manière, car il s'agit bien là de la manière plus que du style, d'exposer sa vision du monde à l'aide d'une « syntaxe alambiquée » (p. 139), de néologismes fréquents, d'une profusion d'épithètes métaphoriques...

La sixième section, « Annoncer la couleur » (pp. 149-187), s'attache à définir les traits stylistiques permettant de reconnaître le traitement plastique de la couleur auquel recourent les Nabis. En effet, ces derniers optent pour une double contestation : d'une part, celle de l'impressionnisme en peinture qui leur semble être un prolongement du réalisme et du naturalisme et, d'autre part, celle du pointillisme mis en œuvre par un Georges Seurat qui se veut trop scientifique. Cette remise en question pousse les Nabis à revendiquer le droit à la couleur d'exprimer pleinement leur « subjectivité » (p. 151), et Clément Dessy en étudie les conséquences dans deux domaines : d'abord au théâtre (p. 152), qui voit se multiplier des mises en scène « composées sur un nombre limité de couleurs » (p. 154) ; puis en littérature, de manière plus générale, qui, à l'époque, propose une profusion d'allusion aux couleurs comme en témoignent, non seulement *Voyelles* d'Arthur Rimbaud (1872), mais aussi *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière (1873) ou *Les Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck (1889). Métaphoriques, correspondanciellles, ces couleurs interviennent le corps littéraire puisque, en 1908, Remy de Gourmont publie *Couleurs*, suite de 13 contes ayant chacun pour thème une couleur pure (p. 156). Louis Lormel, Léon-Paul Fargue, Maurice Cremonitz, à *L'Art littéraire*, cherchent à créer une « matrice picturale » à partir du texte des poèmes qu'ils publient (p. 164). Les premiers textes de Paul Fort s'appuient également sur « une matrice visuelle » (p. 170) et, de fait, les couleurs prennent toute leur place entre les textes et leurs illustrations (p. 177) comme André Gide, à propos du *Voyage d'Urien*, le requiert avec insistance à Maurice Denis. Contradiction ou mystification de la part des artistes de la plume et du pinceau, le débat reste entier, même alimenté par de nombreuses prises de position audacieuses des deux bords.

La septième section étudie une figure privilégiée de l'art des Nabis et, plus généralement, de l'époque si l'on pense en musique à Claude Debussy (novembre 1891) ou à Cécile Chaminade (1899) : « Filer l'arabesque » (pp. 189-233). En effet, cette figure, que l'on trouve « dans les lignes serpentine de Vallotton », par exemple (p. 189), innervait une réflexion générale sur les rapports de l'illustration au texte qui tend à montrer que l'arabesque est le signe de la libération du peintre face à la linéarité rigide de l'écrivain. Le cas du poème de Dante Gabriel Rossetti, *La Damaïsselle élue*, « illustre » parfaitement cette réflexion. Claude Debussy compose une cantate (1888) qui lui permet d'expérimenter des accords inédits en musique, tandis que Maurice Denis propose un dessin « japonisant » (p. 192), et l'ensemble offre une manière neuve d'appréhender les affectations du poète italien. Revenant ensuite sur l'histoire de la notion d'*arabesque*, Clément Dessy en vient à traiter de l'évolution de la notion de fantaisie (pp. 194 sqq.) et trouve sur son parcours les noms de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760), Friedrich Schlegel, Gérard de Nerval, Théophile Gautier. Il aurait pu aussi mentionner Ernst T.A. Hoffmann et son personnage de Kreisler, qui inspira Robert Schumann pour ses *Kreisleriana* de 1838, lequel compositeur est également l'auteur d'une *Arabesque* (1839)... Dans cette section, on appréciera bien sûr le rappel et l'excellent commentaire du texte que Charles Baudelaire dédie à Franz Liszt : *Le Thyrsé* (1863). Reste alors à comprendre comment peindre l'arabesque (p. 197). De magnifiques illustrations de Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis, Mogens Ballin ou Pierre Bonnard exemplifient cette manière de styliser la ligne figurative en lui surimposant une empreinte de fantaisie. Comme dans les sections précédentes, l'auteur analyse aussi l'impact de cette notion d'arabesque sur le théâtre (p. 201) en montrant comment elle s'actualise dans la réalisation des costumes de scène mais aussi dans celle des décors. Enfin, avec « L'arabesque en textes » (pp. 209-226), Clément Dessy analyse cette forme dans des textes de fiction ou de poésie : *Confiteur* de Gabriel Trarieux (1891), qui présente de nombreuses similitudes correspondancielles avec la peinture de Maurice Denis (*Jeunes Filles à la lampe*, 1891) ou d'Édouard Vuillard (*Deux Femmes sous la lampe*, 1892). Composant *Manao tupapau* (1894) qu'il dédie à Paul Gauguin, Alfred Jarry fait usage de nombreuses expressions pour représenter les lignes sinueuses de l'arabesque. Prolifique collaborateur de *La Revue blanche*, Romain Coolus fait de l'arabesque un des leitmotivs de ses contes et poèmes (p. 219), et l'on regrettera d'autant plus que la collaboration longtemps envisagée avec Félix Vallotton pour l'illustration de *Sommeil dominical*

(1900) soit restée inaboutie. Outre Gustave Kahn, Filippo T. Marinetti et son *Roi Bombance* (p. 224), ou *La Vie meurtrière*, ce roman de Félix Vallotton (p. 225), l'évocation de *Noa Noa* (1901), écrit en collaboration par Charles Morice et Paul Gauguin, permet de souligner la fonction synthétique de l'arabesque qui permet de concilier les objectifs distincts (p. 221) du théoricien du symbolisme et du peintre dans l'écriture de ce dialogue. Ce que souligne d'ailleurs la brève mais forte conclusion de cette section selon laquelle « la ligne arabesque, autoréférentielle, n'exclut pas la présence d'un référent » (p. 228).

La plus brève section, « Le rythme décoratif » (pp. 235-245), revient à un concept mallarméen essentiel, celui du rythme, fondateur du sens et maître (ou mètre) du processus de la signification, tel qu'il apparaît dans l'utilisation du vers libre par Gustave Kahn. Se dégage ainsi « une analogie des inventions littéraires et picturales » (p. 241) faisant correspondre la ligne libre au vers libre, tous deux émancipés de l'obédience académique. C'est alors que, pour éviter que littérature et peinture ne se renvoient perpétuellement leurs besoins d'innovation, la musique deviendrait, grâce notamment à l'arabesque et au rythme, le « comparant idéal » (p. 244) sous l'égide duquel s'unifient les conceptions parfois antagonistes de l'illustration que développent les peintres nabis et leurs comparses littéraires.

L'épilogue de Clément Dessy, « Paul Percheron, un Nabi écrivain ? » (pp. 247-253), attire l'attention sur un personnage oublié de ce mouvement esthétique, qui fréquenta Paul Gauguin et Paul Sérusier et commit de nombreux textes en prose marqués par la permanence de lignes courbes (les cours d'eau sinueux), de musiques vagues, de couleurs moirées. Mais qui, en dépit de son intention de réaliser une « écriture nabe » (p. 252), ne réussit pas à s'imposer autrement qu'en montrant à quel point le mouvement Nabi propose une nouvelle manière de concevoir les rapports du texte et de l'image.

Enfin, la « Conclusion générale » (pp. 255-258) souligne ce qu'une approche sociologique peut apporter à l'éclairage d'un questionnement esthétique faisant interférer les domaines de l'art pictural et de l'art littéraire. Le souci de faire revivre des figures oubliées (Gabriel Trarieux, Ferdinand Hérol, Romain Coolus), sans prétendre les réévaluer ou réclamer pour eux une reconnaissance tardive, s'inscrit dans le dessein plus large et ô combien justifié de trouver « un nouvel équilibre des relations entre peinture et littérature » (p. 256), et en ce sens l'ouvrage de Clément Dessy est

une belle réussite. Qualité de l'illustration, sûreté et perspicacité des analyses, élégance de la démonstration, pertinence d'une écriture qui adhère parfaitement à son objet, nous avons là une étude qui constitue un réel apport à la compréhension des mouvements esthétiques de la fin du XIX^e siècle. On pourrait certes discuter sur l'utilisation de certaines notions (*signifiant*, *signifié*, p. 228, par exemple) employées hors de leur contexte épistémologique d'origine, mais ce sont là les petits défauts inhérents à un projet de recherche qui a souhaité faire de la métaphore et des correspondances l'instrument de compréhension d'une esthétique complexe qui a débordé rapidement le cercle de la peinture pour irradier les domaines de la critique d'art, de la littérature de fiction ou poétique, le théâtre et la musique. Une belle réussite d'agrément et d'intérêt qui, en outre, grâce à ses notes soignées et à sa bibliographie (pp. 259-267), à un index fourni (pp. 269-273) et à une table des illustrations (pp. 275-277), devient aussi un instrument de travail de haute qualité à l'image de la recherche qui l'a produite.

Jacques-Philippe Saint-Gerand

CeReS, université de Limoges, F-87000

jacques-philippe.saint-gerand@unilim.fr

Sophie LEFAY, *L'Éloquence des pierres. Usages littéraires de l'inscription au XVIII^e siècle*

Paris, Classiques Garnier, coll. L'Europe des Lumières, 2015, 359 pages

Que ce soit en latin ou en français, les pierres ont longtemps parlé. Avec une efficacité qui n'a rien à envier à notre signalétique moderne. Ce livre s'intéresse à la période qui, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, connaît deux évolutions majeures dans l'usage social de l'inscription : la (pénible et lente) victoire du français sur le latin, et – qui lui est liée – la priorité accordée à la fonction d'éducation civique. Sa valeur pédagogique la destine tout particulièrement à l'espace public. Aussi la ville révolutionnaire est-elle prodigue en inscriptions. Il n'est pas jusqu'aux noms des rues, dont l'usage se généralise à Paris à partir de 1780, auxquels on assignerait volontiers un objectif d'instruction. Les projets ne manquèrent pas en ce sens. Mais l'auteure ne s'attarde pas outre mesure sur cette dimension sociale. Sa cible est l'usage littéraire : comment la littérature s'empare-t-elle de cette réalité pour en faire un objet artistique ? Comment elle lui retire tout ou partie de sa finalité première et lui substitue une finalité seconde ? Comment, ce faisant, elle produit une nouvelle valeur ?

Par ses origines, l'inscription tient de près à la littérature. L'Académie des inscriptions et médailles, fondée en 1663, qui en a la responsabilité, ne se verra adjoindre l'appellation « et belles-lettres » que bien plus tard. Il n'en reste pas moins qu'elle compte dans ses rangs d'authentiques écrivains, que les querelles qui l'animent sont directement liées aux débats qui agitent le monde des lettres, et que ses travaux sont de nature littéraire. Les Anciens et les Modernes s'y opposent, là comme ailleurs, non seulement sur le choix de la langue, mais sur le style dans lequel doivent s'écrire les textes. Des traités sur le style laconique, dont l'origine antique – la Laconie est la région de Sparte – n'échappe pas aux contemporains, définissent une poétique de l'écriture lapidaire, qui s'inspire des théories en vogue sur l'origine des langues et des organisations politiques. L'antériorité supposée de l'inscription sur toute autre forme d'expression lui confère non seulement un prestige, mais un caractère transcendant, donc sacré. Elle ouvre à une dimension supérieure, impliquant la mémoire, l'intériorité, le passé fondateur. Elle tient aux origines de l'humanité et fait signe vers un au-delà de l'homme. On comprend mieux, dès lors, que la littérature ait cherché à annexer à ses propres fins les codes, l'esthétique, les usages de l'inscription.

De manière tout empirique, l'auteure fonde sa démarche sur des relevés menés extensivement sur toute la production écrite du siècle, romans, poèmes, pièces de théâtre, essais, mémoires ou correspondances. Elle apprécie le degré d'incorporation de l'inscription dans le texte d'auteur, l'illusion de réalité qu'elle produit ou, au contraire, la fantaisie, subversive ou poétique, qu'elle génère. Si l'épithaphe est majoritaire, d'autres marques, plus personnelles, telles celles que les prisonniers laissent sur les murs des prisons ou les *graffiti* sur les parapets des ponts de Paris, apparaissent dans les œuvres littéraires. Ce qui dénote à la fois une fascination et une rivalité : fascination pour un *medium* qui, par le choix du support, pérenne et exposé, exerce une action *quasi* instantanée sur les esprits ; rivalité en ce que le livre, qui quant à lui dérobe dans le pli de ses pages les mots au regard, ambitionne un tel pouvoir : « Superlatif de l'écriture » (p. 309), l'inscription ouvre à une réflexion sur les ressources poétiques de la langue. Elle permet en particulier de réfléchir sur la nécessité, l'économie et l'efficacité du langage littéraire. Mais, par son caractère éminemment plastique, elle met aussi en jeu les questions du lisible et du visible. Milieu entre la poésie et la prose, comme elle est souvent désignée, elle est un genre à part entière. Sans doute est-ce Rétif de la Bretonne qui l'a le mieux compris. Dans *Mes Inscriptions* (1889), il consigne les marques qu'il porte sur la pierre, des dates liées à ses nombreuses liaisons amoureuses.