

Images recadrées et pensées du détail dans « Les sentiers de la création »

« Les sentiers de la création », collection publiée aux éditions Albert Skira entre 1969 et 1976, avaient pour principe original de faire illustrer les ouvrages par leurs auteurs. Artistes, romanciers, poètes et critiques étaient en effet invités à rechercher ce qui avait pu provoquer en eux le mouvement de la création et de la pensée, en prenant soin de mêler toujours les mots et les images. Tandis que certains d'entre eux, tels Henri Michaux ou René Char, réalisent leurs propres illustrations, la plupart empruntent, font reproduire, en les recadrant parfois, les œuvres d'autres créateurs et les insèrent librement au fil du texte. Ces reproductions « en détail », parce qu'elles résultent d'un choix et témoignent d'une subjectivité (que l'auteur ait fait ce travail seul ou en collaboration avec l'équipe éditoriale) méritent toute notre attention. Tantôt, c'est un détail figuratif, ou iconique, (un petit personnage, un objet, la courbe de l'horizon par exemple) qui arrêtera le regard, tantôt c'est un détail plastique, une touche plus appuyée, un relief dans la peinture, une coulée, une craquelure.

Les modalités de son insertion dans le texte peuvent être diverses : l'auteur peut en effet choisir de le reproduire en monochrome, en variant l'agrandissement, accompagné ou non de l'ensemble dont il a été extrait, en le nommant ou non dans le texte. Le choix du détail reproduit, le type de recadrage choisi et le rapport qui s'établit ainsi avec l'œuvre d'autrui expriment des sensibilités différentes, diverses pensées du détail. Ce sont ces pensées que nous étudierons ici en esquissant un panorama des images recadrées dans « les sentiers de la création »¹.

Alice Scheer – doctorante à l'Université Lumière Lyon 2 sous la direction de Dominique Carlat. Adresse pour correspondance : UFR des lettres, sciences du langage et arts, 18 Quai Claude Bernard. 69007 Lyon. France ; e-mail : alice.scheer@orange.fr

1. Le cadre de cette publication nécessite de restreindre aux seules images recadrées cette étude consacrée aux pensées du détail. Ce corpus exclut par conséquent les détails de l'écriture et un certain nombre d'ouvrages de la collection.

1. Agrandissements

1.1. Michel Butor : explorer les mots, détails figuratifs de la peinture

On trouve en frontispice des *Mots dans la peinture* de Michel Butor un détail du tableau de Chagall intitulé *La place du marché* : une personne entre dans une échoppe, seul son pied reste encore visible sur les marches. De grandes enseignes en cyrillique encadrent la porte. Il semble qu'on pénètre dans un tableau (et dans l'œuvre) comme ce personnage dans la boutique, c'est-à-dire comme attiré par les mots. Or, l'exploration de Butor dans cet ouvrage commence avec les mots qui entourent l'œuvre (titres, étiquettes, phylactères), puis se poursuit avec les mots qui s'y trouvent reproduits.

Avant de s'intéresser aux mots concrètement représentés dans la peinture, Butor répertorie donc ceux qui guident le regard du spectateur vers tel ou tel détail figuratif du tableau qui se révélera nécessaire à la compréhension. Son propos est illustré par l'agrandissement en pleine page des jambes d'un homme tombé à la mer et *quasi* englouti par les eaux dans *La chute d'Icare* de Bruegel². Sans le titre, ce détail pourrait passer inaperçu et l'identification d'Icare serait presque impossible. C'est au spectateur d'établir le lien métonymique entre les jambes et la figure mythologique. La reproduction, en miniature et en monochrome, de l'œuvre intégrale accompagne cet agrandissement et permet en effet de situer cet infime détail dans la composition. L'agrandissement semble alors être à la mesure de l'importance que prend ce détail qui devient soudain, pour celui qui l'a identifié et aussi dissimulé fût-il au milieu des remous de l'eau, « le foyer de toute l'image » (Butor, 1969 : 20). Cette disparition d'Icare, presque niée par le tableau, reléguée au rang d'infime détail devient en quelque sorte, par renversement, le centre de l'œuvre.

Dans la suite de l'ouvrage, les mots eux-mêmes deviennent des détails parfois dissimulés au cœur du tableau et dont le symbolisme est à élucider (Butor, *ibid.*). C'est par exemple le cas de la signature habilement placée sur la couverture d'une brochure posée sur une table dans le *portrait de Zola* peint par Manet (Butor, 1969 : 146), ou bien de celle griffonnée sur un billet que l'on devine à peine dans le cadre d'un miroir, dans *la vicomtesse de Senonnes* d'Ingres (*ibid.* : 116), etc. Les agrandissements révèlent ces indices cachés, dirigent vers eux le regard du lecteur et les mots semblent devenir, au même titre que les jambes d'Icare évoquées précédemment, des « détails iconiques ». C'est l'autre nom donné par Daniel Arasse au *particolare* d'une peinture, c'est-à-dire à une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble dans le tableau (1996 : 11-12). Le *particolare* est un détail « nécessaire à la peinture mimétique » et il peut être, selon l'expression d'Ingres reprise par l'historien, un « petit important » (*ibid.* : 223). Les signatures des peintres évoquées par Butor participeraient

2. Ce détail a eu une grande fortune critique dans les études consacrées au détail. Georges Didi-Huberman (1990 : 283-284) y consacre quelques pages et insiste sur ce qu'il nomme le « *quasi* » pour montrer la pluralité de fonction des détails.

alors de la peinture mimétique : ainsi intégrées à l'espace, elles ne rompent plus ni l'harmonie de l'image ni l'espace tridimensionnel représenté³ (Schapiro, 2000 : 140).

1.2. Gaëtan Picon : touché par les accidents de la peinture

C'est en revanche moins l'habileté avec laquelle le peintre intègre les mots au milieu des objets qui touche Gaëtan Picon, que les « accidents de la peinture », les traces matérielles du geste pictural ou du passage du temps sur l'œuvre. Dans *Admirable tremblement du temps*, ce sont donc principalement ces deux types de marques qui font l'objet d'un agrandissement.

L'ouvrage de Picon s'ouvre sur l'agrandissement d'un serpent placé sur des rochers, détail du *Déluge* de Poussin où il semble que l'on aperçoit ce qui rappelait à Chateaubriand « quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard » (Picon, 1970 : 6). C'est à cet écrivain que Picon emprunte le titre de son livre en grande partie consacré aux œuvres de vieillesse des artistes. Les tremblements de la main, « défaut » maudit par l'artiste, deviennent un objet d'admiration pour l'observateur (*ibid.* : 11). Gaëtan Picon « détaille » quelques œuvres afin de se rapprocher le plus possible de la touche du peintre. Dans la terminologie d'Arasse, ces traces de l'action du peintre sont appelées *dettaglio*⁴ ou « signe plastique » et elles constituent, après le *particolare*, la seconde nature du détail. Les tableaux reproduits dans *Admirable tremblement du temps* ne sont pas toujours cités dans le texte : ils mettent ainsi le lecteur immédiatement en présence de leurs « événements de peinture »⁵. Ce dernier peut en quelque sorte chausser, avec Picon, les bésicles que porte le vieux Chardin dans son autoportrait pour mieux voir et être touché par les fines traces jaunes et bleues présentes sur son visage (*ibid.* : 30).

Dans *la dentelière* de Vermeer, ce n'est ni la minutie avec laquelle sont représentées les épingle de la jeune femme (*particolare*), ni la coulée de peinture rouge fascinant Didi-Huberman (1990 : 302) qui arrête le regard de Picon, mais bien les craquelures visibles à la surface de la toile. Il s'agit cette fois du « travail très réel de la peinture », celui de l'usure du temps dans la matière picturale. Alors que les recadrages de Butor semblaient dessiner un imaginaire de la forme, c'est plutôt, à l'opposé, un imaginaire de la matière que l'on observe chez Gaëtan Picon : « Car nous aimons la craquelure, les traces de la polychromie effacée, la mutilation de la tête. Nous les aimons parce que nous aimons la mort. [...] *Ruines, ma famille...* » (1970 : 54-56).

3. Meyer Schapiro (2000 : 140) s'interroge à son tour, quelques années après Butor, sur l'insertion du texte dans la peinture. Sa communication a paru ensuite dans un chapitre de l'ouvrage *Les mots et les images*.

4. Ce terme désigne non seulement la trace laissée par l'action de l'artiste mais aussi celle laissée par le spectateur « détaillant » (en l'occurrence Picon, ou l'équipe éditoriale, qui recadre l'image). Le terme de « détaille », régulièrement employé dans les études consacrées au détail s'entend dans son acception étymologique. Il désigne l'action consistant, pour un spectateur, à extraire un détail de l'œuvre.

5. L'expression est empruntée à Daniel Arasse glosant le terme de « *dettaglio* » (1996 : 240).

Ainsi, ce qui touche Gaëtan Picon dans la création semble être le fait de voir se mêler simultanément ce qui se fait et se défait, l'art qui « défigure » l'image, celui « dont l'image n'est qu'une image du geste » (*ibid.* : 99). Les agrandissements presque démesurés, témoignent de cet intérêt. D'ailleurs, le surgissement de la trace, de l'événement, des accidents de la création, est au cœur de cette collection dont Picon devient le seul directeur à partir de la mort d'Albert Skira.

1.3. Octavio Paz : la rareté du détail ou la représentation fugitive

Octavio Paz est le troisième auteur à faire un usage particulier de l'agrandissement dans « son sentier ». Il n'y en a que trois occurrences, dont deux pour le même tableau. Arrêtons-nous sur le double agrandissement d'un arbre du tableau de Constable intitulé *Cathédrale de Salisbury*. Il intervient dans deux chapitres différents (9 et 18) du *Singe grammairien* et semble traduire le désir de se rapprocher de l'arbre afin d'en saisir la singularité et de pouvoir en rendre compte. Cette « reformulation visuelle » répond à celles du texte qui interrogent l'impossibilité de dire le monde et les émotions qu'il suscite. En effet, les choses, remarque Paz dans le chapitre 9 (1972 : 55-63), sont à jamais séparées des mots : elles sont désormais dépourvues de nom propre (*ibid.* : 112) et ne peuvent être désignées que par des noms communs qui les « abolissent », les vampirisent, parce qu'ils n'en désignent pas la spécificité.

L'arbre que je dis n'est pas l'arbre que je vois, arbre ne dit pas arbre, l'arbre se situe bien au-delà de son nom, réalité feuillue et ligneuse [...] je peux la toucher mais je ne peux la dire, je peux l'incendier mais si je la dis je la dissipe (*ibid.* : 58).

La reproduction placée en ouverture du chapitre 18 agrandit tellement le sommet de l'arbre de Constable qu'on peine à le reconnaître. Il apparaît cette fois en monochrome et l'on ne distingue plus qu'un amas de touches blanches, grises et noires. Les premières lignes du texte accompagnent le mouvement du regard vers la toile et semblent décrire cette frappante matérialité de la peinture :

Le bouquet d'arbres s'est assombri ; il est devenu un gigantesque amoncellement de sacs de charbon abandonnés dieu sait par qui ni pour quoi au beau milieu de la campagne. Une réalité brute qui ne dit rien sinon qu'elle est (mais qu'est-elle ?) et qui ne ressemble à rien, pas même à ces sacs de charbon inexistants avec lesquels, bien malencontreusement, je viens de la comparer (*ibid.* : 111).

Cette fois, la matérialité de la touche permet de manifester la réalité toujours fuyante et toujours changeante des choses⁶. C'est aussi ce qu'éprouve celui qui, à trop s'approcher de la toile qu'il souhaite détailler, perd toute vision d'ensemble. « Son inintelligibilité [...] découle de son excès de réalité », écrit Paz à propos du bouquet

6. Et non pas, comme chez Gaëtan Picon, la puissance d'évocation du *dettaglio*.

d'arbres. L'expression pourrait également traduire l'irrémissible dualité du détail. Le texte et l'image expriment ici tous deux la difficile représentation du réel, par l'écriture comme par la peinture.

2. Détails cités : d'un imaginaire à l'autre

Alors que les auteurs mentionnés jusqu'à présent préfèrent conduire le regard du lecteur-spectateur vers telle ou telle « particularité » du tableau par des jeux d'agrandissements, d'autres, comme Yves Bonnefoy et Elsa Triolet accompagnent leurs recadrages d'un commentaire, tiré ou non du texte et pouvant faire office de titre. Comme des « ponts », dressés entre le texte et l'image, ces commentaires accentuent les convergences et permettent à l'auteur de se réappropriier l'œuvre qu'il emprunte. Recadrée et « citée » (appelée par le texte ou introduite par le commentaire), l'image passe donc de l'imaginaire de son créateur à celui de l'écrivain.

2.1. Yves Bonnefoy et les œuvres florentines : convergences

Dans l'ouvrage d'Yves Bonnefoy ce sont principalement des œuvres florentines qui font l'objet d'un recadrage. Plusieurs d'entre elles permettent de figurer, ou du moins d'esquisser, l'Arrière-pays rêvé par l'écrivain, ce « vrai lieu » qui le « hante » et qui donne son titre au livre. C'est notamment le cas de deux tableaux de Piero della Francesca reproduits dans deux chapitres différents. Dans le premier chapitre, une illustration reproduit une toute petite partie de l'arrière-plan du *Triomphe de Battista Sforza*. De doux coteaux vert-olive baignés de lumière blanche se détachent d'un ciel très clair, très légèrement bleuté. Une phrase tirée de la page qui précède l'accompagne et souligne la convergence de deux imaginaires : « Ce peintre, parmi ses autres soucis, a eu celui-ci, qui me hante » (Bonnefoy, 2003 : 18). C'est à travers l'œil de Bonnefoy que le lecteur contemple à son tour ce paysage. Dans la deuxième apparition de cet arrière-plan toscan⁷, un jeune homme regarde en direction du spectateur, ce qui semble renforcer le lien entre l'écrivain, le peintre florentin et le lecteur. Les reproductions en détail des œuvres de Piero della Francesca témoignent d'une expérience esthétique fondatrice pour Bonnefoy : la reconnaissance d'une même fascination pour l'Ailleurs chez un autre artiste. Par le recadrage de ses tableaux et leur insertion au fil du texte Bonnefoy se réapproprie les œuvres en prenant soin toutefois de ne pas les arracher à leur créateur. Les phrases qui accompagnent les illustrations ne sont pas toujours tirées des pages qui leur sont immédiatement voisines et souvent, d'un même geste, elles commentent l'image pour elle-même tout en invitant le lecteur à regarder l'œuvre en fonction du texte et à relire le texte en fonction de l'image.

7. Cf. le *Baptême du christ* (Bonnefoy, 2003 : 81)

2.2. Elsa Triolet : les « citations picturales » ou la réappropriation des détails

On ne retrouve pas, dans *La mise en mots*, ce souci du dialogue entre Elsa Triolet et les artistes dont elle emprunte les œuvres. Arrachées à leur premier ensemble, les reproductions de détails, nombreuses dans l'ouvrage, surgissent immédiatement, s'imposent au lecteur devenu spectateur comme il semble qu'elles s'imposèrent à l'auteure au moment de l'écriture. Leur présence ne s'explique pas par le cours de la réflexion ou les thèmes évoqués car elles ne sont presque jamais directement mentionnées dans le texte. Aussi sont-elles toujours accompagnées d'un commentaire qui permet de mieux les y intégrer. Ces commentaires manuscrits⁸ visent alors à les rendre aussi « évidentes » au lecteur qu'elles l'ont été pour Elsa Triolet. Les images « élargissent le texte » (Triolet, 1969 : 108), prolongent la réflexion développée dans le chapitre. L'insertion des détails participe directement de « la mise en mots » et s'impose lorsque l'auteur est « à bout d'arguments verbaux » (*ibid.* : 109) :

Devant moi, s'ouvrait un vaste monde et tout ce que je voulais y prendre était à moi. [...] J'écrivais et l'image naissait en moi en même temps que les mots, aussi évidents que la réalité des paysages, des événements, des personnages et de leurs pensées, leurs actes. Je me mis à écrire autant avec des images qu'avec des mots : c'étaient mes *citations* picturales (*ibid.* : 108).

Le recadrage marque donc la véritable réappropriation des « images citées », empruntées à d'autres créateurs et l'insertion des détails au fil du texte témoigne de la « naissance simultanée du texte-image », idéal de création d'Elsa Triolet (*ibid.* : 115). L'image « détaillée » permet alors de dire ce qui demeure verbalement inexprimable. Elle n'est plus simplement subordonnée au texte dont elle serait l'ornement : « L'illustration vient une fois le texte écrit, *mon* image apparaît *en même temps* que l'écriture » (*ibid.* : 110)⁹.

2.3. Claude Simon : l'inspiration par le détail

Les images recadrées sont presque absentes du texte de Claude Simon, peut-être avant tout parce que les détails abondent déjà dans l'écriture. Ce type de reproduction est réservé aux deux œuvres ayant inspiré *Orion aveugle*, ce qui semble confirmer leur statut particulier. Celles qui ont été choisies après la rédaction du texte sont,

8. On les trouve également parfois en marge du texte, ce qui accroît l'égalité de traitement des mots et des images dans cet ouvrage.

9. Cet idéal de création semble cependant avoir été davantage approché dans *Ecoutez-voir* (1968) que dans *La mise en mots*, ouvrage pour lequel la maquette des illustrations avait été modifiée après l'écriture du texte. On peut le lire dans une lettre du 5 juillet 1969 adressée par Elsa à sa sœur Lili : « *La mise en mots* et *je n'ai jamais appris à écrire*, d'Aragon, sont à la composition, on les apporte de Genève le 11, mais ils ne sortiront qu'en octobre, il n'y a pas encore d'illustrations et l'on ne sait pas encore quelle sera la couverture, on essaie tantôt ceci tantôt cela » (Triolet, 200 : 1505). Je remercie Luc Vigier (Université de Poitiers) d'avoir attiré mon attention sur cette lettre d'Elsa.

elles, intégralement reproduites. On remarque d'ailleurs que ces détails jouissent d'une place singulière dans le paratexte : *Paysage avec Orion aveugle* de Poussin est en partie reproduit sur la couverture de l'édition broché avant d'être reproduit, de façon intégrale, dans les dernières pages de l'ouvrage. Un détail de *Charlene*¹⁰, grand collage de Rauschenberg reproduit en monochrome, sert quant à lui de fond pour la page de titre. L'emplacement de ce dernier détail suggère déjà l'importance d'une œuvre que l'écriture s'approprie, fait sienne, tout au long du « sentier de la création » : le rouge et le vert si prégnants dans *Charlene* sont omniprésents dans le texte et paraissent se répandre dans les autres illustrations de l'ouvrage (planches anatomiques, boîtes de cigares, etc.). Un montage photographique, réalisé par Claude Simon et reproduit en double page à la fin du livre, semble réinterpréter, conjointement les œuvres de Poussin et de Rauschenberg. Il rassemble en effet, comme une succession de vignettes disposées en ligne et dont les couleurs dominantes sont le vert et le rouge, des icônes du monde moderne qui remplacent ici les images que Rauschenberg avait empruntées à la tradition iconographique puis reproduites sur le pan gauche de son collage. Dans le montage de Claude Simon, ces icônes, ainsi qu'Orion cheminant lentement en direction du soleil, paraissent vouées à disparaître : le visage de Marilyn des sérigraphies de Warhol s'estompe, devient fantomatique, et des photogrammes montrent l'assassinat du président Kennedy. Quant au Che, devenu simple détail contemporain, une « star » parmi d'autres, il est représenté en série sur un fond vert cru, comme si la force symbolique et révolutionnaire du rouge n'appartenait plus désormais qu'à Coca-Cola dont l'enseigne clignotante est également reproduite en photogrammes. La mise au jour de tout un réseau de correspondances, que l'on observe dans le méticuleux travail d'illustration, semble cristalliser la création simonienne, tendue toujours entre « détail », fragmentation et recomposition. Les mots, comme peut-être ces œuvres de Poussin et Rauschenberg reproduites en détail, sont

autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. Et si [...] on s'arrête et on examine ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent (Simon, 1970 : 9-11).

3. Le détournement du détail : Pierre Alechinsky

Ce souci du montage est également présent chez Alechinsky, mais de manière « exacerbée », foisonnante. Comme chez Elsa Triolet, les images recadrées sont arrachées à leur « tout » d'origine ; parce qu'elles portent la marque d'une rupture et sont

10. Claude Simon propose à Gaëtan Picon, dans une lettre du 8 juin 1969, de « faire « quelque chose » à propos du [et non sur] grand tableau de Rauschenberg qui se trouve au musée d'Amsterdam » (Calle-Gruber, 2011 : 298).

fortement liées, dans *Roue libre*, à la pratique du collage, elles deviennent des fragments¹¹. Dans son gigantesque inventaire de roues, Alechinsky mêle donc la recherche de *particolare* dans un vaste corpus d'images, la fragmentation et le collage. La mention de « recherche iconographique » apparaît d'ailleurs dans la « table des matières » (Alechinsky, 1971 : 154). Pour ses « rapprochements » (*ibid.* : 59-71) l'artiste, « emprunte » notamment des roues aux œuvres de Giacometti, Bosch, Corneille, Bruegel, Nodet... Le détail recadré est cette fois complètement détourné de son cadre initial, passe ainsi d'un imaginaire à l'autre, et trouve sa place dans un véritable « imaginaire de la roue ». Désormais, il côtoie en effet un revolver à barillet, les roulettes des patins portés par Charlie Chaplin dans « Charlot patine », des roues à aubes, celles des vélos d'Eddy Merckx et Alfred Jarry, un rouet, les astres des *cyprès* de Van Gogh et tant d'autres. A ces rassemblements de détails répondent les « montages de roues solaires » des eaux fortes d'Alechinsky intitulées *Astres et désastres*. Les « sentiers de la création » deviennent ici le lieu de rencontres et d'heureuses « coïncidences » (c'est d'ailleurs le titre d'un chapitre de l'ouvrage). La confrontation des détails manifeste une constante recherche de spontanéité, principe du mouvement CoBra (proche mais bien distinct du surréalisme) dont Alechinsky était, aux côtés de Dotremont, l'un des membres les plus actifs (*ibid.* : 112). L'importance de la citation et de l'emprunt suggèrent le caractère collectif, partagé, de la collection. Dans le « Libre test de la roue » Alechinsky invite d'autres artistes à prolonger son inventaire obstiné. La roue passe « librement » d'une main à l'autre, d'un artiste à l'autre. Infiniment multipliable elle semble ainsi devenir un motif. Remarquons à ce titre la roue d'une charrette tirée par un homme dans un dessin japonais anonyme du 19^e siècle reproduit en frontispice, juste avant la page de titre. On la retrouve, découpée ou reproduite presque à l'identique à plusieurs reprises : à la manière d'un sceau au verso du grand-titre, puis, avec sa charrette, au dessus de la dédicace faite à « Micky » et enfin, dans le « O » du titre, cette fois dessinée par l'artiste lui-même. Ce qui était détail, petite partie du « tout » dans l'œuvre initiale deviendrait, dans *Roue libre*, ce « tout » lui-même.

Conclusion

« Les sentiers de la création » réunissent donc des conceptions très diverses du détail et de ses enjeux dans la création. Le détail est avant tout, comme le rappelle d'ailleurs Liliane Louvel en présentation d'un ouvrage collectif consacré à cette notion, une affaire de point de vue (Louvel, 1999 : 11). Il s'agit ici de celui d'auteurs et d'artistes qui interprètent et parfois « recréent » les œuvres qu'ils empruntent en intégrant leurs détails à leur propre parcours créatif.

11. On peut, cette fois encore, se référer au panorama des détails proposé par J-P. Mourey (Mourey, 2000 : 20).

Parmi les définitions traditionnellement données du détail, ce sont principalement celles de Daniel Arasse qui nous ont paru les plus fécondes pour interroger ces œuvres. En effet, le *particolare* nous a permis de mieux appréhender l'approche de Butor dans *Les Mots dans la peinture* tandis que le *dettaglio* caractérise mieux celle de Gaëtan Picon. A ces intérêts manifestés pour le détail figuratif et le détail plastique dans le recadrage, s'ajoutent les pratiques fragmentaires d'Elsa Triolet, Claude Simon et Alechinsky. La fragmentation de l'œuvre (c'est-à-dire le choix d'un détail arraché à un cadre initial auquel il ne renvoie plus) se fait avec plus ou moins de violence et donne alors lieu à divers degrés de réappropriation, voire de détournement, de l'œuvre d'autrui par l'auteur.

Quels sont finalement les enjeux de la citation picturale lorsque, prenant place dans la libre réflexion d'un auteur sur son propre parcours, elle passe d'un imaginaire à l'autre ? Chez Octavio Paz, l'œuvre citée et recadrée permet d'appuyer la réflexion sur les relations entre mots, réalité et représentation verbale ou picturale. Le recadrage et les écarts entre texte et image peuvent alors suggérer le caractère fuyant des choses. Dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy, le détail cité permet de souligner des points de convergences avec une autre pensée créatrice, de faire retour sur sa propre création en se confrontant à celle de l'autre. La citation trouve donc toute sa place dans la méditation introspective de Bonnefoy. Plus encore qu'un « musée imaginaire », il pourrait presque s'agir d'un musée d'imaginaire personnel. Chez Claude Simon, l'œuvre citée semble être de deux ordres : l'œuvre première, voire principe d'écriture, et l'œuvre rencontrée « en cours de route ». La première est patiemment digérée, absorbée par l'écriture. Pour Elsa Triolet les images des autres sont reprises au même titre que les mots des autres. Elles constituent un bien commun dans lequel l'auteur est libre de puiser. L'œuvre citée n'est pas subordonnée au texte ni à son origine, elle s'impose immédiatement, tout comme les mots. Enfin, chez Alechinsky, s'établit un autre régime de la coïncidence entre la création de l'auteur et celle des autres. Comme le suggèrent d'ailleurs les travaux collectifs évoqués à plusieurs reprises dans *Roue libre*, l'autre peut être proprement « cité », appelé en quelque sorte à cheminer en sa compagnie le long des *sentiers de la création*.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- Alechinsky P. 1971. *Roue libre*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».
- Bonnefoy Y. 2003. *L'Arrière-pays*. Paris. Gallimard. [1972. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création »].
- Butor M. 1969. *Les Mots dans la peinture*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».
- Paz O. 1972. *Le Singe grammairien*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».

- Picon G. 1970. *Admirable tremblement du temps*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».
- Simon C. 1970. *Orion aveugle*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».
- Triolet E. 1969. *La mise en mots*. Genève. Éditions d'Art Albert Skira. « Les sentiers de la création ».
- Triolet E. et Brik L. 2000. *Correspondance 1920-1970*. Paris. Gallimard. « Hors série littérature ».

Ouvrages théoriques et critiques

- Arasse D. [1992] 1996. *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris. Flammarion. « Champs arts ».
- Calle-Gruber M. 2011. *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris. Seuil. « Biographie ».
- Didi-Huberman G. 1990. Appendice : Question de détail, question de plan. In Didi-Huberman G. *Devant l'image*. Paris. Éditions de minuit. « Critique ». 273-318.
- Louvel L. 1999. Séduisant détail. In Louvel L. *Le Détail*. Poitiers. UFR Langes Littératures (Publications de la licorne). Hors série Colloques VII. 3-12.
- Mourey J-P. 2000. Mouches, bouches et morceaux de liège. De quelques variétés de détails, fragments et grains. In Seguin J-C et Terrasa J. *Le détail et le tout*. Lyon. GRIMH/GRIMIA. N°1. 11-27.
- Schapiro M. 2000. *Les Mots et les Images*. Paris. Macula.

Reframing and picturing details in « Les sentiers de la création »

ABSTRACT: Among all pictures present in Albert Skira's series « les sentiers de la création », the reframed ones are worth considering. A personal eye appears through the details that become their main subject. What thoughts on detail do the reframed pictures express? They show a particular way of borrowing and quoting other people's work. The way of inserting those pictures in the text are various and sometimes, the detail seems to be diverted from its original function or meaning. How are other people's works quoted in those books? What is at stake in pictorial quotation when, being part of an author's reflection on his own creation, the picture passes, through reframing, from an imaginative world to another. This paper will focus on the books containing "reframed details" that is to say those written by Pierre Alechinsky, Yves Bonnefoy, Michel Butor, Octavio Paz, Gaëtan Picon, Elsa Triolet and Claude Simon.

Keywords: « Sentiers de la création », detail, citation, texte/image, cropping.