

Studia Romanica Tartuensia
VII

**Fiction et vues
imageantes : typologie et
fonctionnalités**

Sous la direction de Bérengère Voisin

**Fiction et vues
imageantes : typologie et
fonctionnalités**

STUDIA ROMANICA TARTUENSIA VII
Université de Tartu
Centre d'Études Francophones Robert Schuman

Comité scientifique :

Daniel Mortier, Françoise Lavocat, Bérengère Voisin, Tanel Lepsoo

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires étrangères, de l'Ambassade de France en Estonie et du Centre culturel et de coopération linguistique de Tallinn.

Teos on avaldatud publitseerimistoetuse programmi raames Prantsuse Välisministeeriumi, Prantsuse Suursaatkonna ning Tallinna kultuuri- ja koostöösakonna toetusel.

Toimetamine: Bérengère Voisin

Kujundus ja küljendus: Thomas Belliard ja Madli Kütt

Korrektuur: Bérengère Voisin, Thomas Belliard ja Tanel Lepsoo

© Robert Schumani Prantsuse Uuringute Keskus, Tartu Ülikool ja autorid, 2008.

ISBN: 978-9949-19-016-4

ISSN: 146-9091

Tartu Ülikooli Kirjastus

Tellimus nr. 507

Tartu, novembre 2008

« J'aime celui qui rêve l'impossible. »

Johann Wolfgang Von Goethe

AVANT-PROPOS¹

Bérenère Voisin

Université de Tartu

Université de Rouen, CÉRÉDI

Ce recueil de travaux s'inscrit dans un projet de recherche mené au sein du Département des langues et littératures romanes de l'Université de Tartu au cours de l'année 2007-2008. Nos recherches avaient pour objectif de s'intéresser aux relations qu'entretiennent le texte et l'image et à leur rôle dans la création d'un univers fictionnel². Les trois termes « texte, image, fiction » considérés séparément sont immédiatement intelligibles pour chacun d'entre nous, jusqu'au moment où nous nous proposons de les définir : convenons du fait que leurs acceptions sont nombreuses et

¹ Avec tous mes remerciements à Thomas Belliard pour son aide précieuse, sa gentillesse et sa disponibilité.

² Un séminaire intitulé « Texte, image, fiction » animé par Tanel Lepsoo et Bérenère Voisin a permis aux étudiants du Département de participer activement aux recherches. Ce séminaire a également accueilli plusieurs chercheurs français : Jérôme Thélot (Lyon 3), « Critique de la représentation dans *L'Idiot* de Dostoïevski », Florence Godeau (Lyon 3), « L'image mentale chez Proust et Beckett », François Vanoosthuys (Paris 3), « Qu'est-ce qu'une image lue ? », Arnaud Rykner (Toulouse-Le Mirail), « Nathalie Sarraute et les dispositifs : la chambre comme ventre », Laurence Perrigault (Rennes 2), « Les revues pluridisciplinaires, lieu de rencontre du texte et de l'image. L'exemple de Jacques Prévert (1929-1950) », Françoise Lavocat (Paris 7), « Genres de la fiction : état des lieux et propositions ». Un colloque international « Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités » s'est déroulé à Tartu les 4 et 5 avril 2008 sur le même thème. Les articles qui suivent en constituent les Actes.

historiquement déterminées. Aussi, tentons de circonscrire davantage notre champ réflexif. Ces relations peuvent être de nature multiple et ont suscité depuis l'antiquité des analyses qui tantôt opposaient, tantôt rapprochaient ce qui relève du visuel et ce qui relève du verbal. Certaines classifications proposent d'utiliser les critères de simultanéité et de successivité pour différencier deux types de relation entre le texte et l'image, simultanéité c'est-à-dire lorsqu'il y a co-présence du texte et de l'image et successivité lorsqu'il y a transposition du texte à l'image, ou de l'image au texte, ou encore lorsqu'il est question de transpositions complexes, associant simultanéité et successivité. Ces critères sont évoqués lorsqu'il est question d'image effective sous ses formes les plus diverses telles que la peinture, le dessin, la photographie, la bande-dessinée, le cinéma, le croquis, etc. Il existe également des relations entre le texte et l'image, problématiques à bien des égards, que l'on pourrait qualifier de « virtuelles » et ce sont celles-là qui nous intéressent ici.

Relations virtuelles au sens où il n'y a pas présence effective d'image, mais plutôt « création » d'image : c'est le cas notamment de la description littéraire, par laquelle le texte présente un objet visuel (fictif ou non), lorsque le texte « fait » image grâce à un procédé analogique. Si les descriptions dont l'une des principales fonctions est de donner à représenter, participent pour une large part à ce champ d'analyse, elles ne sont pas les seules notations du texte qui offrent au lecteur la possibilité d'élaborer des vues imageantes. En effet, certaines assertions encouragent tout autant la construction d'un monde raconté par le truchement de représentations produites par le texte et données à voir au lecteur. Il s'agit ici du potentiel imageant des textes, de leur capacité à « faire voir, à mettre sous les yeux », à produire des images. Pour certains ce potentiel imageant est un élément fondamental de la rhétorique, « un artifice pour donner du poids, de la force au discours »³ disait Longin, pour d'autres, il s'agit d'un élément rassurant. Écoutons Emmanuel Hocquart, poète :

Il en va de lire comme de voir : on lit et on voit comme on a appris à voir et à lire, de manière compulsive, en ramenant ce qui

³ Longin, *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*, dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », 1966, p. 363.

est inconnu à du déjà connu. C'est-à-dire en annulant. Somme zéro. C'est pour cela, je suppose, que beaucoup de gens aiment les images et les métaphores : passé l'effet de surprise, il y a quelque chose de rassurant à savoir que ce qui est derrière l'étrangeté est en fait déjà familier⁴.

Poursuivons notre raisonnement : en admettant que le texte produise des représentations : est-ce à dire que le lecteur voit quelque chose lorsqu'il lit ? La première question qui surgit lorsque l'on s'intéresse aux images produites par le texte est : « le texte produit-il des images perçues mentalement par le récepteur de l'œuvre littéraire ? » Force est de constater que cette question a été largement discutée, notamment chez les philosophes. On sait que Jean-Paul Sartre s'est intéressé dans deux ouvrages à ce processus : dans *L'Imagination* d'une part (publié en 1936) et dans *L'Imaginaire* d'autre part (publié en 1940). Dans *L'Imaginaire*, Jean-Paul Sartre affirme que les images mentales n'apparaissent pas au cours de la lecture :

De fait la plupart des sujets en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en général en dehors de l'activité lecture proprement dite, lorsque, par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. Bref les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Le reste du temps, quand le lecteur est bien pris, il n'y a pas d'image mentale⁵.

Pour Jacques Noiray, la littérature ne donne pas à voir, mais à imaginer :

Alors que la peinture est enfermée dans l'instant (l'ici et maintenant) par des contraintes génériques dont elle ne peut se défaire qu'avec peine, au prix d'accommodements narratifs qui risquent de la dénaturer, la littérature se déploie sans effort dans le temps, qui est l'espace même du récit, le lieu de la mémoire, de l'imagination, de la rêverie. Elle ne s'adresse pas à la vue, mais à tous les sens, et pas seulement aux sens. Elle exige une activité totale de l'esprit,

⁴ Emmanuel Hocquart, *Tout le monde se ressemble*, Paris, POL, 1995, p. 24.

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 126.

sensorielle, intellectuelle, mémorielle, fantasmatique. Elle ne donne pas à voir. Elle n'objective rien. Les images qu'elle suscite sont d'ordre purement intime, constructions mentales que l'esprit produit avec ses propres matériaux, issus de l'expérience et du rêve. Elle n'est pas imageante, mais imaginante⁶.

Pourtant, en dépit des réflexions susmentionnées, plusieurs éléments nous amènent à reposer cette question du potentiel imageant des textes. Tout d'abord l'intérêt croissant porté, dans le champ des études littéraires, à la question de la fiction, c'est-à-dire à la représentation d'un monde⁷. Plusieurs groupes de recherche ont ainsi proposé des outils d'analyse qui permettent de rendre compte des mécanismes générateurs d'images⁸. Philippe Ortel évoque précisément cette dimension du texte lorsqu'il fait appel à la notion de dispositif :

En ce sens c'est presque du texte « vu » qu'il faudrait parler, car si les structures mettent de la lisibilité dans les œuvres, les dispositifs, un rituel par exemple, y mettent de la visibilité en favorisant la conversion du texte en espaces imaginaires organisés⁹.

⁶ Jacques Noiray, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste dans le roman du XIX^e siècle », in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Éditions de l'improviste, p. 375.

⁷ Voir notamment les travaux de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, de Françoise Lavocat, *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, de Catherine Grall, *Récit de fiction et représentation mentale*, Publication de l'Université de Rouen, 2007, de Jean Bessière, *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007, du site *Fabula* (colloques en ligne : *L'Effet de fiction* : <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php> et *Frontières de la fiction* : <http://www.fabula.org/effet/>).

⁸ Voir les publications de l'équipe de recherche « Lettres, Langages et Arts » de l'Université de Toulouse-Le Mirail et notamment de Stéphane Lojkin, Arnaud Rykner, Philippe Ortel, Benoît Tane.

⁹ Philippe Ortel, « Dispositif, discours, valeurs : autour d'une « chose vue » de Victor Hugo » in *Les Lieux du réalisme, op. cit.* p. 20.

Par ailleurs, à la lumière des recherches menées dans des disciplines connexes telles que les sciences cognitives, la philosophie de l'esprit, la philosophie du langage, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur la question de l'image produite par le texte. Dans les trente dernières années les progrès réalisés en imagerie cérébrale ont permis de montrer que les images auraient un rôle spécifique et qu'elles existeraient en tant que telles. L'enjeu de ces recherches était d'attester l'existence d'événements psychologiques constitués par les images et de caractériser la spécificité de cette forme de représentation. Aussi, les images de l'imagerie visuelle et les images de la perception visuelle partageraient de nombreux sous-systèmes fonctionnels. Les techniques d'exploration TEP (tomographie par émission de positrons) et RMN (résonance magnétique nucléaire) ont permis de voir quelles régions du cerveau sont particulièrement actives dans différentes conduites, comme la lecture, la vision et l'imagination. Il apparaît notamment que les mêmes régions du cerveau sont activées pour la vision des choses et pour l'imagination visuelle des choses. Ces nouvelles données permettent de reconsidérer ce qui relève de la représentation mentale.

Certaines expériences ont cherché à rendre compte de ce que les lecteurs voient lorsqu'ils lisent. Partant du principe que si le lecteur voit, il peut représenter, on a demandé à un groupe d'étudiants d'élaborer un plan de la pièce décrite dans les deux premiers paragraphes des *Choses* de Perec¹⁰. Les résultats de cette étude confirment ce qu'on aurait pu intuitivement formuler : les plans proposés ne sont pas semblables. A cela deux raisons essentielles, d'une part la densité informative du texte est lacunaire, d'autre part les expressions spatiales sont parfois extrêmement ambiguës. On pourrait également ajouter que si on avait demandé aux étudiants de réaliser non pas un plan (c'est-à-dire de représenter la disposition des éléments entre eux) mais un dessin, les différences auraient été encore plus grandes. L'intérêt lorsqu'on s'intéresse aux images produites par le texte n'est donc pas tant de chercher à rendre compte de l'image mentale qu'a tel ou tel lecteur (ce qui ne relèverait pas du champ des études littéraires), de savoir à quel moment ces images

¹⁰ Voir les travaux de Anne Dagnac, Université de Toulouse-Le Mirail, *Description et interprétation spatiale, l'incipit des Choses de Georges Perec*. Compte rendu des activités disponible en ligne : <http://w3.univ-tlse2.fr:8880/erss/index.jsp?perso=dagnac&subURL=articlespdf/perec.pdf>

apparaissent que de chercher à rendre compte de la *performance* des textes c'est-à-dire de leur capacité à générer des représentations¹¹.

Encore faut-il s'accorder sur ce que le terme « image » signifie et c'est ce que plusieurs auteurs feront ici. Dans *En lisant en écrivant* Julien Gracq tente de définir l'acte de lecture en l'invoquant :

La lecture d'un ouvrage littéraire n'est pas seulement, d'un esprit dans un autre esprit, le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images, ni le travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à réanimer à sa manière de bout en bout [...]¹².

Wolfgang Iser s'intéresse lui aussi à cette question, certes brièvement, dans *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* ouvrage dans lequel il note que l'image est le mode d'apparition de l'objet imaginaire¹³. Wolfgang Iser précise que dans le cas de la fiction l'image n'est pas la représentation d'un objet absent mais existant mais qu'il s'agit de la production d'un objet inédit. Selon Iser et contrairement à Wittgenstein, les images ne sont pas données à voir au lecteur mais à élaborer et ce processus participe largement de la création d'un univers fictionnel.

L'objet des études qui vont suivre est donc la *performance* des textes de fiction, c'est-à-dire leur manière spécifique de stimuler l'imagination, de proposer des représentations, de générer des « vues imageantes ». Daniel Mortier s'interroge sur la spécificité des vues imageantes fictionnelles. Selon lui la fiction imite des pratiques descriptives sérieuses et des expériences perceptives réelles. Il n'en reste pas moins que les vues imageantes fictionnelles possèdent quelques traits singuliers. Bernard Vouilloux adopte quant à lui une perspective historique et rend compte des disciplines qui se sont intéressées à la question des images mentales. Après avoir mis en évidence les éléments qui caractérisent les images mentales et les images artefactuelles, Bernard Vouilloux montre que la contextualisation

¹¹ Voir François Vanoosthuyse, *Ce que raconter représente : la « performance » des textes stendhaliens*, Thèse de doctorat, Paris 8, 2003.

¹² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 168.

¹³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, (1976), trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 254.

historique des pratiques littéraires et de leurs horizons de réception invitent à repenser certains cadres de mise en défaut du potentiel imageant des textes. François Vanoosthuysse formule également un certain nombre de remarques sur la nature des images produites par le texte et dégage les problèmes de méthode soulevés par ce champ d'analyse. Il s'agit ici de réfléchir à la pertinence des approches possibles et de proposer des notions opératoires fonctionnelles. Pour François Vanoosthuysse, l'aptitude d'un énoncé à susciter des représentations ne peut être envisagée sans prendre en compte la dimension temporelle de la lecture. Selon Philippe Hamon, il conviendrait d'aborder la question du « voir » en se demandant si cette interrogation est connexe, complémentaire ou identique à la question du « comprendre ». Afin de tenter d'y voir plus clair, Philippe Hamon esquisse quelques réponses à la question fondamentale qui nous occupe ici : que voit un lecteur lorsqu'il lit ?

Michèle Gueret-Laferté et Magali Jeannin explorent des œuvres anciennes et montrent que la lecture de ces ouvrages encourage elle-aussi la faculté de représentation du lecteur. Toutes deux examinent les procédés qui font image dans ces textes en prenant soin de s'interroger sur la spécificité de ces systèmes de représentation eu égard aux stéréotypes et aux règles d'usages historiquement déterminés. Ces images connotées, culturellement construites, sont amenées à se modifier tout au long de la lecture selon un processus dynamique et participent de la constitution du sens. Benoît Tane étudie le cas des romans épistolaires au XVIII^e siècle qui engage le lecteur dans un rapport complexe avec le discours intime auquel il accède. Plusieurs manières de faire appel au lecteur sont analysées : le cadrage de la vision, mais aussi, le débordement de ce cadrage génèrent des représentations. L'expérience de lecture ainsi mise en place relève d'une véritable coopération. C'est sur ce point qu'insiste également Chantal Foucier en se livrant à une étude minutieuse de la collaboration entre le lecteur et le narrateur du roman de Sterne *Vies et opinions de Tristram Shandy*. Dans ce récit fait de fragments inachevés, de digressions, d'emprunts intertextuels, les vues imageantes jouent le rôle de sutures, de métaphores et d'énigmes. Elles invitent le lecteur à partager l'espace mental du héros et de ce fait à imaginer ce qui relève de l'inimaginable et à se représenter ce qui relève de l'indicible. Pour Arnaud Rykner, il importe d'accorder une place aux études consacrées à la « scénogra-

phie » mise en place par le roman, et ce tout particulièrement lorsque le roman résiste au langage, comme c'est le cas dans *Portrait d'un inconnu* : « Parler de ce qui échappe à la parole est salutaire. Encore faut-il le faire avec les bons outils, qui ne sont visiblement ni ceux de la rhétorique, ni ceux de la narratologie traditionnelle. »

Plusieurs auteurs s'intéressent également à la possibilité ou à l'impossibilité de représentation par le langage, aux cas des images impossibles. C'est le cas notamment de Florence Godeau qui consacre son étude aux vues de l'esprit c'est-à-dire aux « représentations que peuvent susciter les réflexions et délibérations intimes de certaines consciences focales » chez Proust et Musil. Rendre visible l'invisible, rendre sensible la pensée relève pour ces deux auteurs d'une démarche didactique. Françoise Lavocat, quant à elle, s'intéresse aux représentations générées par les mondes impossibles. Ces univers fictionnels particuliers, peuplés d'entités irréprésentables, posent eux-aussi la question de la possibilité de leur représentation. Qu'en est-il du potentiel imageant des aberrations logiques ? Plusieurs mécanismes de « compensation et de rééquilibrage » sont examinés par Françoise Lavocat qui se propose d'interroger les capacités imageantes du paradoxe dans la fiction. Alain Montandon considère à son tour un objet *a priori* insaisissable parce qu'échappant *a priori* à la représentation : comment donner à voir au lecteur le nocturne ? A l'aide d'exemples extraits de l'œuvre de E.T.A. Hoffmann Alain Montandon examine comment s'opère une stratégie de production d'images à partir de références littéraires et picturales et montre comment l'écrivain veut ancrer la fiction dans une autre fiction.

Le théâtre, en tant qu'art de la représentation, instaure une dialectique complexe entre ce que le spectateur voit sur scène et ce qu'il est incité à se représenter mentalement. Ici encore se pose la question du représentable, mais s'ajoute à l'imagicité du texte théâtral une sorte de dédoublement de l'écran à considérer. Pascal Vacher étudie le cas d'une image-événement impossible : comment rendre perceptible un bombardement atomique ? L'aporie réside dans l'impossibilité d'imaginer l'événement. Pascal Vacher rend compte des mécanismes producteurs d'images dans les *Pièces de guerre* d'Edward Bond. Trois niveaux d'analyse permettent de décrire ce qui concourt à la production d'un même effet : l'écriture d'une part qui tend à rendre visuel l'événement, la dramaturgie d'autre

part qui donne à voir l'éclatement et la fragmentation et enfin la mise en place d'une structure en mouvement qui offre une image synthétique permettant de dépasser l'événement. Pour Ariane Ferry les images produites par le texte de théâtre s'organisent méthodiquement : « le théâtre, dans la durée de la représentation, ne cesse en effet de fabriquer des images, ou plus exactement il prévoit et organise, très concrètement, par le travail sur la scénographie et la lumière notamment, la fabrication et la réception d'images par le spectateur ». En analysant la coopération du spectateur de deux pièces de Kleist, Ariane Ferry montre que c'est peut-être par le biais des vues imageantes que le spectateur s'approprie la théâtralité secrète d'une pièce de théâtre. Tanel Lepsoo, qui étudie les enjeux du théâtre contemporain, considère également la spécificité du théâtre qui tout en proposant une représentation ne représente pas nécessairement les mondes fictionnels qu'il évoque. Selon Tanel Lepsoo, la visibilité du texte de théâtre passe autant par la corporéité des acteurs que par la visualisation concrète du langage.

Les deux derniers articles de ce recueil apportent des éléments d'analyse complémentaires à notre objet d'étude en se situant à des pôles opposés de la communication littéraire. Olivier Lumbroso étudie les avant-textes de Zola et montre que les travaux de Michel Denis sur l'imagerie mentale peuvent aider à mieux comprendre le fonctionnement des processus de visualisation investis par l'écrivain pour créer ses romans. Catherine Grall, quant à elle, s'intéresse aux vues imageantes, « c'est-à-dire aux suites de mots, dans un récit, susceptibles de faire bloc et de s'inscrire de façon spécifique dans l'imaginaire du lecteur » en tant que dépassement du processus fictionnel. Catherine Grall précise en effet que les vues imageantes peuvent être autonomes par rapport à l'histoire romanesque et qu'elles concentrent les propriétés les plus poétiques de l'œuvre. Elles seraient donc le lieu privilégié de l'exhibition du processus fictionnel.

Images qui frappent l'esprit et qui s'inscrivent dans celui-ci, images à lire, images à voir, images impossibles, images à penser, images à construire, images à reconstruire, images à sentir, images à imaginer sont autant de représentations qui sont ici considérées et qui rendent compte de l'activité dynamique de la lecture : ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre pour chacun d'entre nous.

VUES IMAGEANTES ET MODÉLISATION FICTIONNELLE

Daniel Mortier

Université de Rouen, CÉRÉDI

Le psychologue Alfred Binet parlait d'« images latentes » et Jean-Paul Sartre récusait l'adjectif. On parlera plutôt, à la suite de Bérengère Voisin, qui s'inspire de Wolfgang Iser, de vues imageantes ; celles-ci nous permettent d'imaginer les lieux, les personnages et les actions des romans que nous lisons. Que ces lieux, personnages ou actions ne soient pas réels, on s'accorde maintenant à estimer que cela n'importe guère. Déjà Sartre observait que « seul le caractère positionnel de la conscience [était] modifié »¹, la conscience imageante posant alors son objet comme inexistant.

Autrement dit, les vues imageantes fictionnelles n'auraient guère de spécificité. Je me propose de le vérifier, de le compléter et de le nuancer en les comparant non pas à des portraits ou à des photographies comme il est souvent fait, mais à des vues imageantes fournies par des textes sérieux documentaires, c'est-à-dire des correspondances, des récits d'historiens ou des récits de voyage.

La fiction est une imitation et, par là-même, elle implique ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une modélisation mimétique². Celle-ci est d'abord opérée par les mots, qui ne sont pas exactement des *analogon* comme Sartre l'affirmait, puisque leurs significés sont des objets schématisés. Ainsi le lecteur de *Madame Bovary* apprend qu'à Yonville, il y a une « église », sans la moindre information sur la

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982, p. 54.

² Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

forme extérieure précise de celle-ci³. Quant à la cathédrale de Rouen, il doit se la représenter... comme une cathédrale aux pierres grises : « la lumière qui arrivait obliquement sur la cathédrale posait des miroitements à la cassure des pierres grises »⁴. Pour le « château » de la Vaubyessard, il avait disposé de quelques précisions qui permettaient de spécifier sa silhouette, mais il faut bien avouer qu'il avait eu plus de renseignements sur le parc environnant :

Le château, de construction moderne, à l'italienne, avec les deux ailes avançant et trois perrons, se déployait au bas d'une immense pelouse où paissaient quelques vaches, entre des bouquets de grands arbres espacés, tandis que des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige bombaient leurs touffes de verdure inégales sur la ligne courbe du chemin galbé⁵.

Le destinataire de la lettre de Mr L. M... relatant le voyage fait par celui-ci de Paris à Dunkerque en 1750, pour imaginer l'extérieur de la cathédrale d'Amiens, doit, comme le lecteur de fiction, s'en remettre au signifié du mot « cathédrale » : « La cathédrale est une des plus grandes, des plus belles, et des plus ornées du Royaume quoique bâtie dans un gout ancien »⁶.

D'autre part, dans les romans, les paysages sont décrits de manière plus ou moins schématique. À l'extrême, on citera dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe cette sorte de carte postale d'un *locus amœnus* :

Il vit au pied de la montagne dans une plaine belle et féconde, étendue au soleil près d'une rivière paisible, une aimable petite ville provinciale⁷.

³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 1998, p.101.

⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ Nous reproduisons ici et *passim* l'orthographe originelle. *Lettre de Mr L. M... à Mr...*, contenant la relation du journal historique d'un voyage par luy fait à Dunkerque avec une société d'amis, au mois de septembre 1750, dans *Annales du Comité flamand de France*, tome 50-1992, p. 29.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. J. Ancelet-Hustache, Paris Aubier Montaigne, 1983, p. 106. « Am Fusse des Gebirges, in einer schönen und fruchtbaren Ebene, an einem sanften Flusse, im Sonnenscheine, ein heiteres Landstädtchen

Le récit de voyage peut très bien contenir ce genre de description pour le moins sommaire. Victor Hugo écrit ainsi :

J'ai peu de chose à vous dire de Bayonne. La ville est on ne peut plus gracieusement située au milieu des collines vertes, sur le confluent de la Nive et de l'Adour, qui fait là une petite Gironde⁸.

Comment imaginer l'apparence physique du vidame de Chartres, le mari de la Princesse de Clèves dans le roman de Madame de La Fayette ? Celle-ci nous dit seulement qu'« il était beau, de bonne mine » et qu'il était le seul à pouvoir être comparé au duc de Nemours⁹. Pour ce qui est du duc de Nemours, voici ce qui nous en est dit :

Ce prince était un chef-d'œuvre de la nature ; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. [...] Il avait [...] une adresse extraordinaire dans tous les exercices, une manière de s'habiller qui était toujours suivie de tout le monde sans pouvoir être imitée, et enfin un air de toute sa personne qui faisait qu'on ne pouvait regarder que lui dans tous les lieux où il paraissait¹⁰.

Au lecteur de se représenter, donc, deux hommes très beaux. On comprend que Sterne se soit amusé à offrir une page blanche à son lecteur pour que celui-ci dessine le portrait de la très « concupiscible » veuve Wadman :

Pour en avoir une idée juste, faites-vous apporter, je vous prie, une plume et de l'encre. Voici du papier à portée de votre main. Asseyez-vous, monsieur, et tracez un portrait à votre guise : qu'il se rapproche autant que vous le pourrez des traits de votre maîtresse, qu'il diffère autant que votre conscience vous le permettra des traits

sah... », *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981, S. 96.

⁸ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, F. Claudon éd., Paris, Éditions du Félin, Philippe Lebaud, 2001, p. 83.

⁹ Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Pocket, 1989, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

de votre femme – peu m'en chaut – ne songez qu'à vous satisfaire¹¹.

Un personnage aussi étrange et exceptionnel que Mignon est décrit de manière très rapide par Goethe :

Son corps était bien formé quoique ses membres promettent une plus forte croissance ou révèlent que celle-ci avait été arrêtée. Son visage n'était pas régulièrement formé, mais frappant, son front était mystérieux, son nez extraordinairement beau et sa bouche assez candide et charmante, quoique paraissant trop fermée pour son âge et que ses lèvres aient quelquefois un mouvement convulsif d'un côté. On pouvait à peine distinguer sous le fard le teint brunâtre de son visage¹².

L'esthétique réaliste aidant, le lecteur de *L'Éducation sentimentale* s'attend à des vues imageantes précises s'agissant des personnages. C'est le cas, mais seulement en partie, car la description des physiques reste très incomplète. On peut citer celle, colorée, de M. Arnoux :

C'était un gaillard d'une quarantaine d'années, à cheveux crépus. Sa taille robuste emplissait une jaquette de velours noir, deux émeraudes brillaient à la chemise de batiste, et son large pantalon

¹¹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, trad. Ch. Mauron, Paris, GF Flammarion, 1982, p. 422 ; « To conceive this right, —call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me —please but your fancy in it », *Tristram Shandy*, edited by Howard Anderson, New-York, London, W.W. Norton & Company, 1980, p. 330.

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *op. cit.*, p. 113 ; « ihr Körper war gut gebaut, nur dass ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmässig, aber auffallend ; ihre Stirne geheimnisvoll, ihre Nase ausserordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug. Ihre bräunliche Gesichtfarbe konnte man durch die Schminke kaum erkennen », *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *op. cit.*, S. 105.

tombait sur d'étranges bottes rouges, en cuir de Russie, rehaussées de dessins bleus¹³,

ou celle de Martinon :

Martinon était ce qu'on appelle un fort bel homme : grand, joufflu, la physionomie régulière et des yeux bleuâtres à fleur de tête [...] il portait sa barbe taillée en collier¹⁴.

Quant à Madame Arnoux, nous la voyons à travers le regard fasciné de Frédéric, ce qui ne nous aide guère à nous la représenter :

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitait au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'oracle de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose, et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu¹⁵.

Pour imaginer Madame Arnoux, nous disposons à peu près des mêmes ressources que pour imaginer une jeune fille que Victor Hugo avait connue à Bayonne et dont il nous dit :

Ma mémoire, après trente années, n'a perdu aucun des traits de cette angélique figure.

Je la vois encore. Elle était blonde et svelte, et me paraissait grande. C'était un regard doux et voilé, un profil virgilien, comme on rêve Amaryllis ou la Galatée qui s'enfuit vers les saules. Elle avait le cou admirablement attaché et d'une pureté adorable, la main petite, le bras blanc et le coude un peu rouge, ce qui tenait à son âge ; détail que le mien ignorait encore. Elle était habituellement coiffée d'un madras thé à bordure verte, étroitement serré du sommet de la tête à la nuque, de façon à laisser le front à découvert et à ne cacher que la moitié de la chevelure. Je ne me rappelle pas la robe qu'elle portait¹⁶.

¹³ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Pocket, 1989, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, *op. cit.*, p. 81.

Après trente ans, direz-vous, la description ne pouvait guère être précise. Prenons-donc un autre exemple, celui du portrait d'Henri Plantagenêt que propose Régine Pernoud :

Henri est un bel homme, de taille moyenne mais puissamment musclé, avec, comme tous les Angevins, les cheveux blond roux et des yeux gris un peu à fleur de tête qui s'injectent de sang quand il est en colère [...]. Rompu aux exercices physiques, il n'en est pas moins un fin lettré¹⁷.

Philippe Erlanger, pour Charles Quint à l'âge de trente ans, se réfère aux portraits peints par Amberger et le Titien – une reproduction du second figure dans le cahier iconographique de l'ouvrage – mais le portrait écrit est sommaire et ressemble à une caricature :

Il est chétif, creusé, voûté, son visage barbu aux grosses lèvres, rendu inquiétant par la mâchoire inférieure pendante – défaut qui va s'accroissant – dénonce sa dégénérescence. Ses dents gâtées, son haleine forte achèvent de le rendre peu fascinant. Le regard seul reflète la majesté, l'intelligence, la ruse, la conviction inébranlable que nous ont transmis [sic] les toiles d'Amberger et du Titien¹⁸.

La modélisation fictionnelle est donc très proche de celle à laquelle tout texte à fonction sérieuse a recours. Ce dernier tient compte en effet du fait que pour se représenter, pour s'imaginer quelque chose, il n'est pas nécessaire, bien au contraire, d'entrer dans un grand degré de précision ou de singularisation. C'est ainsi que Victor Hugo, décrivant à sa femme la place de Furnes qu'il a, dit-il, sous les yeux en écrivant sa lettre, évoquant les célèbres pignons redentés, mentionne « quatre ou cinq gracieux pignons du seizième siècle »¹⁹ : le nombre exact n'importe guère.

Rappelons, avec Jean-Marie Schaeffer, que la fiction réclame une « immersion » qui nous amène à « adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, percep-

¹⁷ Régine Pernoud, *Aliénor d'Aquitaine*, Le Livre de Poche, 1994, p. 111.

¹⁸ Philippe Erlanger, *Charles Quint*, Paris, Perrin, 1980, 1997, p. 207.

¹⁹ *France et Belgique*, lettre du 31 août 1837, citée par Martin Thomas et Claudia Zimmermann, *Flandres*, JC Lattès, L'Iconothèque, 1991, p. 80.

tive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant »²⁰. Le phénomène peut d'autant plus facilement se produire que les récits de fiction, en matière de vues imageantes, ont recours à un certain nombre de pratiques utilisées aussi par les textes documentaires.

La prétendue difficulté, sinon impossibilité, de décrire est un *topos* de la littérature fictionnelle, en particulier de la littérature fantastique. Félix de Vandenesse, le héros-narrateur du *Lys dans la vallée* de Balzac fait d'abord état d'une impossible représentation de Mme de Mortsauif :

Je puis vous crayonner les traits principaux qui partout eussent signalé la comtesse aux regards ; mais le dessin le plus correct, la couleur la plus chaude n'en exprimeraient rien encore²¹.

Le procédé rhétorique correspond à des déclarations d'impuissance réelle ou feinte que l'on trouve dans des textes documentaires. Le récit de voyage de Paris à Dunkerque déjà cité en fournit un exemple amusant, partant de l'impossibilité de rendre l'effet produit pour aller à celle de se représenter la chose elle-même :

Je vous avouëray d'abord qu'il ne me seroit pas possible de vous rendre l'étonnement dont nous fûmes frapés au premier coup d'oeil que nous jettames de sang froid sur la mer dont l'étenduë est tres considerable à Dunkerque. On a beau dire qu'il n'est rien de si facile que de se représenter une immense quantité d'eau, notre esprit est en verité si peu fait pour comprendre l'infiny qu'il ne peut même atteindre par le seul secours de l'imagination à ce qui semble en aprocher. C'est une verité dont nous eumes lieu de nous convaincre alors tout à notre aise²².

Autre caractéristique des vues imageantes dans la fiction : après une vue d'ensemble, on a généralement un zoom sur un ou deux

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, *op. cit.*, p. 198.

²¹ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Seuil, coll. « L'Intégrale », t. 6, p. 307.

²² *Lettre de Mr L. M...*, *op. cit.*, p. 49.

détails. En matière de décors, que l'on suive ou non l'entrée d'un personnage dans les lieux, la description suit canoniquement ce schéma, comme si elle permettait au lecteur d'entrer dans les lieux. Pour les personnages, la silhouette est d'abord évoquée, puis on détaille la tête et le visage. S'agissant de Gabriel Conroy, le héros de la nouvelle de Joyce intitulée *Les Morts*, la description finit vite par s'attarder sur un détail de la chevelure :

C'était un homme jeune, corpulent et plutôt grand. La couleur soutenue de ses joues montait jusqu'à son front, où elle se dispersait en quelques petites taches informes de rouge pâle ; et sur son visage glabre scintillaient, sans repos, les verres polis et la monture dorée des lunettes qui abritaient ses yeux délicats et inquiets. Ses cheveux noirs luisants étaient divisés par une raie au milieu, et la brosse leur avait fait décrire une longue courbe aboutissant derrière les oreilles ; là, ils frisaient légèrement au-dessus de la marque laissée par son chapeau²³.

On trouve le même zoom, cette fois sur un défaut physique, dans la description du jeune Charles Quint faite par le Vénitien Contarini, que l'historien Philippe Erlanger cite après l'avoir qualifié d'« observateur incomparable » :

Sa Majesté Césarienne est de taille moyenne, ni trop grand ni trop petit, d'un teint tirant plutôt sur le blanc que sur le rose, bien proportionné, les yeux myopes, l'air grave, mais ni cruel ni sévère. Il n'a de défaut qu'à la mâchoire qui est si longue qu'elle ne semble pas naturelle, mais postiche, ce qui fait que, quand il ferme la bouche, les dents du haut ne s'ajustent pas à celles du bas ... C'est ainsi que, lorsqu'il parle, surtout à la fin des phrases, il balbutie des mots qu'on n'entend pas bien...²⁴

²³ James Joyce, *Dublinois*, trad. J. Aubert, Paris, Gallimard, Folio, p. 284-285 ; « He was a stout tallish young man. The high colour of his cheeks pushed upwards even to his forehead where it scattered itself in a few formless patches of pale red ; and on his hairless face there scintillated restlessly the polished lenses and the bright gilt rims of the glasses which screened his delicate and restless eyes. His glossy black hair was parted in the middle and brushed in a long curve behind his ears where it curled slightly beneath the groove left by his hat », *Dubliners*, Penguin Books, 1992, p. 178.

²⁴ Cité par Philippe Erlanger, *Charles Quint*, *op. cit.*, p. 120.

On sait aussi que la fiction subordonne étroitement ses descriptions à la narration²⁵. En particulier, ses descriptions sont souvent tributaires explicitement ou implicitement d'une focalisation, ce qui à la fois justifie les sélections opérées et assure la primauté du récit, ou, si l'on préfère du dramatique. Ce sont les stratégies que Philippe Hamon a analysées dans le cadre de ce qu'il appelle « le regard descripteur »²⁶. Dans *Salammô* de Flaubert, le palais d'Hamilcar nous est ainsi décrit tel qu'il apparaît aux mercenaires :

Le palais, bâti en marbre numidique tacheté de jaune, interposait tout au fond, sur de larges assises, ses quatre étages en terrasses. Avec son grand escalier droit en bois d'ébène, portant aux angles de chaque marche la proue d'une galère vaincue, avec ses portes rouges écartelées d'une croix noire, ses grillages d'airain qui le défendaient en bas des scorpions, et ses treillis de baguettes dorées qui bouchaient en haut ses ouvertures, il semblait aux soldats, dans son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar²⁷.

Il y a là, semble-t-il, un habile stratagème pour inviter le lecteur à adopter le point de vue des mercenaires et, donc, à commencer à suivre les péripéties du récit qui va venir. Mais la fiction tient peut-être d'abord compte du fait que l'attente à l'égard d'un récit n'admet guère de véritables pauses descriptives, relativement indépendantes de l'action racontée. C'est l'expérience de bien des lecteurs de Balzac, confrontés à de longues descriptions liminaires, dont ils ne pouvaient percevoir le rapport avec l'intrigue. Et les récits de voyages prennent soin de satisfaire leurs lecteurs, car les descriptions y sont vite suivies d'anecdotes vécues ou rapportées. Notre bourgeois de 1750 narrant son périple à Dunkerque, à propos de l'intérieur de la cathédrale d'Amiens, donne la mesure de la largeur de la grande travée de la nef, mentionne des bas-reliefs illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament, puis continue ainsi :

²⁵ « La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée », Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1969, p. 57.

²⁶ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, repris dans *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 264.

²⁷ Gustave Flaubert, *Salammô*, Paris, Pocket, 1995, p. 32.

C'est là qu'on conserve le véritable chef de St Jean Baptiste. Ce fut Walon de Marton gentilhomme de Picardie qui en fit présent à cette église où il avait un frère chanoine. Il étoit croisé pour le voyage d'outremer, et se trouva en 1204 à la prise de Constantinople, où il découvrit cette relique dont il voulut enrichir son pays. J'ai depuis vérifié le fait dans l'excellent ouvrage de Mr Ducange intitulé *Traité historique du chef de St Jean Baptiste*²⁸.

Après avoir décrit en huit lignes Biarritz – qui était encore un village – Victor Hugo, recourt à la mythologie, grande pourvoyeuse d'histoires, pour, comme le faisaient déjà Ovide et Dante, « animer » la scène : « Je n'ai vu nulle part le vieux Neptune ruiner la vieille Cybèle avec plus de puissance, de gaieté et de grandeur ».²⁹

On peut revenir aux descriptions volontiers focalisées de la fiction. Elles permettent aussi de justifier que les objets décrits soient toujours porteurs de valeurs diverses. La Princesse de Clèves était décrite comme suit :

La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes³⁰.

La même perfection est attribuée à Mme Arnoux, mais c'est désormais la manière dont Frédéric la voit :

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait³¹.

La focalisation change-t-elle vraiment les choses pour le lecteur ? Ce n'est pas sûr, au moins quand, comme c'est le cas dans le roman de Flaubert, il n'y a pas d'autres façons de voir Mme Arnoux, imputées à d'autres personnages.

²⁸ *Lettre de...*, *op. cit.*, p. 30. Ducange, surnommé « le Varron français », a effectivement publié en 1665 l'ouvrage cité.

²⁹ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, *op. cit.* p. 69.

³⁰ Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 28.

³¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 23.

Les paysages eux aussi sont décrits de telle sorte que les vues imageantes suscitées leur donnent en quelque sorte un sens, une signification. La focalisation, là encore, légitime les perceptions les plus subjectives. Ainsi, par exemple, quand David Copperfield arrive épuisé à Chatham, et avant même que nous apprenions qu'il pourra y dormir sur une sorte de batterie recouverte d'herbe, une parenthèse nous décrit la ville comme un havre dans un environnement hostile :

(cette ville, avec l'aspect qu'elle avait cette nuit-là, n'est qu'un rêve où se mêlent le calvaire, les ponts-levis, les navires sans mâts dans un fleuve de boue, recouverts de toits comme des arches de Noé) [...] ³².

Le monde de la fiction est ainsi véritablement habité par ses personnages. Il en est de même du monde réel, qui est rarement décrit sans inférence de valeurs. On ne décrit, en somme, que ce qui mérite de l'être, et notre bourgeois du XVIII^e siècle propose à son destinataire de se représenter la cathédrale d'Amiens comme d'une architecture délicate et élégante :

La voute en est d'une élévation extraordinaire, et cependant les piliers qui la soutiennent sont d'une délicatesse et d'une élégance infinie ³³.

Des comparaisons avec des paysages ou des monuments connus du lecteur peuvent à tout moment surgir, pour aider celui-ci à se représenter non pas ces paysages ni ces monuments, mais la valeur qui leur est donnée, le plus souvent la beauté. Victor Hugo, dans une lettre à sa femme du 31 août 1837, conclut sa description de la place de Furnes avec une comparaison qui lui permet en outre de poser au bon mari et au bon père :

³² Charles Dickens, *David Copperfield*, trad. S. Monod, Paris, Garnier Flammarion, 1978, I, p. 208 ; « – which, in that night's aspect, is a mere dream of chalk, and drawbridges, and mastless ships in a muddy river, roofed like Noah's arks – », Penguin Classics, p. 238.

³³ *Lettre de M. L. M...*, *op. cit.*, p. 29.

tu comprendras, mon Adèle, que si tu y étais, et les enfants avec toi, la place de Furnes n'aurait rien à envier à la place Royale³⁴.

Comme on le voit avec cette dernière citation, l'appel à l'encyclopédie du lecteur³⁵ est d'autant plus monnaie courante qu'une lettre a un destinataire déterminé, dont le savoir est connu ou devinable. En fait, l'encyclopédie du lecteur est constamment sollicitée de manière moins ostensible, pour la représentation d'actions. Dès lors que celles-ci sont répandues, courantes, et répertoriées, elles s'apparentent à des rituels qu'il n'est pas nécessaire de décrire ; il suffit alors de mentionner le détail particulier de l'action ritualisée évoquée. Ainsi, pour l'activité des lavandières espagnoles dans un lavoir, Victor Hugo, dans son récit de voyage, se contente de mentionner l'originalité de la variante espagnole :

Trois femmes, les jambes dans l'eau jusqu'aux genoux, lavent leur linge dans le lavoir. On ne peut pas dire qu'elles le battent, mais qu'elles le frappent. Leur procédé consiste à fouetter violemment, du linge qu'elles tiennent dans la main, la pierre du parapet³⁶.

Malraux, dans *Les Conquérants*, profite aussi du fait que le défilé dans la rue est en Occident une action ritualisée : « Avec fifres, gongs et pancartes, des cortèges défilent, suivis par des enfants ». Après quelques indications qui ne permettent guère de se représenter plus précisément les choses, Malraux en vient à ce qui distingue ce défilé des défilés connus de son lecteur :

Nombre de vieilles Chinoises suivent, portant sur le dos, dans une toile noire, un enfant somnolent, la mèche dressée. Une lointaine rumeur de gongs, de pétards, de cris et d'instruments monte du sol avec le bruit confus des pas et le claquement de socques innombrables³⁷.

³⁴ Cité dans Martin Thomas et Claudia Zimmermann, *Flandres, op. cit.*, p. 80.

³⁵ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1989.

³⁶ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées, op. cit.*, p. 144.

³⁷ André Malraux, *Les Conquérants*, Le Livre de Poche, 1966, p. 205-206.

Textes documentaires et textes fictionnels, pour ce qui est des vues imageantes, sont donc très proches et l'on peut comprendre pourquoi certains pensent que les seconds, et en particulier les romans, sont à l'origine des imitations des premiers. En tout cas, le fait même que les fictions imitent les pratiques documentaires semble aller de soi. Et récemment encore *Austerlitz* de W. G. Sebald en fournit la preuve³⁸. En effet, alors que Robert Kahn a sans doute raison d'estimer qu'il s'agit d'un récit inventé à partir de photographies distribuées de manière aléatoire, selon un procédé cher aux ateliers d'écriture³⁹, le lecteur a l'impression que le roman imite le recours de la littérature documentaire à des photographies de lieux ou de personnes.

Il me semble toutefois que genres sérieux et genres ludiques diffèrent sur un point, qui n'est pas négligeable.

Il faut revenir au cas des églises ou autres cathédrales évoquées précédemment. Nous avons remarqué que romans et récits de voyages se contentaient, pour l'extérieur de ces constructions, du modèle « église » ou du modèle « cathédrale ». Mais il faut ajouter que les romans sont plus prolixes quand il s'agit de décrire l'intérieur de ces bâtiments. Cet intérieur, on aurait pu pourtant se le représenter selon les modèles en question. Mais il n'aurait pas été alors chargé de la ou des valeurs attribuées aux lieux dans la fiction. Ainsi, c'est l'intérieur de l'église de Yonville qui permet de se représenter combien tout le village est disparate, médiocre et inachevé :

La voûte en bois commence à se pourrir par le haut et, de place en place, a des enfonçures noires dans sa couleur bleue. Au-dessus de la porte, où seraient les orgues, se tient un jubé pour les hommes, avec un escalier tournant qui retentit sous les sabots.

Le grand jour, arrivant par les vitraux tout unis, éclaire obliquement les bancs rangés en travers de la muraille, que tapisse çà et là quelque paillason cloué, ayant au-dessous de lui ces mots en grosses lettres : « Banc de M. un tel ». Plus loin, à l'endroit où le vaisseau se rétrécit, le confessionnal fait pendant à une statuette de la Vierge, vêtue d'une robe de satin, coiffée d'un voile de tulle orné

³⁸ W. G. Sebald, *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

³⁹ Robert Kahn, « La photographie dans *Les anneaux de Saturne* de W. G. Sebald », dans *À travers les modes*, Robert Kahn éd., Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 26.

d'étoiles d'argent, et tout empourprée aux pommettes comme une idole des îles Sandwich ; enfin une copie de la *Sainte Famille*, envoi du ministère de l'Intérieur, dominant le maître-autel entre quatre chandeliers, termine au fond la perspective. Les stalles du chœur, en bois de sapin, sont restées sans être peintes⁴⁰.

On ne trouve pas dans les textes documentaires cette disproportion entre la description de l'extérieur et celle de l'intérieur. Victor Hugo, dans son récit de voyage, a même tendance à privilégier l'extérieur, par exemple celui du campanile de l'église Saint-Michel de Bordeaux, qui lui semble un livre à lire :

Je contemplais, quoiqu'un peu gêné par le soleil, cette morne et magnifique mesure, et je cherchais à lire son histoire dans son architecture et ses malheurs dans ses plaies. Vous savez qu'un édifice m'intéresse presque comme un homme. C'est pour moi en quelque sorte une personne dont je tâche de savoir les aventures⁴¹.

Pour ce qui est des personnes, ce même récit de voyage de Victor Hugo doit tout à fait logiquement se contenter de décrire leur apparence, qui est la seule accessible au voyageur. Cela donne des scènes croquées sur le vif, pittoresques mais superficielles. Par exemple, sur l'impériale de la diligence de Bordeaux à Bayonne, il fait le voyage en compagnie de deux bossus :

Ils voyageaient ensemble, et, ce qui rendait l'accouplement curieux, c'est que l'un était bossu par derrière et l'autre par devant. Le premier paraissait exercer je ne sais quel ascendant sur le second, qui avait son gilet entrouvert et débraillé, et au moment où j'arrivai, il lui dit avec autorité : « Mon cher, boutonnez votre difformité ». Le conducteur regardait les deux bossus d'un air humilié. Ce brave homme ressemblait parfaitement à M. de Rambuteau. En le contemplant, je me disais qu'il suffirait peut-être de le raser pour en faire un préfet de la Seine, et qu'il suffirait aussi que M. de Rambuteau ne se rasât plus pour faire un excellent conducteur de diligences⁴².

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 101-102.

⁴¹ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, op. cit., p. 85.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

C'est là que se trouve « le propre de la fiction », selon la traduction du titre du livre de Dorrit Cohn (*The Distinction of fiction*), et ce que celle-ci appelle à juste titre un marqueur de fictionnalité. La fiction nous fournit des indications sur l'intériorité des personnages, nous rendant accessibles leurs pensées muettes, leurs sentiments non visibles et même éventuellement leurs flux de conscience. Cette « psychologie », nous n'avons pas besoin de nous la représenter visuellement. Mais son dévoilement a des conséquences pour les vues imageantes fictionnelles. D'une part, celles-ci, s'agissant de l'apparence des personnages, peuvent d'autant plus facilement être schématiques, sommaires ou relativement indéterminées que c'est l'intériorité qui importe, et qu'en tout cas elle nous est révélée de manière privilégiée.

On en trouve une illustration amusante dans *L'Homme sans qualités* de Musil. La scène de rupture entre Ulrich et sa maîtresse Bonadea est quasiment muette ; les seuls gestes mentionnés sont ceux de Bonadea : couchée à demi nue sur un divan, elle se lève, se rhabille, et, devant un miroir, elle met son chapeau et attache sa voilette. En fait, tout se passe dans la tête des deux protagonistes. Elle pense, par exemple : « C'est un rustre, il m'a offensée exprès ! » ; Ulrich, lui, « qui devinait confusément la résolution qu'elle avait prise de ne plus revenir, ne fit rien pour l'en empêcher »⁴³.

L'autre conséquence est que les vues imageantes fictionnelles ont tendance à être mises au service de la psychologie des personnages. Quand il s'agit de paysages ou de décors, on a alors à faire à une métonymie et à une expérience perceptive courante (celle de la subjectivité de la perception). Mais quand il s'agit de l'aspect extérieur des personnages, le résultat est singulier : comme au théâtre, « l'habit fait le moine », ou, si l'on préfère, l'extérieur exprime l'intérieur, et réciproquement. La physiognomonie est alors une aubaine. C'est ainsi que, dans *Quatre-vingt-Treize* de Victor Hugo, la description extérieure de Cimourdain vient confirmer la description psychologique qui nous a été faite et l'histoire personnelle

⁴³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités I*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 199. « “Er ist roh, er hat mich mit Absicht verletzt !” [...] Ulrich, der ihren Beschluss, nicht wiederzukehren, ahnend erriet, hinderte ihn nicht. », *Der Mann ohne Eigenschaften 1*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007, S. 127.

racontée juste avant. Rappelons que ce prêtre défroqué est devenu un révolutionnaire fanatique.

[il] avait l'apparence d'un homme ordinaire, vêtu de vêtements quelconques, d'aspect pauvre. Jeune, il avait été tonsuré ; vieux, il était chauve. Le peu de cheveux qu'il avait étaient gris. Son front était large, et sur ce front, il y avait pour l'observateur un signe. Cimourdain avait une façon de parler brusque, passionnée et solennelle ; la voix brève ; l'accent péremptoire ; la bouche triste et amère ; l'œil clair et profond, et sur tout le visage on ne sait quel air indigné⁴⁴.

En sens inverse, la première description d'Homais dans *Madame Bovary* donne déjà à voir ce qui caractérisera la psychologie du pharmacien, à savoir sa tranquille suffisance :

Un homme en pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien⁴⁵.

Pour conclure, on dira que le lecteur de fiction a des vues imageantes à partir d'une modélisation qu'on trouve aussi dans les textes documentaires. Il est également confronté à des procédés utilisés par les textes documentaires. Toutefois, les vues imageantes des personnages chez le lecteur de fiction peuvent, me semble-t-il, rester beaucoup plus facilement relativement indéterminées, car l'intériorité des personnages est accessible et même souvent privilégiée. D'autre part, ces mêmes vues imageantes ont une particularité qui probablement séduit les uns et indispose les autres : dans le monde que nous nous représentons, prévaut le principe que les personnages « ont la gueule de l'emploi », comme il est de règle dans un certain théâtre et un certain cinéma. Si l'on tient compte de l'indétermination relative déjà évoquée, je me demande si les vues

⁴⁴ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, Pocket, 1992, p. 139.

⁴⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 104.

imageantes en question ne seraient pas à rapprocher des images de bandes dessinées...

DE L'ÉVIDENCE À L'INIMAGINABLE

Bernard Vouilloux

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

La puissance imageante de l'évidence

Que les énoncés que nous lisons ou entendons suscitent en nous des images, que la production de ces énoncés s'alimente elle-même à des images de cette sorte, ce ne sont là après tout que deux des nombreuses applications qu'aura connues le concept d'image mentale, dernier venu d'une longue lignée où figurent en bonne place les *phantasmata* de la philosophie stoïcienne. Depuis le *De anima* d'Aristote, texte fondateur, seule la philosophie était habilitée à dire ce qu'il en est des images que nous avons dans l'esprit (celles du rêve, du souvenir, de l'anticipation, etc.) et de la faculté qui les supporte (la *phantasia*, puis l'imagination). La psychologie, d'abord considérée comme une branche particulière de la philosophie, ne s'annexa ce domaine qu'au moment où elle accéda à l'autonomie d'une discipline, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce moment est celui de Théodule Ribot, mais c'est aussi celui de Taine, dont la contribution à la question de l'imagination, dans *De l'intelligence* (1870), s'appuyait sur l'enquête qu'il avait menée auprès d'un certain nombre d'écrivains, parmi lesquels Flaubert, aux fins de savoir ce qu'ils « voyaient » en écrivant. En vérité, les considérations de Taine allaient très rapidement se trouver surclassées par ce qui constitue un tournant décisif dans l'histoire du concept d'image mentale, puisque celui-ci cessa de s'appliquer exclusivement aux seules images de nature iconique pour s'ouvrir aux informations véhiculées par d'autres canaux sensoriels (d'où les notions d'image

sonore, auditive, acoustique, etc.). C'est dans toute cette tradition philosophique, nourrie des apports expérimentaux de la psychologie, que s'inscrivait l'approche phénoménologique que Sartre présentait dans son ouvrage sur l'imagination, dont bien des propositions s'avèrent encore essentielles pour notre objet¹. Si les quatre dernières décennies ont vu se mettre en place un nouvel horizon de compréhension, caractérisé par les développements conjoints des sciences cognitives et des recherches en intelligence artificielle ainsi que dans le domaine de la neurologie et de l'imagerie cérébrales, la philosophie n'a pas pour autant renoncé à rendre compte des images mentales. Ces contributions relevant de la tradition anglo-saxonne de la « philosophie de l'esprit », les problématiques analytiques qui sont propres à celle-ci comme à la philosophie du langage ont eu pour effet de déporter les dites images vers les représentations attachées à la signification lexicale, et donc vers des opérations cognitives qui concernent moins la perception en situation de lecture que la compréhension. Dans ce contexte de mentalisme triomphant, les réserves méthodologiques exposées par Nelson Goodman ont paru mettre en cause l'existence de telles images². En fait, il nous invite à nous demander non si nous « avons » des images mentales ni ce qu'elles « sont », mais à quoi elles nous servent. La prise en considération de l'économie de l'activité imageante est certainement aujourd'hui la meilleure façon de résister aux certitudes positivistes assénées par le cognitivisme.

Pour bien cerner les opérations dans lesquelles entrent les images mentales (plus précisément celles qui sont d'ordre iconique), sans doute n'est-il pas inutile de rappeler quelques-unes des propriétés qui les distinguent des images artefactuelles (qui sont physiques, matérielles). Alors que ces dernières engagent entre perception et cognition une interaction qui procède par un réajustement constant des catégories et des stimuli, les images mentales sont reconnaissables aux quatre traits suivants : elles sont floues,

¹ Pour ce qui concerne plus particulièrement la conscience imageante en situation de lecture, voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, p. 126-134.

² Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences* (1988), trad. et présentation J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF, 1994, p. 85-95.

vagues (on ne peut les détailler) ; elles sont labiles, évanescentes (on ne peut les fixer) ; elles sont dotées néanmoins d'une persistance mnésique supérieure à celle des images optiques ; enfin, elles sont pourvues d'une haute teneur affective (ce dernier trait expliquant le précédent). De telles images sont moins des icônes que des traces, des empreintes, des indices, rattachées qu'elles sont à des événements de pensée (comme les images issues d'autres sources sensorielles) ; ou plutôt leur dimension iconique, prise dans un mouvement incessant de formations, de déformations et de transformations, y est toujours contrôlée par les opérations indiciaires qui l'ont produite. C'est la raison pour laquelle la photographie, avec son appareillage mécanique (la chambre noire) et son processus physico-chimique (l'impression photo-sensible, le développement) est très tôt apparue comme une métaphore des images du rêve et de la mémoire³. Il n'est pas jusqu'au pouvoir de suggestion que Benjamin attachait à l'aura des premières photographies⁴ qui ne pourrait être comparé au caractère atmosphérique des images mentales, si l'on entend par là qu'elles sont les vecteurs d'impressions ou d'ambiances dont l'instabilité est celle-là même de toutes choses informes, nuées ou fumées. Bref, il semble acquis que nous ne « voyons » pas ce que nous nous représentons mentalement comme nous voyons ce que nous percevons optiquement – ce qui permet de comprendre, soit dit en passant, les griefs traditionnellement adressés à la mise en images matérielles (illustration, adaptation cinématographique) des récits de fiction. Le recours au vocabulaire commun de la vision et de l'image, s'il n'a rien fait pour dissiper l'illusion d'un recouvrement du mental et de l'optique, a du moins valeur de symptôme, et c'est à ce titre que l'illusion qu'il véhicule doit être considérée : cette longue « erreur » est partie prenante à la construction des représentations que le sujet parlant s'est données du pouvoir de représentation impliqué dans le langage, tout s'étant passé comme si la représentation n'avait jamais trouvé sa vérité que dans la vision. Il n'en reste pas moins que la question de savoir ce que nous nous

³ Voir Daniel Grojnowski, *Photographie et Langage*, Paris, José Corti, 2002, p. 25.

⁴ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, t. II, p. 308.

représentons lorsque nous produisons ou recevons des énoncés peut être abordée de deux manières. La première fait droit en priorité à la nature et à la qualité de l'activité imageante mobilisée par la verbalisation, l'audition et la lecture : c'est la voie suivie par la psycholinguistique, par l'esthétique de la réception, mais aussi par un certain nombre d'écrivains, comme Flaubert, Proust et Gracq, qui se sont intéressés à ces phénomènes mentaux. Considérés sous ce point de vue, ceux-ci nous en disent plus sur le sujet imageant que sur les supports verbaux mis en jeu. Précisément, la seconde voie consiste à évaluer la plus ou moins grande aptitude d'un énoncé à susciter des représentations. C'est celle qui me retiendra.

Pendant très longtemps, la seule contribution à cet aspect de la question a été celle de la rhétorique. De l'ensemble des textes des petits rhéteurs grecs et latins produits à partir du I^{er} siècle, un corps de doctrine semble se dégager assez nettement : la capacité d'un discours à susciter des images (*phantasiai*) en mobilisant l'imagination (*phantasia*) de l'auditeur tient à son *énargéia*, terme que les rhéteurs romains traduisent le plus souvent par *evidentia* (j'ai parlé pour ma part d'« évidence descriptive »)⁵ et qu'Amyot rendait par « dilucidité d'oraison ». Cette axiomatique se laisse décomposer en deux propositions qui n'ont pas le même statut : d'une part, un postulat descriptif d'ordre anthropologique portant sur le fonctionnement de l'esprit humain ; d'autre part, des prescriptions proprement rhétoriques, qui cherchent à cerner les propriétés grâce auxquelles un énoncé est apte à susciter l'activité imageante de l'auditeur. Quelques textes plus ou moins connus peuvent aider à baliser cette double problématique.

Le premier est le traité du Pseudo-Longin, *Du sublime*, qui connut une fortune considérable à partir de la Renaissance. Au chapitre XV, il est question des images (*phantasiai*) en tant qu'elles contribuent à produire « la majesté, la magnificence et la véhémence ».

⁵ Voir Bernard Vouilloux, « L'évidence descriptive », dans Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (éds), *Lisible/visible : problématiques*, Actes de colloque (Université de Poitiers, 27 janvier – 1^{er} février 1992), *La Licorne*, 23, 1992, p. 3-15 (et *Poésie*, 61, 1992, p. 100-109), ainsi que « Des deux statuts rhétoriques de l'image et peut-être d'un troisième », dans Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (éds), *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1995, p. 101-114.

mence du style », raison pour laquelle elles sont nommées par certains des « figurations mentales » (*eidolopoiia*)⁶. L'auteur précise aussitôt que le terme de *phantasiai*, dans l'usage récent, est réservé « aux cas où, par un effet de l'enthousiasme et de la passion, tu parais voir ce que tu dis et le mets sous les yeux de l'auditeur ». Qu'il soit fait référence non au lecteur, mais à l'auditeur, dans ce texte comme dans tous les autres, n'a rien pour étonner : l'assignation tient compte des conditions sous lesquelles les textes sont alors reçus. En outre, elle met particulièrement en valeur l'écart entre la matérialité sonore du langage et l'immatérialité des visions, forcément muettes, qu'il déclenche. Quant à l'expression employée par le Pseudo-Longin, « sous les yeux » (*hyp'opsin*), elle entre en résonance avec toutes les formules équivalentes (*sub oculos* ou *ante oculos*) qui reviennent de manière obsédante dans le corpus rhétorique antique. Là où l'auteur du traité se démarque de ses prédécesseurs et de ses contemporains, c'est lorsqu'il met en relief l'effet de contagion à la faveur duquel les images vues en esprit par l'orateur ou le poète sont censées *passer*, par le truchement du langage, dans l'esprit de l'auditeur. Conformément à la conception platonicienne de l'enthousiasme, le vecteur de cet effet résiderait dans le « pathétique » et l'« émotion communicative » que cherchent à atteindre aussi bien les poètes que les orateurs, quand bien même les uns et les autres assignent aux images des finalités différentes, puisque les orateurs visent l'« évidence » (*énargéia*) et les poètes, l'« étonnement » (*ekplexis*).

Le traité du Pseudo-Longin, s'il nous éclaire sur les finalités des *phantasiai*, est peu disert sur les moyens qu'elles mettent en œuvre. Pour en savoir plus sur ce point, il faut se tourner vers les traités plus académiques et les manuels scolaires, tel le *Péri skhémastimou* de Polybius, titre qui pourrait se traduire par « Du figural ». Selon Polybius, à l'image (*eikon*) dans le discours se rattachent neuf notions⁷ : l'iconisme (*eikonismos*), qui « décrit une particularité physique dans un personnage de l'histoire » ; la représentation par

⁶ Ps.-Longin, *Du sublime*, éd. et trad. H. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1939, p. 24, ainsi que les citations suivantes. Sur les nouvelles orientations du concept de *phantasia* chez le Pseudo-Longin, comme chez Quintilien (*Inst. Orat.*, VI, 2, 29), voir Jean-Louis Labarrière, « Phantasia », in Barbara Cassin (éd.), *Dictionnaire européen des philosophies*, Paris, Éd. du Seuil et Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 932.

l'image (*eikonographia*), qui « serait la même chose, mais quand la description d'une forme se fait dans le cadre d'une comparaison » ; l'hypotypose (*hypotyposis*), soit la « description d'une particularité physique dans un corps que l'on a modelé comme un artiste » ; la création d'image (*eidolopoia*), « quand nous façonnons des choses en déités » (le rhéteur donne l'exemple des Prières dans Homère) ; l'assimilation (*eikasia*), qui « consiste à utiliser un langage particulièrement imagé pour mettre en relief une exceptionnelle qualité » ; l'identification par la ressemblance (*eidiké homoiosis*), qui « consiste à rapprocher des caractéristiques semblables » ; la caractérisation (*charakterismos*), qui est l'« hypotypose, mais appliquée à une particularité psychologique » ; enfin, la détermination et la description des lieux (*topothesis* et *topographia*). Comme on le voit, cette nomenclature mêle ce que les rhétoriques tardives (comme celle de Fontanier) identifieront comme des « figures de style » (telle l'hypotypose) et des « figures de pensée » (telle la topographie)⁸ : les tropismes iconiques du discours en sollicitent donc des niveaux différents, qui vont de la conception à l'énonciation.

Aussi, l'intérêt du *Péri herménéias* (« Sur l'interprétation ») de Démétrius, qui est davantage un essai qu'un traité et qui s'avère plus ambitieux que la plupart des compilations scolaires de l'époque, est de faire place, dans la production de l'*énargéia*⁹, à ce que Fontanier nomme des « figures d'élocution¹⁰ », l'élocution devant se comprendre, selon lui, comme « une *diction* ménagée avec art et avec goût, pour rendre telle idée ou tel sentiment de manière à produire sur l'esprit ou sur le cœur tout l'effet possible ». Pour Démétrius, « l'*énargéia* naît d'abord de la précision dans le propos et du souci de ne rien omettre, de ne rien retrancher ». Dans les analyses qui

⁷ Polybios, *Péri skhématismou*, dans *Rhetores Graeci*, t. III, éd. L. Spengel, Leipzig, Teubner, 1856, p. 108. Qu'il me soit permis d'exprimer mes remerciements à mon ami Jean-François Monteil qui m'a aidé dans la traduction de ce texte et de celui de Démétrius.

⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830), Paris, Flammarion, « Champs », 1977, respectivement p. 359 et 403 pour ces deux types de figures.

⁹ Démétrius, *Péri herménéias*, dans *Rhetores Graeci*, t. III, *op. cit.*, p. 307-310.

¹⁰ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 323. Pour Fontanier, les figures d'élocution, participent avec celles de diction, de construction, de signification et d'expression, à l'élaboration des figures de style.

suivent, ce qui se rapproche le plus de cette définition, c'est le fait de mentionner dans une narration les circonstances qui entourent l'action racontée – nous sommes sur le terrain connu de la description et de ses différentes variétés – ou encore les réticences qui accompagnent le dévoilement progressif d'une vérité désagréable, procédé assez proche de la sustentation, figure de pensée que Fontanier distinguera de la suspension, figure de style¹¹. Les autres figures subordonnent la production « énergique » à la répétition d'un mot, à l'usage d'un temps grammatical, comme l'emploi par Ctésias d'un présent accompli, « je suis mort » (*apolomen*), au lieu d'un inaccompli, « je me meurs » (*apollumai*), à la cacophonie, comme dans le vers d'Homère « *polla d'ananta, katanta* » (*Iliade*, XXIII, vers 116), « sans cesse, attention, descente », et enfin aux vocables onomatopéiques : employer *laptontes*, « lapant », à la place de *pinontes*, « buvant », c'est rendre sensible l'action du chien, cette « imitation » étant intensifiée par l'adjonction du complément *glossesi*, « avec la langue ».

La poétique contemporaine, fascinée par cette notion d'*énergéia*, s'est principalement concentrée sur la description. Ce que fait d'abord apparaître un examen de tout ce corpus antique, c'est qu'il n'est pratiquement aucun des secteurs de la mise en forme du discours qui ne puisse être mis au service de l'*énergéia* : non seulement, le champ d'exercice de celle-ci déborde largement le cadre de la description, que les poétiques modernes ont tendance à réduire à la pause descriptive, non seulement elle affecte aussi bien la narration que la description d'actions (cette dernière engageant des événements naturels, tels que tempêtes, incendies, ou humains, tels que batailles, fêtes), mais elle se met en place dès l'étape de la conception et prend appui sur les composantes phoniques et prosodiques de l'énoncé. Elle est donc loin de se limiter à ce que les rhétoriques, au moins depuis Bruno Latini, nomment « images », par quoi on entend habituellement des figures qui maintiennent entre le sens figuré et le sens propre une relation d'analogie. Ainsi les comprenait Marmontel, au début de l'article qu'il leur consacra dans ses *Éléments de littérature*, témoignage d'autant plus précieux pour nous qu'il différenciait cette acception de celle qui assimilait l'image aux

¹¹ Id., *ibid.*, respectivement p. 417 et 364.

phantasiai du Pseudo-Longin¹². Un autre trait déterminant que la poétique contemporaine tend à évacuer et qui se maintiendra bien au-delà de l'époque classique, c'est que la *description* des procédés participant à la production de l'*énargéia* est indissociable de leur évaluation, ou plutôt de leur *appréciation*, d'où la fonction impartie aux exemples, qui servent moins à *exemplifier* qu'à *exemplariser*, l'autorité des auteurs étant alléguée pour valider les formes du bien-dire. Il est clair, enfin, que les poétiques de l'*énargéia* participent d'un projet dont la portée se déduit à la fois des exercices scolaires des petits rhéteurs tardifs des ier et iie siècles et des grands recueils néo-sophistiques de Lucien ou de Philostrate, constamment édités, lus, commentés et imités à la Renaissance et qui furent de puissantes matrices des théories et des pratiques humanistes de la « vive représentation ». Ce projet consiste dans le décryptage mythographique, le déchiffrement des symboles qui tissent de mystère les apparences du monde sensible. Comme il y va des symboles, il s'agit de faire lever le sens caché des apparences : la méthode, qui est herméneutique, se construit autour du sens indirect, voilé, de l'allégorie, celle-ci opérant comme procédure d'écriture aussi bien que comme procédure de lecture (allégorèse). Et comme le monde sensible est en cause, le processus est celui d'une désopacification et en passe par les opérateurs rhétoriques de la diatypose ou de l'hypotypose, deux termes qui signifient le désir de faire voir le monde à *travers* ou *sous* le langage – de le faire voir, ne l'oublions pas (car la description moderne, post-cartésienne, elle, l'a oublié), en vue d'en libérer le sens caché¹³.

¹² « D'après Longin, on a compris sous le nom d'*image* tout ce qu'en poésie on appelle *descriptions* et *tableaux*. Mais en parlant du coloris du style, on attache à ce mot une idée beaucoup plus précise ; et par *image*, on entend cette espèce de métaphore qui, pour donner de la couleur à la pensée et rendre un objet sensible s'il ne l'est pas, ou plus sensible s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas les siens mais ceux d'un objet analogue » (Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 638).

¹³ Voir Bernard Vouilloux, « *Ut pictura poesis*. Du partagé au spécifique », dans *La Poésie et les arts. Autour d'Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2008, à paraître.

Mises en défaut : de l'esthétique à l'éthique

Face au projet herméneutique des poétiques de l'évidence¹⁴, la modernité peut se comprendre à la fois comme une *mise à nu* du substrat anthropologique que constitue l'aptitude à avoir des représentations et comme une *mise en défaut* des programmes esthétiques qui tablent sur la transparence du langage. Ainsi, c'est au XIX^e siècle que se découvre la loi entropique selon laquelle plus une description donne à *savoir*, moins elle donne à *voir*. Champfleury opposait le « réalisme » des descriptions économiques de Robert Challe aux abus de la description chez les écrivains romantiques¹⁵. Le paradoxe est que ce grief sera repris par un certain nombre de critiques et d'écrivains hostiles aux tendances objectivantes de la littérature réaliste, à travers l'opposition entre écrivains « myopes » et écrivains « presbytes » mise en œuvre contre Flaubert aussi bien par Maxime Du Camp et Sainte-Beuve que par les Goncourt, lesquels se virent eux-mêmes taxés de myopie par le critique des *Lundis*¹⁶. Au XX^e siècle, le Nouveau Roman ou des textes comme *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec ne cesseront de creuser cet écart entre l'acribie descriptive et le brouillage ou l'aveuglement qu'elle exerce sur les repères de l'imaginable. Entre-temps, un autre type d'aporie sera apparu, qui passe non plus par la saturation des détails (sur l'axe paradigmatique), mais par la multiplication des hétérotopies (sur l'axe syntagmatique), la mobilisation de techniques comme le collage ou le *cut-up* empêchant l'image mentale de « prendre », de « cristalliser ». Les ruptures continues auxquelles les fragments soumettent les isotopies constituent l'une des caractéristiques de bien des productions textuelles avant-gardistes – futurisme,

¹⁴ Voir Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

¹⁵ Voir Bernard Vouilloux, « Du réalisable. Portrait, réalisme, détail : à propos des *Illustres Françaises* », *Champs du signe*, 3, 1993, p. 73-110.

¹⁶ Voir id., « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, 135, 2003, p. 259-287, et « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIX^e siècle », dans Olivier Bonfait (éd.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque international organisé par le Département d'Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis, 13-15 juin 2001), Rome, Académie de France à Rome, et Paris, Somogy, 2004, p. 153-184.

dadaïsme, surréalisme, pour ne rien dire du lettrisme, qui évacue la signification.

Alors que ces deux mises en défaut sont d'ordre esthétique, il en est une troisième qui est d'ordre éthique. Elle concerne moins les limites du « dicible » ou du « représentable » (c'est-à-dire les limites du sémiotique), comme on le dit communément, que celles de l'imaginable¹⁷, et elle est régulièrement avancée à propos des expériences extrêmes, qu'elles soient individuelles ou collectives. Elle a trouvé une expression exemplaire dans les débats autour de la Shoah. On sait avec quelle rigueur inflexible Claude Lanzmann a affronté le problème dans son propre film *Shoah* (1985)¹⁸ : soucieux de faire *entendre* la parole des survivants, des témoins, voire des bourreaux, il a pris le parti de ne pas montrer d'autres images que celles des lieux et des hommes tels qu'il a pu les voir au moment de son enquête, excluant toute image d'archive, et *a fortiori* toute reconstruction du genre de celles qui font les beaux jours du « docu-fiction » ou des fictions pures (comme la série télévisée américaine *Holocaust*, 1979). C'est au nom de cette position radicale, « iconoclaste » ou « mosaïque », qu'il a pu condamner l'exposition sur les photographies des camps de la mort qui s'est tenue à l'hôtel de Sully en 2004¹⁹, et en particulier la place centrale qui y était dévolue à quatre photographies prises en août 1944 à Auschwitz-Birkenau, dans le périmètre de destruction, par des membres du Sonderkommando. La polémique s'est amplifiée, Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux s'en prenant ensuite avec une rare virulence, dans *Les Temps modernes*, la revue dirigée par Lanzmann, à l'article que

¹⁷ Voir id., « Du figural iconique », *Poétique*, 146, 2006, p. 131-146.

¹⁸ Voir le recueil collectif *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, en particulier les textes de Lanzmann recueillis à la fin du volume (p. 211-316).

¹⁹ *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, cat. d'exposition (Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier - 25 mars 2001), sous la dir. de Cl. Chéroux, Paris, Marval, 2001 ; Claude Lanzmann, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité », entretien avec M. Guérin, *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29.

Georges Didi-Huberman avait consacré à ces quatre images²⁰, et celui-ci leur répliquant deux ans plus tard dans un livre, *Images malgré tout*, qui reprenait en ouverture son texte du catalogue²¹. L'un des reproches adressés à Didi-Huberman concernait son invitation à « imaginer » ce qui ne peut être imaginé, mais qui aura néanmoins fait trace à travers ces quatre images. De fait, ses détracteurs concluent de l'inimaginable à l'« impossibilité » de toute image, y compris et surtout matérielle. Or, contrairement à ce qu'ils soutiennent, la position de Didi-Huberman consiste tout à la fois, sur un plan éthique, à faire droit à l'appel que nous adressent ces images, qui furent prises pour être lancées comme des bouteilles à la mer ; et, sur un plan scientifique, à défendre la nécessité de considérer ces images comme des documents historiques, de les contextualiser. Aussi bien, imaginer l'inimaginable n'est pas une injonction morale, compassionnelle, qui ferait fond sur la projection et l'identification du (bien mal nommé) « spectateur » de ces images, qui en appellerait à son empathie ; c'est une position dialectique, qui tient à ce nouage « impossible » : le devoir éthique de ne pas détourner les yeux et l'impossibilité anthropologique de se représenter ce qui a été vécu.

Ce débat pourrait recevoir un éclairage supplémentaire du très grand livre publié en 2006 par Daniel Mendelsohn, *The Lost, Les Disparus*, récemment traduit en français. Cette question de l'inimaginable est en effet au centre du livre. Le récit de Mendelsohn n'est pas une fiction, à la façon des *Bienveillantes* (la critique a souvent opposé les deux livres), mais un texte qui mêle essai et récit de vie, à la façon de W. G. Sebald, le rapprochement étant renforcé par la présence en l'un et l'autre cas de photographies dont l'absolue

²⁰ Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout », dans *Mémoires des camps*, op. cit., p. 219-241 ; Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », et Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps modernes*, 613, 2001, respectivement p. 47-83 et 84-108.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit, 2003. Voir Bernard Vouilloux, « Saint Georges à la croisée des chemins. Question posée aux fins d'une anthropologie des images », dans Thierry Davila et Pierre Sauvanet (éds), *Devant l'art. Colloque Georges Didi-Huberman* (Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 6-7 octobre 2006), Bruxelles, La Lettre volée, 2008, à paraître.

singularité réside dans la banalité même et qui entrent en résonance avec la mélancolie profonde dont sont imprégnées ces textes. Mendelsohn raconte l'enquête qu'il a entreprise pour reconstituer les circonstances dans lesquelles six membres de sa famille ont péri durant la Seconde Guerre mondiale, un peu comme W. G. Sebald, dans son admirable *Austerlitz*, relatait la lente émergence du passé du dénommé Austerlitz en articulant le récit de leurs rencontres successives, échelonnées sur vingt ans, au récit interrompu et sans cesse repris dans lequel Austerlitz rapportait cette remontée progressive d'un passé enfoui.

Parmi les témoignages que Mendelsohn recueille, il est question à un moment des bruits, des plaintes, des gémissements des deux mille Juifs de la petite ville, aujourd'hui ukrainienne, de Bolechow, qui ont survécu aux premiers jours de la seconde *Aktion* et qui ont été conduits jusqu'à la gare pour être entassés dans les wagons à bestiaux qui les achemineraient à Belzec, où ils seraient exterminés. Il précise aussitôt : « [...] mais ces souvenirs et ces bruits, il est impossible pour moi de les imaginer parce que je n'ai jamais entendu le bruit que peuvent faire deux mille personnes qu'on conduit à la mort²². » Mendelsohn donnait une trentaine de pages auparavant la raison de cette impossibilité à imaginer :

Il est en effet probable que si vous deviez lire une description de ce qui s'est passé pendant les deux jours de la première *Aktion* à Bolechow, les images et les sons qui vous viendraient à l'esprit seraient les images et les sons que vous avez absorbés en voyant des films ou en regardant la télévision, c'est-à-dire des images et des sons produits par des gens qui ont été payés pour restituer, au mieux de *leur* capacité – fondée sur ce qu'ils ont lu, vu et visité, extrapolé à partir des expériences qu'ils ont pu faire –, ce à quoi de tels événements ont pu ressembler, par l'image et par le son, même si cela aussi n'est en fin de compte qu'une approximation²³.

À quoi il ajoute sobrement : « Il y a donc aussi le problème des autres sens. » C'est-à-dire le problème des « images » olfactives, gustatives, tactiles...

²² Daniel Mendelsohn, *Les Disparus* (2006), trad. P. Guglielmina, Paris, Flammarion, 2007, p. 290.

²³ Id., *ibid.*, p. 264.

Prétendre restituer l'événement à partir de ses traces est une requête typiquement obscène, si l'obscène est bien ce qui, excédant le cadre de nos représentations, empêche que soit mis en place un cadre approprié, le cadre (cognitif, esthétique) par lequel nous pouvons nous approprier les choses²⁴. Pourquoi la scène des douches dans le film *Schindler's List* (1993) de Stephen Spielberg a-t-elle été perçue par beaucoup (dont Lanzmann) comme obscène ? Ce n'est pas seulement parce qu'elle « déçoit » ce que l'on attend (les douches crachent de l'eau et non du gaz), mais parce qu'elle fait entrer dans un cadre fictionnel – un cadre qui, comme tel, suspend l'épreuve de vérité – ce que l'on sait par ailleurs s'être « réellement » produit : elle représente ce pour quoi il n'y a pas de forme de représentation possible. Un film tourné à l'époque qui montrerait ce qui se passait à l'intérieur de la chambre à gaz n'échapperait pas davantage à l'obscénité : n'ayant pu être tourné que par un SS, non seulement il renverrait chacun à la place de l'opérateur, donc à celle du spectateur, mais il ferait spectacle de cela même pour quoi il n'y a pas de forme de représentation possible – ce qui justifierait, selon Lanzmann, qu'on le détruise.

En d'autres termes, c'est parce que l'image que l'on se fait ou que l'on produit d'un événement ne peut jamais, *anthropologiquement* parlant, être équivalente à l'événement lui-même tel qu'il a été vécu, ressenti, éprouvé, que l'on doit toujours, *éthiquement* parlant, s'abstenir de prendre l'image pour l'événement. Une telle proposition semble n'être qu'un truisme. Mais elle prend tout son relief et toute sa force si l'on veut bien se souvenir que la longue tradition de l'histoire « rhétorique », « éloquente » – celle qui part de Thucydide et des historiens latins, Tite-Live, Salluste, Tacite, pour courir jusqu'à l'avènement d'une histoire scientifique, au XIX^e siècle – se réclamait des poétiques de l'évidence²⁵ et que c'est encore à cette source que s'alimentait l'histoire résurrectionniste

²⁴ Pour une présentation plus complète de cette problématique, voir Bernard Vouilloux, « Obscène », dans Jacques Morizot et Roger Pouivet (éds), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, 2007, p. 322-323.

²⁵ Voir Arnaldo Momigliano, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, trad. A. Tachet *et al.*, Paris, Gallimard, 1983, et Carlo Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », trad. P.-E. Dauzat, *Le Débat*, 56, 1989, p. 43-54.

d'un Ranke ou d'un Fustel de Coulanges quand elle prétendait « décrire le passé tel qu'il a été²⁶ ».

²⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 342.

DISPOSITIF ET TEMPORALITÉ

François Vanoosthuysse

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Une chose est de dire que l'imagination est stimulée par la lecture d'une fiction – ce qui semble évident – une autre est de dire que des images – au sens d'icônes – sont produites au cours de la lecture.

Non seulement ce sont deux affirmations différentes, mais en plus, me semble-t-il, la deuxième a tendance à restreindre le champ et à limiter l'intérêt de la première. De l'imagination, il en faut pour comprendre les textes. Mais le champ d'investigation de l'imagination ne recouvre pas celui du regard et de l'optique. Si nous prenons pour point de départ de nos réflexions une définition de l'image, et qu'en plus cette image s'apparente à l'image plastique en deux dimensions, avec ses détails, son cadre, son support, sa fixité, sa matérialité, alors on peut être d'accord avec Sartre, quand il affirme que la lecture d'un roman est pauvre en images¹. Mais si on part du

¹ « Je lis un roman. Je m'intéresse vivement au sort du héros qui va s'évader de prison, par exemple. J'apprends avec beaucoup de curiosité les moindres détails de ses préparatifs de fuite. Pourtant les auteurs sont d'accord pour faire remarquer la pauvreté des images qui accompagnent ma lecture. De fait la plupart des sujets en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en dehors de l'activité de lecture proprement dite, lorsque, par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. Bref les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Le reste du temps, quand le lecteur est bien pris, il n'y a pas d'image mentale. Nous avons pu le constater sur nous-mêmes à bien des reprises et plusieurs personnes nous l'ont confirmé. L'affluence des images est la caractéristique d'une lecture

principe qu'on ne sait pas ce que c'est qu'une image mentale, si on laisse cette question-là ouverte, si on admet qu'on ne sait pas très bien dans quel espace et dans quel temps ces images-là adviennent (souvenirs, désirs, rêves, fantasmes...), alors on peut peut-être par provision accorder que les textes, à leur manière, font image, qu'il y a des images lues ou, pour être volontairement plus vague, une imagicité des textes.

Je ne pense pas que les performances de l'imagination au cours de la lecture doivent être strictement définies comme un usage historique et culturel du texte, mais je ne suis pas partisan non plus de partir de la notion anhistorique et abstraite d'image pour penser l'imagicité des textes. Je pense que le plus simple et le plus sûr est de partir de ce que les spécialistes de littérature savent faire, c'est-à-dire de considérations rhétoriques et stylistiques sur les textes. Après, d'autres modèles d'intellection de la lecture peuvent entrer en ligne de compte.

Mais alors, quels sont les opérateurs d'images dans le texte ? Y a-t-il des évidences en la matière ? Faut-il postuler que le problème est limité à l'étude de quelques champs, par exemple la description, la métaphore. Ou bien est-ce que cette question aussi est ouverte ? Et si le champ est ouvert, par où commencer et comment s'y orienter ? La question du colloque pose un gros problème de méthode.

Troisième remarque : de quel lecteur et de quelle lecture parle-t-on, quand on s'interroge sur ce que la fiction fait voir ? Il semble qu'en général la vision à propos de laquelle les sémioticiens réfléchissent soit celle d'un lecteur savant, c'est-à-dire d'un lecteur qui disposerait non seulement d'une encyclopédie personnelle appropriée à la diégèse, mais aussi de la connaissance des règles présidant à l'activité mi-ludique, mi-sérieuse, de lecture, et de toutes les compétences prérequisées par le *dispositif* textuel pour le faire fonctionner.

En réalité, il semble utopique de penser la lecture comme une activité *parfaitement* réglée. Il va de soi que la lecture est réglée par des cadres sociaux, politiques, moraux (et là par cadre j'entends préjugés, œillères, plutôt que machines à voir. Qu'on songe au nombre de choses *qu'on ne voit pas* dans les textes !). La lecture est aussi

distracte et fréquemment interrompue » (Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 126.).

réglée par la conscience générique du lecteur, qui est un composé de désirs, d'attentes et de refus ; enfin elle est réglée par une stratégie énonciative où elle est généralement mobilisée comme complice. Le lecteur « coopère ». En bref, la lecture s'autorégule dans la mesure où elle est réglée.

Mais cette dynamique complexe ne fait pas du lecteur le simple exécutant du programme textuel. En outre, ce qui me paraît utopique, c'est le projet de rendre compte en même temps, de façon circulaire, de la stratégie textuelle et de l'expérience de lecture, de la lecture à partir d'une stratégie textuelle et d'une stratégie textuelle à partir d'une expérience de lecture.

C'est, me semble-t-il, le désir, à tout le moins un désir dont procède la notion de dispositif *scopique*, de dispositif imageant archétypal, à laquelle travaillent notamment Stéphane Lojkine, Philippe Ortel, Arnaud Rykner, qui permet de penser l'interaction entre le lecteur et le texte de manière très fonctionnelle et harmonieuse. Le dispositif, même s'il est pour l'essentiel une modalisation du regard, est plus qu'un opérateur local, c'est une fonction (comme on parle de fonction en mathématiques), et c'est une médiation réussie qui garantit une concordance de vues et d'expériences entre le texte et le lecteur, et l'homogénéité des mondes et donc des expériences apportées par le texte et par le lecteur.

Si le dispositif est défini comme une forme archétypale qui contraint l'esprit et l'imagination du lecteur, comme un artefact qui se saisit de la réalité et surtout la donne à voir, mais dans un contexte culturel qui le rend naturel, alors la lecture ne fait plus problème, ni comme déchiffrement ni comme élaboration imaginaire : car une théorie de la lecture est déjà comprise dans celle des dispositifs.

Et cette définition de l'activité de lecture ne me paraît pas satisfaisante. Ce lecteur immergé dans les images qui font l'horizon iconique de son temps, est lui-même pensé comme un opérateur qui fait fonctionner sans accroc le dispositif textuel, parce qu'il appartient à la même histoire que le texte, à la même histoire pensée en strates, en socles à la manière de Foucault dans *Les Mots et les Choses* (la théorie des dispositifs fait partie d'un dispositif englobant, qui est l'histoire même conçue de manière foucauldienne).

La métaphore de la partition, telle qu'on la trouve chez Wolfgang Iser, me paraît plus judicieuse : sur une partition, tout

n'est pas écrit, et une bonne lecture, une bonne analyse de la partition ne garantit pas du tout sa bonne exécution, qu'on appelle aussi une bonne interprétation ; la musicalité de l'interprétation n'est pas garantie par la partition.

La tendance forte de la sémiotique est de paramétrer la lecture (et donc le lecteur), de telle manière que la dimension proprement personnelle et accidentelle de la lecture, son caractère d'invention, mais aussi ses motivations inconscientes, sont minimisés ou évacués.

Dans une perspective phénoménologique, il serait singulier que, pour penser la manière dont la fiction fait image, il faille neutraliser précisément le pouvoir propre et la vitalité propre de l'imagination, qu'il faille la cantonner dans une fonction de simple médiation par laquelle « l'image » s'accomplit.

D'autre part, il me semble qu'il faut aller jusqu'au bout de la démarche qui consiste à spécifier la conscience de lecture et l'image lue. Il me semble que la tendance lourde dans notre champ théorique est d'entretenir avec le *Laocoon* de Lessing une relation de déni : je sais bien, mais quand même. Je sais bien que le texte n'est pas une icône, que les signes linguistiques ne sont pas des figures peintes, mais quand même, un texte c'est un peu comme une peinture.

Le livre de Paul Ricœur consacré à la métaphore, *La Métaphore vive*, a bien montré qu'une approche phénoménologique des problèmes posés par la sémiotique était possible. D'autres ouvrages, comme *La poésie moderne et la structure d'horizon* de Michel Collot, ont suivi. Et la poétique du roman peut à mon avis beaucoup tirer de leurs enseignements. Ricœur lui-même établit, à l'ouverture de *Temps et récit*, un pont entre ses deux ouvrages. Je le cite :

La Métaphore vive et *Temps et récit* sont deux ouvrages jumeaux : parus l'un après l'autre, ils ont été conçus ensemble. Bien que la métaphore relève traditionnellement de la théorie des « tropes » (ou figures du discours) et le récit de la théorie des « genres » littéraires, les effets de sens produits par l'une et l'autre relèvent du même phénomène central d'innovation sémantique².

² Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, Paris, Le Seuil, 1983, p. 11.

Voilà qui invite à mettre en rapport l'incidence des récits sur l'imagination avec la puissance propre (*Wirkung*) du narratif envisagé comme processus dynamique et temporel.

Ingarden défend le principe de la plus grande intensité mimétique de l'événementiel³. Ont également un rapport avec notre question les recherches linguistiques menées par Benveniste, et dans le sillage de celui-ci par Jean-Claude Coquet par exemple, sur la représentation dans le langage du temps et de l'espace, de l'événement, du mouvement et du devenir, sur la figuration de la position du sujet comme foyer de perception dans le temps et l'espace.⁴ Ces différentes approches de la phénoménalité du langage confirment cette idée tout à fait fondamentale, aussi contenue dans la notion bakhtinienne de chronotope⁵, que les structures et les aspects de « l'espace » textuel sont pour une part essentielle déterminés par les « formes du temps ».

³ « Ainsi les états-d'événements ont souvent une bien plus grande capacité de montrer les objets qui sont intéressés par l'événement qui se déploie, que les purs états-de-talité. Cela est en rapport tant au mode de déploiement verbal, qui est plus nettement marqué dans les purs états-d'événements, qu'au fait que plusieurs propriétés objectales se manifestent seulement, ou pour le moins d'une manière plus intense, lorsque les objets correspondants sont pris dans un processus » (Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire* [1931, 1959, 1965], trad. Philibert Secretan, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1983, p. 170.

⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974 : vol. 1, chapitre V « L'homme dans la langue », p. 225 – 285 ; vol. 2, chapitres III, IV, V, p. 43 – 88. Jean-Claude Coquet, « Réalité et principe d'immanence », in *Langages* n° 103, 1991, p. 23 – 35 ; « Note sur Benveniste et la phénoménologie », in *Linx*, n° 26, 1992, p. 41 – 48 ; « Temps ou aspect ? Le problème du devenir », in *Le langage comme défi*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 49 – 64. Notons au passage que le rapport de Benveniste à la phénoménologie (voir notamment Jean-Claude Coquet, « Note sur Benveniste et la phénoménologie »), est confirmé par cette remarque d'Ingarden, qui rappelle (ou annonce), p. 170, la distinction qu'établit le linguiste français entre « discours » et « histoire » : « En outre, les états-d'événements – en tant que quelque chose qui se passe dans un monde d'objets, *qui s'y déroule – s'exhibent en quelque sorte eux-mêmes.* » (souligné par l'auteur).

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 275 – 383.

A cet égard, il y a deux notions-clés chez Iser me semble-t-il, qui sont celles de la dynamique de la lecture comme synthèse de synthèses successives et celle d'indétermination (*Unbestimmtheit*). Pour Iser, le point important est de savoir dans quelle mesure le texte propose l'image globale qui, dans le courant de la lecture, transcende la série infinie de ses aspects. Mais ce n'est pas très clair chez lui. Le concept de « synthèse » désigne un processus dynamique d'agencement, dans le temps, des aspects passagers du texte, aboutissant à une image globale significative. Le sens se construit au cours de la lecture, dans un temps global qui n'est pas la simple addition de ses moments successifs, mais la synthèse des synthèses auxquelles ils donnent lieu.

La construction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, par exemple, s'élabore à partir de cette même intuition que vient incarner le puzzle. Mais précisément, ce que montre et ce dont s'amuse Perec, c'est à quel point la synthèse est difficile, et aussi qu'on n'a pas besoin d'elle pour avancer. Le manque de clarté d'Iser tient peut-être au caractère utopique de cette exigence d'une perception globale du sens et d'une image globale du texte.

C'est que, en dépit de son caractère dénotatif, ou à cause de son caractère excessivement dénotatif (les descriptions tournant presque systématiquement à la digression narrative et délivrant un excédent d'informations non pertinentes), le récit de Perec entretient durablement le mystère sur son objet, et que, sur le plan narratif, il est presque uniquement constitué de ce qu'Iser appelle des « lieux d'indétermination ».

La notion d'indétermination n'est pas directement connectée, dans *L'Acte de lecture*, à l'analyse de la production d'images. Elle est cependant d'un grand intérêt dans la perspective d'une théorie de l'imaginité du texte, dans la mesure où elle permet de définir la performance du texte non seulement comme *vague* mais aussi comme *instable et dynamique*. Ce ne sont pas d'abord les représentations du lecteur qui sont visées par la notion d'*indétermination*, mais le texte comme processus narratif et sémantique.

La notion d'*indétermination* permet de penser l'activité qui produit de l'image parce qu'elle indique à partir de quelles structures l'activité créatrice du lecteur se déploie. Une notion qui me semble également opératoire à cet égard est celle de « concordance discordante » qui s'applique chez Ricoeur aussi bien à la métaphore

qu'au déploiement de l'intrigue, et celle de « structure souple » chez Michel Charles.

Si la lecture est un processus dynamique (s'apparentant à un voyage plutôt peut-être qu'à une contemplation), c'est que le texte lui-même est une structure dynamique. Et s'il est ainsi, c'est en raison de son hétérogénéité : hétérogénéité sémantique, coexistence du possible et de l'impossible, de la dénotation et de l'artefact figural, concordance discordante des voix et des points de vue, systématique chez Stendhal par exemple, ellipses (tout aussi stendhaliennes), variabilité de la densité d'information et du rythme.

Les lieux d'indétermination sont définis par Iser comme de véritables principes actifs du texte, et non simplement comme des lacunes de la dénotation. En bref la notion d'indétermination ne se confond pas avec celle de « trou » ou de « blanc ». Il est clair que les « lieux d'indétermination » compliquent et enrichissent le texte, et mobilisent le lecteur, non seulement pour combler des lacunes et mettre en leur lieu et place des représentations de son propre cru, *mais pour le faire entrer lui-même dans une logique du vague et du schématique* qui est aussi une logique du possible, une logique de la spéculation heureuse. Pour Ricoeur « La lecture [...] devient elle-même un drame de concordance discordante, dans la mesure où les « lieux d'indétermination » (*Unbestimmtheitsstellen*) [...] ne désignent plus seulement des lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. »

Claire Barel-Moisan montre bien à propos de Balzac⁶ que l'opposition entre textes lisibles-didactiques-classiques et textes modernes-expérimentaux n'est pas étanche : un texte « didactique » comme le texte balzacien présente, au niveau local des énoncés, comme au niveau des œuvres considérées dans leur ensemble, ainsi qu'au niveau global de *La Comédie Humaine*, une part d'indétermination savamment entretenue, qui fait de la lecture balzacienne, pour reprendre la propre expression de Ricoeur, « *une expérience vive* ». Il n'y a pas de rapport nécessaire entre dénotation et rigueur géométrale, causalisme de surface, mécanique narrative, *platitude*. Et

⁶ Claire Barel-Moisan, *La Place du lecteur dans le texte balzacien*, thèse de doctorat placée sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à l'Université de Paris 8, 2002.

un lecteur n'est pas moins actif parce qu'on lui donne des informations : toute dénotation a sa part de latence et d'indétermination, et peut créer de l'indétermination en entretenant un rapport conflictuel avec d'autres dénotations, et donc un régime instable du voir qui n'est pas l'espace homogène de nos perceptions.

On voit, je trouve, le danger de l'opposition trop rigide du « didactique » et de l'« indéterminé » quand on lit ceci dans un livre fameux de Vincent Jouve que « plus [les injonctions du texte] sont précises, moins est sollicitée la créativité du sujet [du lecteur] », et que :

l'imagination du lecteur joue un rôle très important au début du roman, lorsque le personnage, apparaissant pour la première fois, est encore peu déterminé par la narration. En revanche, à la fin du récit, les indices textuels ont eu le temps de s'accumuler et la détermination narrative l'emporte alors largement sur les représentations du destinataire⁷.

Vincent Jouve complète sa théorie par un schéma qui montre la déperdition progressive de créativité du lecteur au fil de la lecture. Si ce schéma est vrai, il ne faudrait lire peut-être que les incipits.

Je voudrais pour finir proposer une analyse de la nature de ces images ou quasi-images dont nous parlons. Il me semble que l'image n'est pas le résultat de l'interprétation, mais un mot de l'interprétation. Elle est un moment passager de la conscience de lecture. *Elle est donc, en ce sens, elle-même un signe pour le lecteur* : et ce qu'elle signifie c'est le texte, elle est un interprétant du texte, qui est lui-même un interprétant de toutes sortes de choses, de certains aspects du monde, mais aussi d'autres textes, d'images, d'états d'âme, et j'en passe. Mais il me semble important de dire que les représentations produites au cours de la lecture ne se laissent pas analyser comme les images des choses dont le texte parle, mais comme les réponses de l'imagination au discours stimulant qui lui est adressé. Le fait que ces réponses comportent des objets singuliers désignés par des noms propres, autonomisés dans leur substance (par exemple la tour Eiffel) ne change rien à mon sens au fond du problème.

⁷ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998, p. 52.

Dans le vers d'Apollinaire « Bergère Ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin », ou dans la phrase « J'ai vu un escargot plus grand que la tour Eiffel », la tour Eiffel dont il est question n'a pas l'existence autonome et souveraine que possède la tour Eiffel du Champ de Mars, elle n'existe que dans la relation que tisse le langage ici avec des ponts-moutons, là avec un escargot géant.

Les quasi-images produites au fil des textes ont avec les textes un rapport de similitude, comme eux elles représentent Julien Sorel, Fabrice del Dongo dans leurs prisons : en ce sens ce sont des *icônes*, au sens peircien du terme. Mais elles sont aussi les traces laissées par les textes, par leur *rythme*, par leur *style* (le mot grec « style » est bien propre à nous faire comprendre ce qu'Iser entend par *Wirkung*). En ce sens, ce sont des *indices*. Enfin, elles constituent par elles-mêmes des éléments d'une interprétation du symbole que le lecteur décrypte, de la situation, des sentiments, des pensées que le texte décrit : en ce sens, ce sont des *symboles*. Elles ont tout à la fois le caractère *nécessaire* de l'empreinte et le caractère *arbitraire* de l'icône. Elles possèdent à la fois leur caractère concret et l'abstraction du symbole. Ce sont à la fois des affects et des significations. Une image lue est donc un genre particulier, spécifique de signe.

Voilà pourquoi je pense qu'il convient de valoriser la puissance propre du *figural* dans l'analyse de la figuration textuelle.

Henri Mitterand note par exemple dans un article fondateur, « Poétique de l'espace », à quel point l'imaginité du texte flaubertien est redevable à la qualité de son *phrasé*, et non seulement aux déictiques, aux dénotations et aux indications proxémiques. L'imaginité du texte ne se laisse pas seulement définir par les catégories que requiert l'analyse des images visuelles, mais également – et rien ne paraît plus logique – par les catégories d'analyse stylistique du discours : les images lues *répondent* aux *stimuli* d'une parole singulière, qui est constituée d'agencements sémantiques plus ou moins stables, de tensions musicales, rythmiques-sonores, qui froissent et qui dépliant le discours dans le temps.

Ainsi, il me paraît essentiel que la question de l'imaginité du texte ne se confonde pas avec celle de la spatialité. D'ailleurs de quel espace parlerait-on, à propos des images mentales ? De combien de dimensions est pourvu cet espace ? et quelles lois physiques y règlent les phénomènes ? Pourquoi, comment, pour combien de temps y apparaissent et y disparaissent les choses et les gens ?

On peut comprendre à partir des travaux d'Henri Mitterand sur le réalisme, soit sur le chronotope qui se veut le plus homologué à l'expérience du monde réel, que la dimension spatiale concrète est un aspect fondamental de la représentation réaliste, mais un aspect changeant, qui est fonction de l'écriture. Le chronotope flaubertien est en gros le même que celui de Zola, mais il n'empêche que l'imagicité des textes de Zola n'a rien à voir avec celle des textes de Flaubert.

Les études d'Henri Mitterand ne consistent pas seulement à déniaiser, à sémiotiser la lecture du réalisme, mais aussi à éclairer l'autre versant du problème, c'est-à-dire la puissance figurative de chaque texte narratif envisagé dans son déroulement propre, dans ses modalités et dans sa tonalité singulières.

Et j'irais plus loin. Si l'image lue peut bien être considérée comme un effet d'espace, peut bien être associée, quand elle est considérée comme une icône au sens peircien du terme, à la notion d'un « espace », en revanche elle ne doit pas être reconduite à l'hypothèse d'un espace où elle s'originerait, qui la contiendrait comme une boîte ou qui serait son support. En revanche, le temps de la lecture, le temps du plaisir de lire, le temps tensif, orienté par le désir de savoir, qui est aussi un temps accidenté, modelé par le rythme, travaillé par l'incertitude, et plus ou moins rivé à l'affect, est à coup sûr toujours une dimension de la production imageante au cours de la lecture. Le « mimétique » et le « narratif » sont les deux versants d'une même procédure.

HYPOTYPOSES : QUE VOIT-ON ?

Philippe Hamon

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Donner à voir

(Titre d'un recueil poétique de Paul Eluard, 1939)

Hypotypose, *mimesis*, *ekphrasis*, vues imageantes, images parlantes, paroles imagées, couleurs du style, *ut pictura poesis*, imitation, représentation, correspondances, synesthésies, figures, symboles, allégories, prosopopée, images rhétoriques, pittoresque, *énargéia*, *évidentia*, littérature panoramique, théorie (au sens étymologique), autant de termes, de concepts, de notions théoriques et littéraires, de problématiques qui, depuis deux millénaires, ne cessent de solliciter une réflexion et des études qui interrogent les relations complexes entre chose vue et chose lue¹. Chacune de ces études a sa tradition, ses référents et exemples obsessionnels (le bouclier d'Achille, la caverne de Platon, la statue du Laocoon), son historique (voir

¹ Citons, parmi une littérature surabondante, quelques jalons : l'essai du pédagogue J. B. Sensaric : *L'art de peindre à l'esprit* (Paris, nlle édition, trois volumes, 1783, accompagnée significativement du « Parallèle de l'éloquence et de la peinture » du peintre Charles Coypel), anthologie d'hypotyposes où l'auteur marque « d'une étoile », en marge des extraits qu'il cite, les endroits précis où sont censés apparaître des « vues » et des images frappantes. Effectivement, l'institution pédagogique est certainement responsable, pour une certaine part, de nos conceptions en la matière. Voir aussi l'entrée « Image » des *Éléments de littérature* de Marmontel (1787), et les ouvrages collectifs : *Les Arts de l'hallucination* (D. Pesenti et P. Tortonese dir., Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001) et : *Les Images parlantes* (Muriel Gagnebin dir., Champvallon, 2005).

Mimesis d'Auerbach), sa stylistique (voir tout ce qui tourne autour du statut si discuté de la « description », de la « poésie descriptive », de la « description homérique », etc.) et son point de vue particulier. Quatre types de relations sont en général envisagées : la relation d'équivalence (*ut pictura poesis*, et inversement, de Horace aux « Tableaux de Paris » du XIX^e siècle et à ce que Benjamin a appelé la « littérature panoramique »), la relation de complémentarité et de collaboration (du symbole au rébus et au calligramme, en passant par les transpositions d'art et le livre illustré), la relation de belligérance, d'émulation et de concurrence (voir le « ceci tuera cela » de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, où sont opposés le livre et l'architecture avec ses images de pierre et de verre), et la relation d'antinomie radicale (voir le *Laocoon* de Lessing). Il n'est pas sûr qu'on soit beaucoup plus avancé aujourd'hui que du temps d'Horace, dans cette confusion générale entre chose regardée, chose lue et chose imaginée.

Cette question du « voir » ne va pourtant pas de soi. Aristote, on le sait, dans sa *Poétique*, parle surtout du théâtre, art du « voir en direct », et ne met pas le « donner à voir » parmi les effets propres au poème (poème au sens large) : pour lui, la *mimesis* propre à la littérature (il n'emploie pas le terme de « littérature ») provoque d'une part un certain type de plaisir (même à l'évocation de choses déplaisantes), et d'autre part une sorte de connaissance (on apprend quelque chose en comparant la chose réelle à la chose décrite). Ou un acte psychologique particulier, une *catharsis*. Pour la tradition rhétorique, il s'agit aussi non pas de « faire voir », mais plutôt de *faire* quelque chose, et particulièrement un acte social, de témoigner, de persuader, de convaincre, de blâmer, de louer, ou de conseiller. On pourrait aussi ajouter que le rôle de la littérature est de proposer des scénarios d'actions possibles, ou de communier plus que de communiquer², ou de proposer de la « morale en action » (comment habiter notre monde, comment vivre avec les autres, comment concilier idéal et réalité, etc.), plutôt que de « faire voir » quoi que ce soit. Mais la tradition classique, très inféodée aux prestiges du théâtre d'une part, et d'autre part à une tradition cultu-

² Par exemple dans l'ironie, où il s'agit plus de « partager » un auditoire (on communique avec ceux qui comprennent à demi-mot, tout en excommuniant ceux qui ne comprennent que le sens explicite) que de faire voir quelque chose à quelqu'un.

relle du « théorique » comme regard critique distancé (dans notre monde occidental du moins), semble s'être progressivement fixée et polarisée, tout particulièrement, sur ce qu'elle va considérer un peu comme la « figure-reine » de l'expression littéraire, l'hypotypose, procédé majeur d'une conception générale de la littérature comme quasi monopolisée désormais par une écriture « imageante ». Voir par exemple sa définition chez un Fontanier, au début du XIX^e siècle (1827 — je souligne les termes qui renvoient à l'acte de voir) : « L'hypotypose *peint* les choses d'une manière si vive et si *énergique* qu'elle les met en quelque sorte *sous les yeux*, et fait d'un récit ou d'une description une *image*, un *tableau*, ou même une *scène vivante* ». Définition bien vague, où l'on retrouve les souvenirs de l'ancienne théorie de *l'énergéia-ekphrasis* (l'« énergie » dans les « descriptions »). Bien sûr, tout est dans le bien mystérieux « en quelque sorte ».

Le littéraire est un peu, a priori, désarmé : faut-il, pour penser ou repenser ce problème, pour comprendre ce qui se passe dans la tête d'un lecteur lisant, se tourner vers la psychologie, et si oui, vers quelle psychologie ? Par exemple, pour comprendre ce que voit un lecteur de Flaubert lisant Flaubert, faut-il relire la correspondance de Flaubert quand il parle de sa propre création, faut-il relire son ami, contemporain et correspondant Taine et son ouvrage (1871) *De l'Intelligence* (« l'esprit est un polypier d'images », « Tout ce qui est dans l'esprit dépasse la sensation brute se ramène à des images »), ou faut-il relire un ouvrage « moderne » comme *L'Imaginaire* de Sartre (1940) (grand lecteur de Flaubert), ou demander aide aux cognitivistes ?³ Et sur cette question n'y a-t-il pas un « savoir psy-

³ Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1871, p. 18. Taine, dont le livre II est consacré aux « Images », cite page 90 sa correspondance avec Flaubert en 1866, au moment où il préparait son essai, et où il demandait à Flaubert ce qu'il « voyait » en écrivant *Madame Bovary*. Flaubert a longuement répondu à Taine, qui cite sa réponse dans son essai. Comme Taine, Sartre insiste sur la combinaison d'absence et de présence (ou de positivité et de négativité) dans le phénomène de l'image mentale. Il insiste aussi sur sa « pauvreté essentielle » (*L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 20, p. 28) dans la conscience imageante. Il prend l'exemple de l'acte de lire une fiction page 86 et suivantes : « Je lis un roman. Je m'intéresse vivement au sort du héros [...]. Les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Quand

chologique » inscrit et construit par le roman, ou le théâtre, ou le poème lyrique, largement plus important et plus pertinent que celui élaboré par les « psychologues » ou philosophes professionnels⁴ ? Sérions les questions, en revenant à deux questions simples (simples à formuler, plus qu'à résoudre) :

Qu'est-ce qu'une image ? « Nous ne savons pas où commence ni où finit la classe des images » remarque Sartre au début de son essai⁵. On admet en général que, par rapport au signe (arbitraire, discontinu, conventionnel, différentiel, linéaire) fonctionnant différemment, l'image est analogique, continue, non uniquement conventionnelle, juxtaposée dans ses parties constitutives et susceptible d'échelles et de degrés (de ressemblance) avec l'objet référentiel. Mais elle est multiple et complexe, et il faut certainement distinguer entre image mentale (la « conscience imageante » de Sartre⁶), image à lire (les figures décrites par la rhétorique, comme la métaphore ou l'hypotypose), et images à voir (tableaux, photographies, dessins). Ces dernières sont également multiples, et il conviendrait sans doute de distinguer entre des images à deux dimensions (tableaux, dessins, photos...), à trois dimensions (maquettes, statues, empreintes...), positives (une statue), négatives (une empreinte, un moulage, un négatif photographique), inversées (image de miroir), entre images et schèmes (cartes géographiques, diagrammes, plans...) etc. Ces trois sortes d'images sont fondées sur un certain et même rapport d'analogie (l'*analogon* de Sartre). Ce sont leurs modes d'interférences qui restent largement mystérieux.

le lecteur est bien pris, Il n'y a pas d'image mentale ».

⁴ Sur cette question de la « connaissance » propre à la littérature, voir le livre récent de J. Bouveresse : *La connaissance de l'écrivain, sur la littérature, la vérité et la vie* (Marseille, Agone, 2008). Le propre de la littérature serait peut-être non pas de « faire voir », mais plutôt de « faire croire » (le réalisme n'est qu'une sorte d'illusionisme, avait bien vu Maupassant) ou de « faire savoir » (une « sagesse », une *mathésis*, une « morale en action » selon la Préface de *L'Assommoir* de Zola).

⁵ Ouvr. cit. page 31, chapitre II « La famille de l'image ». Taine évoque en commençant son essai le groupe formé par la littérature, le rêve, l'hallucination, le somnambulisme, l'hypnose, les maladies mentales, l'acquisition du langage par l'enfant.

⁶ « Images mentales, caricatures, photos sont autant d'espèces d'un même genre » (*L'Imaginaire*, ouvr. cit., p. 23)

Deuxième question : *que voit-on quand on lit un texte* (laissons de côté les arts du spectacle, théâtre ou cinéma, pour nous cantonner au texte) ? *Voir, lire, et texte* posent chacun, ici, problème. Convient-il, d'abord, dans le cas du texte, de tenir compte de certains niveaux différenciés, dont on sait qu'ils interviennent effectivement dans l'acte de lecture : voit-on « autre chose » au niveau du mot, qu'au niveau de la phrase ou de la « figure », qu'au niveau de la macro-séquence (par exemple une « description ») voire de l'ensemble du texte ? D'autre part, lire déclenche-t-il toujours, obligatoirement, des images mentales, ou peut-on lire certains types de « textes » (une partition de musique, une suite de symboles mathématiques, une carte routière) sans avoir d'image mentale ? D'autre part encore, cette question de l'image mentale est-elle la même question (ou une question totalement différente) que celle du « sens » (à comprendre), autre question mystérieuse, dont on sait vaguement qu'il se construit à plusieurs niveaux, qu'un texte se lit « dans tous les sens » (Rimbaud), à la fois différenciellement, par ajustements et réajustements permanents, par va-et-vients entre hypothèses locales et hypothèses globales, entre le mot et le récit, et partiellement par accumulation ? Ainsi il est très possible sans doute de « comprendre » un texte (telle description saturée de références mythologiques et picturales chez Balzac⁷, telle description papillonnante impressionniste chez les Goncourt, tel « négatif » de Hugo⁸)

⁷ Voir le portrait de Suzanne dans *La Vieille Fille* (1836) : « Suzanne, une de ses favorites, spirituelle, belle, ambitieuse, avait en elle l'étoffe d'une Sophie Arnould, elle était d'ailleurs belle comme la plus belle courtisane que jamais Titien ait conviée à poser sur un velours noir pour aider son pinceau à faire une Vénus (...) C'était la beauté normande, fraîche, éclatante, rebondie, la chair de Rubens qu'il faudrait marier avec les muscles de l'Hercule Farnèse, et non la Vénus de Médicis, cette gracieuse femme d'Apollon ».

⁸ Voir Valéry citant Hugo : « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » et commentant : « Impossible à penser, ce négatif est admirable » (P. Valéry, *Oeuvres*, Paris, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1966, tome II, p. 557). Pour des exemples saisissants de cette écriture « négative », voir, de Hugo, des poèmes comme « La vision d'où est sorti ce livre » ou « La vision de Dante » (*La Légende des siècles*, nouvelle série), vastes « négatifs filés », ou certains chapitres descriptifs « nocturnes » de ses romans comme *L'Homme qui rit* où le lecteur ne voit, à proprement parler, que des batailles d'antithèses abstraites.

sans y rien « voir », et inversement de « voir » quelque chose sans rien comprendre au texte (« Barbare », ou « Conte » de Rimbaud). Qu'est-ce que je « vois » quand je lis un mot comme « Paysage », un pronom comme « je », un membre de phrase comme « composer chastement mes églogues », ou « coucher auprès du ciel comme les astrologues » à l'incipit du poème de Baudelaire « Paysage » qui ouvre la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* ? Qu'est-ce que je « vois » quand je lis à l'incipit de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert « Le quinze septembre 1840 vers six heures du matin... »⁹ ? Qu'est-ce que je « vois » quand je lis, à la fin du poème de Rimbaud *L'Éclatante victoire de Sarrebruck*, en exergue, la date « Octobre 1870 », et dans ce poème les noms propres « Dumanet », « Boquillon », ou l'expression « comme un soleil noir » ? A priori rien, ou pas grand chose, ou quelque chose sans doute d'assez « pauvre » (Sartre)¹⁰.

Deux choses compliquent sans doute l'analyse : la première, c'est que le lecteur lisant a sans doute plusieurs images attachées au système même de la communication, de toute communication, de tous les paramètres de toute communication : il se fait une certaine image de l'auteur, il se fait une certaine image du référent, il se fait une certaine image de la langue, il se fait une certaine image du texte, il se fait une certaine image du contact (du support), il se fait une certaine image du public (du destinataire) du texte (cela peut donc être de lui-même). La seconde, c'est que le lecteur a souvent à faire avec la thématique même du voir. Beaucoup de textes sont des « mises en scènes », explicitées, thématisées, verbalisées, et souvent même plus ou moins démultipliées, de l'acte de voir. Le lecteur voit (lit) un texte où l'auteur nous décrit une image (*L'éclatante victoire de Sarrebruck* de Rimbaud) — c'est l'*ekphrasis* —, ou bien lit un texte où les personnages (narrateurs et/ou personnages) regardent des choses. Et même où le personnage regarde des images, voire se souvient (ou a des hallucinations, des rêves, etc.) d'images. Comme quand le narrateur de *A la recherche du temps perdu* de Proust, par

⁹ Pour une étude de cet incipit, voir Ph. Hamon : « L'Album, ou la nouvelle lecture » (*Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, nlle édition augmentée, Paris, Corti, 2007).

¹⁰ Alain faisait remarquer que, formant une image mentale du Panthéon, nous sommes incapables d'en compter les colonnes (*Système des beaux-arts, édition nouvelle avec notes*, Paris, Gallimard, 1926, p. 342).

exemple, nous raconte une visite à une exposition de tableaux hollandais par l'écrivain Bergotte, ou décrit une visite à l'atelier du peintre Elstir. Le lecteur a à faire à une métavision, une vision de vision(s) représentée(s). Ainsi, lisant tel « conte » de Flaubert (« Un cœur simple »), il lit l'histoire de personnages qui regardent par la fenêtre, contemplant des paysages, lisent des livres illustrés, remarquent des tatouages, admirent des estampes aux murs de leur chambre, font empailler un perroquet, rêvent devant les vitraux et statues de l'église, ont des hallucinations mystiques. Lisant « Paysage » de Baudelaire, le lecteur lit l'histoire d'un narrateur accoudé à sa fenêtre qui regarde le paysage des toits de la ville et rêve à des images de paysages idylliques (avec oiseaux, jets d'eau, jardins, etc.) qui sont les stéréotypes (les clichés) d'une certaine poésie. D'où la question : que voit-on quand on voit le voir ? Voir *avec* un personnage, est-ce la même chose que voir « directement », par soi-même ?

Restons sur l'exemple privilégié de l'image (rhétorique), cette image à lire qui polarise l'attention de la plupart des critiques, des écrivains et des théoriciens, ce fragment du texte qui s'impose à tout lecteur, s'isole et se distingue aisément dans toute lecture. Que voit-on quand on lit une hypotypose, une comparaison, une métaphore, une analogie, une métonymie ou une synecdoque ? Que voit le lecteur de « Paysage » de Baudelaire quand il lit : « coucher auprès du ciel comme les astrologues » (comparaison) ou : « les fleuves de charbon » (métaphore), ou : « L'Émeute tempêtant vainement à ma vitre » (allégorie, combinée de métaphore et de métonymie) ou : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (métaphore à double comparé) ? On peut esquisser des réponses :

1) Il voit le réel, les « choses » matérielles visibles du monde extérieur verbalisées et représentées par le texte. Mais, en admettant cela, voit-il seulement les êtres et les choses « concrets », à travers seulement les termes à contenu référentiels stables (*clocher, tuyau, volet, pupitre, fenêtre* dans « Paysage » de Baudelaire), à l'exclusion de certaines catégories de termes sans référents comme les chiffres, les noms propres, les déictiques (*je*), les mots abstraits (*volupté, volonté*), techniques (*églogue, idylle, hymne...*), les adverbes (*vainement*) les prépositions et conjonctions ? Et question subsidiaire : voit-il ces choses (par exemple les *clochers* et les *tuyaux* des toits de Paris, toujours dans « Paysage » de Baudelaire) comme il les connaît déjà

(voir, c'est se souvenir, c'est revoir quelque chose de connu, confirmer une vision antérieure), ou voit-il ces choses sous un nouvel aspect, inconnu, en une re-présentation du monde (je vois autrement les choses que je croyais connaître) qui le force à revenir sur sa connaissance du monde, à le re-configurer, à voir ce qu'il ne voyait pas, à en fabriquer une nouvelle image (l'art ne « reproduit » pas le visible disait P. Klee, il « rend visible ») ? « Voir c'est savoir », telle est la formule de clause de Viollet-Le-Duc à son essai *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*¹¹.

2) Il voit l'absence, et cela à plusieurs niveaux. D'abord, au niveau macro-textuel, il voit les deux instances, bien réelles, bien présentes, mais non visibles par excellence, que sont d'une part le langage et d'autre part l'idéologie. D'une part le langage, ce phénomène immatériel sémiotique, dans son fonctionnement essentiel (un mot ne possède pas son sens, ni sa référence), dans l'exercice complet de tous ses possibles combinatoires, dans toutes ses possibilités de faire des figures. On se rappelle le mot de R. Barthes : « J'ai une maladie, je vois le langage ». D'autre part l'idéologie, ce système de valeurs (positives et négatives) propres à une société à un moment de son histoire, présent dans tout texte sous la forme de stéréotypes et de clichés, que le texte entérine ou reformule, revalorise ou dévalorise. L'ironie, qui est une posture d'énonciation jouant sur les valeurs (on blâme pour louer ou on loue pour blâmer, selon la définition qu'en donne Marmontel), rend en quelque sorte visibles, par son système de distanciations, ces valeurs en recyclant ces clichés (le mot même de « cliché » a à faire avec le « voir ») : ainsi, dans « Paysage » de Baudelaire, le texte (ironique : il n'est pas possible que « Baudelaire » veuille faire des *églogues* ou des *idylles* dans sa « mansarde ») dénude, met à nu, rend visible le stéréotype romantique du poète famélique dans sa mansarde, et l'évocation des genres littéraires les plus conventionnels : ainsi les « baisers », les rossignols dans les parcs, les « nocturnes » romantiques, les jets d'eau pleurant dans des albâtres, les « idylles » (ce dernier genre, signifiant « petit tableau » et renvoyant donc aussi à d'autres manières de « voir »).

¹¹ Paris, Hetzel (s.d.). Les professionnels et pédagogues de la « vision » ont été souvent proches des écrivains au XIX^e siècle. Voir Baudelaire et l'ouvrage de Lecoq de Boisbaudran : *L'Éducation de la mémoire pittoresque* (1848).

Au niveau plus local (un fragment du texte), il voit un élément absent, le mot absent, un certain mot (ou une certaine notion) absent, derrière les mots présents. Rappelons que de très nombreuses « figures » textuelles ont justement comme premier but de mettre en scène l'absence, de ne pas dire un mot, de ne pas faire voir directement quelque chose : l'allusion, la prétérition, l'ironie, la périphrase, la litote, l'euphémisme, etc. Dans la métaphore « fleuves de charbon » est-ce que le lecteur voit un *fleuve* (?), voit du *charbon* (??), les deux termes présents, ou est ce qu'il voit *une fumée noire* ? Si on se rappelle Pascal (« Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ») et si on admet la définition qu'Aristote donne dans sa *Poétique* du fonctionnement analogique comme figure à quatre termes (A :B ::C :D, A est à B ce que C est à D, *le soir est au jour ce que la vieillesse est à la vie*), fonctionnement qui sous-tend les « figures » rhétoriques du texte, métaphores et comparaisons (*la vieillesse est le soir de la vie, le soir est la vieillesse du jour, la vieillesse est un soir*, etc.) qui abrègent l'analogie en supprimant l'un de ses pôles, la figure de rhétorique nous donnerait donc à voir un mot absent précis. Par exemple le mot « navire » dans l'exemple de « Paysage » de Baudelaire : les tuyaux (1) sont aux toits de la cité (2) ce que les mâts (3) sont à X (4), où X= « navire », terme non présent dans le poème, mais terme indispensable au fonctionnement de l'image, terme en quelque sorte pré-programmé en complément par les autres termes présents et que le lecteur rétablit automatiquement.

3) Il voit le texte, cet objet matériel écrit, dans sa linéarité inscrite sur la page, mais que l'image rhétorique force à voir dans son épaisseur et son volume, dans son espace plus que dans sa temporalité, dans sa perspective et son dénivelé plus que dans sa linéarité successive et vectorisée : si vision il y a, l'image avec son « double index », délinéarise le texte, brouille la vision, provoque une sorte de strabisme de la vision, une sorte de strabisme convergent-divergent qui force le lecteur à voir, à la fois et ensemble, en quelque sorte superposés, surimprimés, les « tuyaux » (et les clochers) des toits et les « mâts » du navire. L'image surexpose plus qu'elle n'expose le réel. D'où la construction d'une sorte de perspective textuelle, où les tuyaux et les toits ne sont pas exactement sur le même « plan » de représentation (les tuyaux et les toits sont plus réels, dans le monde fictif du texte bien sûr), que les mâts et le navire (qui ne sont que les comparants absents d'un comparé de premier plan).

L'image ne donne peut-être rien à voir, mais elle rend matériel un certain « relief » des mondes fictionnels, il donne à voir leur « feuilleté ». Et le « feuilleté » est, peut-être, par dérive, juxtaposition, empilage, dérivation dynamique, le mode d'être fondamental de l'image (réelle comme mentale).

4) Il voit le style, cette autre chose immatérielle et néanmoins bien réelle (la preuve, on peut copier un style, on peut faire un pastiche d'un grand écrivain), cette marque disséminée qu'on a souvent comparée à la signature unique d'une personne unique. Dans le poème « Paysage » de Baudelaire, je ne vois ni un paysage de Paris, ni des mots, ni des choses, ni le langage, mais « *un paysage de Baudelaire* » portant le sceau d'une écriture reconnaissable : ainsi le mélange de réalisme et d'ironie, et le sabotage de la grande image romantique par les « images américaines » qui introduisent des termes vulgaires dissonants comme « tuyaux » au voisinage de termes nobles (« cité »), qui circonscrivent la présence (absente) de Baudelaire¹². À la limite, peut-être que ce que le lecteur *voit* en lisant un poème de Baudelaire, c'est non une succession de figures de rhétorique, mais la « figure » (le visage) même de Baudelaire, tel que nous le connaissons par ses portraits dessinés ou photographiés. Et c'est ce « paysage de Baudelaire » qui nous fait voir (ensuite, peut-être) un « Paysage de Paris » que nous n'avions jamais vu, c'est le style qui nous permet de reconfigurer notre monde. On se souvient des remarques célèbres de Proust sur le style de Flaubert (en 1920) affirmant que Flaubert « par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du parfait défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur »¹³.

5) Il voit enfin, dans l'image rhétorique, sous l'image à lire, une autre image à voir absente ? Toute image (à lire) n'est-elle pas suscitée, générée, par une autre image (à voir) ? Question de la médiation des images, question qui intéresse la génétique aussi bien

¹² Sur ces « images américaines » de Baudelaire (l'expression est de J. Laforgue), et les diverses techniques de sabotage ou de contournement de l'image à lire, voir Ph. Hamon « L'image dans le texte, figures et défigurations » (dans *Imageries*, ouvr. cit., p. 273 et suiv.).

¹³ Je souligne.

que la poétique et l'histoire culturelle (qui est histoire des médiations). Intituler un poème « Paysage », terme emprunté à la peinture, c'est le faire lire globalement à travers la peinture. Et au niveau local, la métaphore de Baudelaire « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » est peut-être la paraphrase d'une autre image, une image à voir bien réelle, industrielle, multipliée sur tous les murs de Paris, celle de l'emblème de la Ville de Paris représentant un navire sous voile, avec sa devise « *Fluctuat nec mergitur* », image de plus en plus fréquente à partir du Second Empire. On retrouve ici le « feuilleté » des images¹⁴.

Ce dernier point (5) ouvre trois voies de réflexion : l'une, qui relèverait d'une approche historique (histoire culturelle), consisterait à étudier les rapports de la littérature avec le monde icônique en général, mais à étudier ces rapports *dans l'histoire*, à des moments précis, moments de crises, de changements de hiérarchies, et de mutations des genres (la « vue imageante » est encodée et pré-cadrée au niveau du genre) et des techniques. Le XIX^e siècle, qui voit après 1830 la mise en place du monde médiatique moderne avec l'apparition de nouveaux supports (le livre illustré bon marché, l'album, la presse), l'apparition de nouvelles techniques (la lithographie, l'image d'Epinal, la photographie, le cinéma), l'apparition de nouveaux objets icôniques (l'affiche, la carte postale, la bande dessinée, les emblèmes de la République, les estampes japonaises), voire de nouveaux organes (« l'œil du parisien » chaland et flâneur selon Balzac), entre en particulier dans une inflation d'images industrielles à voir qui va sans doute bouleverser les musées imaginaires des écrivains fabricants d'images à lire. Ces nouvelles *imageries* vont sans doute reconfigurer les hiérarchies des images classiques (les genres de la peinture, par exemple), et susciter de nouvelles esthétiques littéraires. Voir les arts poétiques provocateurs d'un Champfleury

¹⁴ Une citation du *Journal* d'E. de Goncourt (27 août 1891) : « Les arbres tels que je les vois avec mon œil de myope, à travers mon lorgnon n° 12, ne ressemblent en rien aux arbres peints dans les tableaux modernes et anciens : oui, ces arbres que je vois sont plutôt, avec le fourmillement de la feuillée, les arbres de la photographie, ou encore les arbres des petites eaux-fortes de Fragonard, où ce fourmillement de la feuillée est rendu par le *grignotis* du travail ». On notera le terme « feuillée ». Sur la lecture par « feuilletage », voir Ph. Hamon, *Imageries* (ouvr. cit., chapitre 10).

(collectionnant les assiettes « parlantes » révolutionnaires), d'un Verlaine (« Images d'un sou »), d'un Huysmans (qui préfère, dans sa critique d'art, les affiches de Chéret aux peintures du Louvre), ou d'un Rimbaud affirmant sa prédilection pour « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires » (*Saison en enfer*, *Délires* II, *Alchimie du verbe*). Ces images nouvelles vont entrer massivement en littérature, provoquant des réactions aussi bien iconophiles qu'iconophobes, suscitant de nouvelles et modernes ekphrasis (les « Tableaux parisiens » de Baudelaire, les « Illuminations » de Rimbaud, des poèmes comme « L'éclatante victoire de Sarrebruck, gravure belge brillamment coloriée » du même Rimbaud). Et ces nouvelles techniques peuvent aller jusqu'à structurer le texte même, comme pour ces deux machines nouvelles du XIX^e siècle, la machine à vapeur d'une part, l'appareil photographique de l'autre : Michel Serres a montré que la machine à vapeur et que les lois de la thermodynamique structuraient les romans de Zola¹⁵. L'appareil photographique, de même, semble bien organiser tout le poème « Paysage » de Baudelaire (une chambre — la mansarde —, un objectif ouvert sur la réalité — la fenêtre —, un obturateur qui ferme l'objectif — portières et volets—, une impression d'images dans la chambre — les rêves).

Deuxième champ de réflexion, d'ordre stylistique ou sémiotique : étudier en quoi les structures et pratiques de lecture de l'image, et notamment des nouvelles images multipliées par l'industrie, influencent les structures, genres et pratiques de lecture de la littérature qui lui est contemporaine. Si le livre (mais aussi la page de journal, et peut-être aussi la ville comme lieu de spectacle permanent et de mise en montre et en exposition) tend à devenir « album », c'est à dire quelque chose : 1)- qui est assemblage de fragments hétéroclites (de textes, d'images, d'images et de textes) ; 2)- que l'on lit rapidement, distraitement, et en feuilletant (plus qu'en lisant), il faudrait voir en quoi les pratiques de l'image, ainsi que ses caractéristiques (vitesse de « lecture », balayage en zig-zag de l'œil, platitude, absence de hiérarchie des actants, cadrage, industria-

¹⁵ Voir M. Serres : *Feux et signaux de brume*, Zola (Paris, Grasset, 1975).

lisation, voisinages hétéroclites sur des supports communs, etc.) influencent et remodelent la littérature¹⁶.

Troisième champ de réflexion possible, qui relèverait d'une approche génétique. Le XIX^e siècle est l'âge d'or à la fois des images industrielles (photos, lithographies, reproductions d'œuvres d'art, etc.) et du manuscrit, et les correspondances, manuscrits, brouillons, dossiers préparatoires et notes pré-rédactionnelles des écrivains (mais aussi des musiciens, des architectes), souvent bien conservés et archivés dans des bibliothèques publiques ou privées (BNF, IMEC — voir les manuscrits de Flaubert, Zola et Proust, qui commencent même à être transcrits et publiés¹⁷), peuvent susciter de nouvelles approches de cette question des « images » et des « vues imageantes ». Qu'est-ce que l'acte de *pré-voir*, que « voit » un écrivain, en général, quand il commence à penser à son texte, texte encore à venir, virtuel, futur ? des lieux ? des personnages ? des schèmes ou des entités géométriques¹⁸ ? Des images, photos et peintures de son

¹⁶ Sur l'album et l'ère de l'album au XIX^e siècle, voir Ph. Hamon, *Imageries* (ouvr. cit., chapitre X « L'album, ou la nouvelle lecture »).

¹⁷ Voir par exemple les dossiers préparatoires de Zola pour ses *Rougon-Macquart* conservés pour la majeure partie à la Bibliothèque Nationale à Paris, et en cours de transcription et de publication par Colette Becker aux éditions Champion sous le titre *La Fabrique des Rougon-Macquart* (Paris, 4 volumes déjà publiés). Le dossier préparatoire complet du *Rêve* de Zola est accessible en ligne sur le serveur *Gallica* de la BNF. Pour un aperçu de la génétique, voir les articles publiés par la revue *Génésis* (J. M. Place, Paris). Pour une analyse générale des protocoles pré-rédactionnels zoliens, voir l'ouvrage collectif (Ph. Hamon et alii.) : *Le signe et la consigne* (Genève, Droz, à paraître, 2008/2009).

¹⁸ Zola préparant ses *Rougon-Macquart* assure, dans la Préface de *La Fortune des Rougon*, qu'il a eu la vision définitive de sa série (avec les « lignes », les « nœuds » de son « arbre » familial) quand la chute de Napoléon III lui a donné l'idée d'un « cercle fini ». Flaubert, revenant sur son *Education sentimentale*, parle de « perspective », de « plan », de « point », de « sommet », de « pyramide », de « boule » (lettre à Mme. Roger des Genettes, octobre 1879). Voir aussi J. P. Sartre : *L'Imaginaire*, chapitre IV, pages 46 et suivantes : « Du signe à l'image, les dessins schématiques » (ouvr. cit.).

« musée imaginaire »¹⁹ ? Un schéma d'intrigue réductible à un rythme, à un diagramme (une suite de hauts et de bas, comme le notait Zola préparant *Nana*) ? Voit-il des autres textes, antérieurs, de lui-même ou d'autres auteurs, qui vont lui servir de modèles ou de repoussoirs²⁰ ? Qu'est ce que voir « prospectivement », et que signifie justement le verbe « voir » sous la plume d'un Zola notant pour lui-même, en préparant (dossier préparatoire de son roman *Travail*), un certain nombre de consignes : « il faut voir pour l'âge des enfants » / « Voir si le drame ne serait pas dans le fait qu'elle succombe » / « Je vois à peu près le rôle des principaux personnages » / « Voir ce que donnera ce croisement » / « voir aussi leurs enfants » / « Pour les paysans, je ne vois guère que le fermier Fouillat » / « A voir, quand j'aurai tous les détails » / « Voir si je n'aurai pas besoin d'un forgeron » / « Je vois le réveil du vieux Qurignon devant sa famille assemblée »²¹. Voit-il des « scènes » (des hypotypes), au sens quasi théâtral (art du voir), voit-il des schèmes et des rythmes, ou voit-il déjà des « mots » ?

Plus particulièrement, et toujours en termes de génétique littéraire, l'image (par exemple une métaphore) n'est plus alors considérée comme relevant d'un choix stylistique *a posteriori*, comme quelque chose de décoratif que l'écrivain décide d'insérer *in fine* dans une belle description, comme un ornement, mais est considérée comme une machine à produire du sens et du texte, comme une assistance à la création suscitant, orientant, générant le texte lui-même. Les linguistes, de Vaugelas à Saussure (voir les chapitres 4 et 5 de son *Cours*), ont tous insisté sur le côté productif et

¹⁹ Selon Flaubert, son « conte » *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* serait issu d'un vitrail d'église qui l'aurait frappé. Sur le rôle génératif des images, voir un numéro spécial de la revue *La Licorne* « L'Image génératrice des œuvres de fiction » (Université de Poitiers, 1^{er} novembre 1995)

²⁰ Commençant à préparer son roman *La Bête Humaine* Zola note pour lui-même, au début de son « Ebauche » (manuscrit de son dossier préparatoire), avant même d'avoir commencé à imaginer les grandes lignes de son scénario, d'avoir à faire un roman différent de son roman antérieur, *Le Rêve*, et de s'inspirer d'un autre de ses romans antérieurs, *Thérèse Raquin*.

²¹ Pour le lexique des termes qu'emploie Zola à son stade préréactionnel, on pourra consulter le Dictionnaire génétique des dossiers préparatoires de Zola, en cours de constitution (2008) au Centre Zola (CNRS-ITEM, 4 rue Lhomond, Paris).

génératif de l'analogie. On trouve chez Proust des scènes où certains termes ambivalents ont suscité des développements textuels importants (le mot « baignoire » par exemple, pour la longue description d'une soirée au théâtre décrite en termes « aquatiques »). Voir aussi certaines métaphores des dossiers préparatoires de Zola (les Halles de Paris comme « ventre », le Second Empire comme « curée », etc.) qui, en se « filant », ont généré les structures dominantes du roman (*Le Ventre de Paris*, *La Curée*). « Les images pensent pour moi » écrit P. Eluard dans un poème de *Défense de savoir* (1928), en variation sur le célèbre aphorisme de Mallarmé selon lequel le poète « cède l'initiative aux mots ». La propension de toute image, métonymie, comparaison ou métaphore, qui est une structure instable, à s'expanser, à se filer, à s'allégoriser, à se monnayer en description, en *ekphrasis* ou images secondaires, assure la production du sens et du texte en train de se faire. Et ceci n'est pas seulement valable pour l'image rhétorique (à lire), mais est aussi valable, toujours au sein d'une étude génétique, pour les images (en deux dimensions, manuscrites, à voir) dessinées par l'écrivain dans ses brouillons au stade prérédactionnel : plans des lieux, silhouettes de personnages, profil d'un objet, arbre généalogique, plan d'un quartier d'une ville, des appartements d'une maison, etc. « Faire le poème d'une grande ligne », écrit Zola pour lui-même en préparant *La Bête humaine*, consigne où se mêlent la référence à une icône (une « ligne », un trait tracé sur une feuille de papier) et la référence à une voie de chemin de fer (tout le roman se passera sur la « ligne » Paris-Le Havre). Ces lignes (cercles, carrés, arbres, lignes, carrefours, zig-zags,) sont autant de schèmes génératifs, sous forme de diagrammes et de rythmes pré-configuratifs, du texte en devenir²².

Il est difficile de conclure : les images mentales sont indescriptibles par essence et toujours aussi par essence individuelles (elles ne peuvent donc relever d'une théorie générale). Peut-être conviendrait-il de clarifier la différence entre *comprendre* (le sens d'un texte) et *voir* (avoir des images mentales de quelque chose), et même se dégager de cette emprise conceptuelle et traditionnelle du « voir »,

²² Les dessins et croquis manuscrits des dossiers préparatoires de Zola ont été publiés par Olivier Lumbroso : *L'Invention des lieux*, volume 3, dans H. Mitterand et O. Lumbroso : *Les manuscrits et les dessins de Zola* (3 volumes, Paris, Textuel, 2002). Voir aussi sur ce point l'essai d'Olivier Lumbroso : *La Plume et le compas* (Paris, Champion, 2004).

le « faire-voir » n'étant qu'un cas particulier, marginal même peut-être, de ce que *fait* (ou *fait-faire*) la littérature²³. Ou alors revenir à des notions comme celle de « rythme », cette « forme-sens » applicable à la fois à la générativité du texte, à la structure interne du texte, à la réception du texte par le lecteur, ce principe configuratif polymorphe qui organise aussi bien l'espace que le temps, le matériau textuel que sa production-réception, aussi bien le local (une image, une phrase, un vers) que le global (un récit, une description, un dialogue, une oeuvre), et qui a souvent des vertus diagrammatiques et mimétiques (ainsi du rythme cyclothymique par hauts et par bas, et de la structure par élan et retombée métonymique des métaphores flaubertiennes²⁴). Mais l'expression « voir un rythme » n'a peut-être pas de sens : un rythme se repère, s'expérimente, se vit, se sent et se ressent, donne du plaisir ou du déplaisir (comme l'*allegretto* ou l'*andante* pour un morceau de musique, par exemple, comme dans la danse, le sport et tous les jeux de vertige). Et si éventuellement production d'images il y a, cette production passe par le corps, par du plaisir, du manque, et de la relance perpétuelle rythmée (le feuilleté-feuilletage).

²³ Voir l'ouvrage collectif (Michel Picard dir.) : *Comment la littérature agit-elle ?* (Paris, Klincksieck, 1994).

²⁴ Voir sur ce point Ph. Hamon, *Imageries*, ouvr. cit., p. 304 et suiv.

L'IMAGE SUR LE BOUCLIER.
RÉFLEXIONS SUR LE ROMAN DE CHRÉTIEN
DE TROYES YVAIN OU LE CHEVALIER AU
LION, À LA LUMIÈRE DE LA THÉORIE DE
L'EFFET ESTHÉTIQUE DE WOLFGANG ISER

Michèle Guéret-Laferté
Université de Rouen, CÉRÉDI

Si les exemples donnés par Wolfgang Iser dans son ouvrage *L'Acte de lecture*¹ contribuent notablement à éclairer son propos souvent abstrait, force est de constater que la littérature médiévale constitue le parent pauvre de la démonstration, alors que les romans de Fielding (*Tom Jones* surtout) ont la part belle. Iser ne s'y réfère en effet qu'une seule fois, lorsqu'il mentionne les romans de Chrétien de Troyes, et ce qu'il en dit permet de comprendre en partie pourquoi il s'appuie si peu sur eux : il s'agit, dit-il, d'un « genre littéraire au service des systèmes dominants » (p. 142), à la différence plus spécialement de la littérature du XVIII^e siècle qui « compense les déficits d'orientation des rapports interhumains produits par les systèmes dominants de l'époque » (p. 135) et qui donc « se développe dans les failles du système » (p. 136). Or cette négation même partielle des normes sociales incorporées par le texte de fiction contribue à accroître notablement, selon Iser, le rôle du lecteur, en particulier dans sa faculté de représentation². Précisons que cette conception des romans de Chrétien est en partie tributaire des

¹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, 1976, Munich, Fink, trad. Evelyne Sznycer, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.

analyses sociologiques d'Erich Köhler, comme l'indique Iser lui-même³. C'est pourquoi, tout en étant guidée par la volonté de mettre en question cette conception restrictive de l'œuvre du romancier médiéval, nous voudrions montrer comment l'écriture romanesque inaugurée par Chrétien est susceptible de nous fournir une illustration très pertinente de la théorie isérienne de l'effet de lecture. Ce faisant, nous nous interrogerons sur quelques aspects plus spécifiques des images suscitées par le texte que nous avons choisi d'étudier, *Yvain ou le Chevalier au lion*, en liaison avec un imaginaire dont nous tenterons d'esquisser quelques traits.

Avant de considérer le texte, aiguisons nos outils théoriques. Iser opère une distinction essentielle entre « l'effet » et « la réception »⁴, explicitée par les deux pôles de l'œuvre littéraire, « le pôle artistique » et « le pôle esthétique » ; le premier correspond au texte, dont la structure oriente et programme l'activité du lecteur, le second est l'actualisation de ces intentions par l'acte de lecture. Or celui-ci s'opère avant tout par la représentation : « Le concept de lecteur implicite circonscrit un processus de transfert des structures textuelles *via* les actes de représentation dans la somme des expériences du lecteur » (p. 76). Iser parle des « structures » ou encore des « schémas » (notion qu'il emprunte à Gombrich⁵), qui constituent le code premier du texte (p. 173) et que le lecteur est

² Voir, entre autres, l'analyse conduite par Iser sur le roman de Fielding *Joseph Andrews*, p. 368 et suivantes : « Les images mentales du lecteur s'introduisent dans cette forme creuse, de manière à établir une relation entre le texte et lui » (*L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 368).

³ Iser se réfère explicitement dans sa note 50 à l'ouvrage fondamental d'Erich Köhler sur les rapports entre les romans courtois et la société féodale, *Ideal und wirklichkeit in der höfischen Epik* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956) (trad. française *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1974).

⁴ « Au sens strict du terme, la réception étudie le travail du texte. Elle prend appui dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants. Mais simultanément le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle, et jusqu'à un certain point contrôlent, le processus de réception » (*L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 5).

⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 169 et suivantes.

amené à « remplir » par sa faculté de représentation, c'est-à-dire par la production d'images mentales : « Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales parce que les aspects schématiques du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit » (p. 248).

Je précise tout de suite qu'il me semble nécessaire de garder à ces images leur caractère virtuel, en deçà de la vision, d'où une certaine réserve que j'exprime déjà par rapport au concept de « vues imageantes ». Iser insiste lui-même sur « la pauvreté optique de nos images mentales », qui se préoccupent avant tout de la signification et non de reproduire la couleur des yeux du personnage ou sa taille (p. 249-250). À cet égard, les quelques pages que Sartre dans *L'Imaginaire* consacre aux images qui accompagnent la lecture d'œuvres de fiction me paraissent très éclairantes (d'autant que W. Iser reprend très fidèlement cette analyse). Sartre souligne la pauvreté de ces images, tout en reconnaissant que le savoir imageant entre bien en action et qu'il n'est pas un pur « meaning » : « Le savoir imageant se présente donc comme un effort pour déterminer ce quelque chose [qui n'est pas donné, mais seulement visé], comme une volonté d'arriver à l'intuitif, comme une attente d'images »⁶.

Ces pages de *L'Imaginaire* expriment bien la tension de la réflexion phénoménologique pour tenter de saisir cet entre-deux de la conscience lors de la lecture des romans : Sartre parle d'« aurores d'images » (expression qu'il emprunte à Spaier), d'« une connaissance hybride, mi-signifiante et mi-imageante » (p. 134), et dit aussi : « le savoir imageant nous met au bord de l'image proprement dite » (p. 135). C'est donc cet entre-deux que nous allons tenter à notre tour de mieux cerner en prenant pour objet de notre démonstration le troisième roman de Chrétien de Troyes, écrit vers 1180⁷, dans le but de dégager les procédés qui suscitent l'image tout en nous interrogeant sur l'éventuelle spécificité de ces constructions imaginaires en liaison avec la culture médiévale. Deux moments

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 132.

⁷ Écrit parallèlement au *Lancelot, le Chevalier de la charrette*, il est plus exactement daté des années 1177-1181. Toutes nos références concernent l'édition de David F. Hult, Paris, LGF, coll. « Lettres Gothiques », 1994.

retiendront notre attention : la description de Laudine et la rencontre du lion par Yvain, que nous traiterons successivement, avant de voir comment ces perspectives sont susceptibles de s'unir pour déterminer le sens du roman.

La description de Laudine

On sait que la poésie courtoise, relayée par le roman dès ses origines, sous la forme du roman antique, recourt à un portrait-type de la dame, obéissant à des principes stricts : évocation de quelques parties du visage et du corps qui se déroule toujours en allant du haut vers le bas, caractérisation rigoureusement identique de ces parties (cheveux blonds, yeux rieurs, teint blanc délicatement rehaussé de touches vermeilles – les joues, les lèvres –, etc.), de façon à suggérer l'adéquation du personnage à un idéal de beauté, propre justement à susciter la *fin'amor*⁸. Si ce modèle est parfaitement congruent à la poésie courtoise qui l'a engendré, il peut sembler plus problématique au sein du genre romanesque, censé doter ses personnages d'une certaine épaisseur et d'une caractérisation propre à les individualiser. Or Chrétien conserve ce type de caractérisation physique abstraite et idéale pour les héroïnes de ses divers romans, mais comme on va le voir ici pour Laudine, il enrichit formellement l'image à peine esquissée par des procédés originaux⁹.

En effet, la situation précise dans laquelle le portrait de la dame est inséré vient doublement transformer le stéréotype de la tradition courtoise : en premier lieu, Laudine est en train de pleurer sur le cercueil de son mari, qui vient de succomber aux blessures que lui a infligées Yvain lors du duel qui s'est déroulé devant le château ; en second lieu, le portrait nous est fourni dans le monologue d'Yvain, qui voit pour la première fois Laudine et détaille ses beautés, le procès descriptif allant de pair avec la naissance et la progression de l'amour, conformément à la rhétorique courtoise de la complémentarité des yeux et du cœur.

⁸ Voir Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.

⁹ Autre cas exemplaire de ce type de démarche employée par Chrétien pour le portrait de l'héroïne : les gouttes de sang dans la neige rappelant à Perceval le visage de Blanchefleur, dans *Perceval ou Le Conte du Graal*.

On voit déjà comment l'image-cliché est profondément remodelée par son intégration à la situation narrative et énonciative, mais il convient de préciser les tenants et les aboutissants de cette trouvaille. Comme le montre Iser avec sa notion capitale de « répertoire », les représentations qui s'opèrent dans l'acte de lecture sont en parties déterminées par les conventions qui constituent l'arrière-plan du texte et qui se rapportent soit à des textes antérieurs, soit au contexte socio-culturel¹⁰. Or le lecteur (ou l'auditeur) de Chrétien pouvait difficilement découvrir cette veuve éplorée, manifestant son deuil bruyamment et avec force gestes, sans la rapprocher de la *Matrone d'Éphèse*¹¹, tant le récit de Pétrone connaissait une vaste diffusion à cette époque, comme en témoigne entre autres la fable que Marie de France lui consacre dans son *Ysopet*¹², rédigé dans les années mêmes où Chrétien écrit *Yvain*¹³. Cette image renouvelle la première selon une savante dialectique : en effet, la beauté rayonnante et souriante de la dame courtoise pourrait paraître compromise par les pleurs et la violence que Laudine exerce sur son propre corps en s'arrachant les cheveux, en se griffant le visage, en se frappant la poitrine et en se tordant les mains. Or il n'en est rien, si l'on en croit l'impression faite sur Yvain. Davantage : cette situation permet le recours à l'hyperbole, procédé typique de la description de la dame courtoise inmanquablement la plus belle, puisque le héros affirme : « Ne serait-ce donc pas un spectacle merveilleux / à regarder si elle était heureuse, / quand elle est si

¹⁰ Voir en particulier Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 128 et p. 179 (« Le choix des normes sociales et des allusions littéraires conditionne toujours la constitution de l'arrière-plan référentiel, lequel à son tour permet la compréhension de l'importance des éléments sélectionnés »).

¹¹ « Laudine est analogue à la fois à la Matrone d'Éphèse et à la Fée de la Fontaine » (Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1986, p. 182).

¹² Marie de France, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Paris-Louvain, Peeters, 1998, p. 132-135.

¹³ Cette référence est bien sûr moins transparente pour nous, mais, comme le précise Iser, lorsque nous avons affaire à des textes éloignés de nous, « il s'agit d'optimiser » la structure sémantique qui organise le répertoire : « Cette optimisation dépend de l'état de la connaissance du lecteur et de sa disponibilité à se soumettre à une expérience qui lui est étrangère » (*L'Acte de lecture*, op. cit., p. 155).

belle dans sa fureur ? »¹⁴. En outre, l'image de la veuve d'Éphèse ne vient pas s'immiscer dans la peinture de Laudine hors de son contexte narratif : elle introduit une annonce importante pour la suite du récit, comme ne manque pas de le signaler Yvain qui pèse, juste avant cette description de Laudine, ses chances de se faire aimer d'elle : « Une femme a plus d'une centaine d'inclinations. Celle qu'elle a maintenant, elle la changera peut-être encore »¹⁵.

Le second procédé original qui s'ajoute au précédent pour déterminer encore plus profondément la nature du lien qui va s'instaurer entre Laudine et le héros est, comme nous le disons, le recours à la focalisation par le point de vue d'Yvain, donné dans un monologue au style direct. L'image est doublement suggestive pour le lecteur. D'abord, la situation très particulière dans laquelle se trouve Yvain fait de lui un spectateur qui ne peut être vu, puisqu'il est installé à une petite fenêtre – cadre parfait de l'image ! – pour regarder Laudine et que l'anneau d'invisibilité procuré par Lunete pour le mettre à l'abri de ceux qui veulent venger la mort de leur seigneur ne permet pas à la dame de savoir qu'elle est observée. On voit que l'impossibilité d'intervenir auprès de Laudine, selon la consigne que Lunete lui a vivement recommandé de respecter, apparente fortement Yvain au lecteur, qui n'est le maître que de son regard, déclencheur lui-même de représentations. Or celles-ci touchent aux fantasmes et le spectateur est très proche ici du voyeur. En effet, Yvain a beau se dire affligé de voir Laudine faire subir à son beau corps cette série de violences, son amour ne se développe pas moins dans et par la contemplation de cette beauté qui se livre à la fureur et fait souffrir son propre corps.

En outre, cette image ne joue pas seulement un rôle stratégique dans la rencontre amoureuse des deux protagonistes ; elle détermine une série d'autres images qui vont chaque fois constituer l'élément déclencheur pour l'action chevaleresque du héros et qui sont toujours présentées en focalisation interne, par le point de vue

¹⁴ « Dont ne fust che merveilles fine / A esgarder s'ele fust lie, / Quant ele est si tres bele irie ? » (vers 1492-1494).

¹⁵ « [...] femme a plus de chent courages. / Chelui courage qu'ele a ore, / Espoir, changera elle encore » (vers 1440-1442). Il est vrai que Yvain n'a pas seulement à convaincre une veuve d'abandonner son deuil pour aimer de nouveau comme c'était le cas dans *La Matrone d'Éphèse*, mais qu'il doit la persuader d'aimer le propre meurtrier de son mari.

d'Yvain. Nous pensons plus particulièrement au moment où Yvain voit Lunete « toute nue dans sa chemise », « attachée devant le feu » « où on devait la jeter »¹⁶, ou à sa longue contemplation muette des trois cents tisseuses prisonnières du château de Pesme Aventure : « ... leurs seins et leurs coudes paraissaient à travers leurs tuniques déchirées, ainsi que leurs chemises souillées à l'encolure. Elles avaient le cou maigre et le visage pâle à cause de la faim et de la misère. Il les voit et elles le voient, et toutes alors baissent la tête et pleurent... »¹⁷.

Mettant à profit les analyses de Wolfgang Iser tout en les aménageant, nous serions tentée de parler ici de nœud imageant. On a vu que ce qui caractérise le portrait de Laudine, c'est d'abord en arrière-plan le recours au « répertoire », celui de la tradition courtoise, revu et corrigé par le modèle de la veuve explorée qui ne va pas tarder à retrouver la joie d'aimer, deux images qui vont s'associer étroitement pour en déterminer une troisième, tout à fait originale, celle qui s'inscrira profondément dans l'imaginaire du héros, au point de déterminer ensuite tout son parcours chevaleresque. En apparence, comme le suggérait Iser lorsqu'il parlait de l'œuvre du romancier médiéval, la fiction se chargerait simplement d'illustrer l'idéal de la société féodale en montrant le chevalier d'Arthur qui se met au service des faibles femmes, qu'elles soient veuves ou victimes. Nous avons déjà commencé à percevoir que l'image, par la relation qui s'instaurerait entre l'objet de la vision et le spectateur - le personnage principal, mais aussi le lecteur -, n'était pas aussi lisse qu'elle le semblait de prime abord. Nous allons finir de nous en convaincre en étudiant une seconde image, celle qui fait apparaître pour la première fois le lion dans le roman.

Le lion

D'autres ont remarqué avant nous que le lion ne se contente pas de donner au héros son surnom et au roman son titre, mais qu'il

¹⁶ « Trestoute nue en sa chemise / au fu liee la tenoient / [...] ou on la deut rüer » (vers 4316-4321).

¹⁷ « Et les mameles et les keutes / Paroient par leur cotes routes, / Et les chemises as cols sales. / Les cols grelles et les vis pales / De faim et de mesaise avoient. / Il les voit et eles le voient, / Si s'enbronchent toutes et pleurent » (vers 5197-5203).

apparaissait très exactement à la moitié du roman¹⁸. Pourtant, il convient de signaler qu'après la folie dans laquelle a sombré Yvain lorsqu'il a réalisé qu'il avait oublié la promesse faite à sa dame de revenir après un an d'aventures et qui l'a conduit à mener une vie sauvage dans la forêt, le héros a eu le temps de renouer avec la vie chevaleresque, avant même de rencontrer le lion : il a en effet mis sa prouesse au service de la dame de Noroison pour triompher avec brio de son ennemi, le comte Alier¹⁹. Qu'est-ce que cette rencontre apporte donc de déterminant dans le long parcours qu'il lui reste encore à faire pour retrouver Laudine ?

Observons de plus près la scène. Tandis que le héros chevauche dans la forêt, il entend « un cri de douleur perçant » (« un cri mout dolereus et haut », v. 3344). Ce signal fait écho au motif récurrent du roman arthurien : le cri ou la lamentation d'une demoiselle en danger attire l'attention du chevalier qui se précipite aussitôt à son secours. Or nous ne tardons pas à découvrir ici avec Yvain que l'être qui pousse ce cri de douleur n'est pas un être humain : c'est un animal, de surcroît profondément étranger au bestiaire celtique : un lion. Chrétien place résolument son lecteur dans un univers différent de celui dans lequel il se mouvait jusque là, univers qui lui est toutefois, d'une certaine façon, plus proche et plus familier, en lui donnant à voir la lutte entre le serpent et le lion : « [Yvain] vit un lion dans un lieu défriché et un serpent qui le tenait par la queue et qui lui brûlait entièrement les reins d'une flamme ardente »²⁰. Tentons de débrouiller l'écheveau du « répertoire » convoqué ici par Chrétien et voyons quelles indications il fournit pour rendre cette image lisible à son public.

¹⁸ Très précisément, c'est au vers 3404 (le roman en compte 6808) que le lion « s'humilie » devant son sauveur pour le remercier, avant de se mettre à son service.

¹⁹ On remarque d'ailleurs que Chrétien compare ici son héros à un « lion parmi les daims / lorsque la faim l'étreint et le presse » (« Tout autresi entr'eus se fiert / Com li lions entre les dains / Quant l'angousse et cache li fains », vers 3203-3204) : annonce discrète de la rencontre qui va suivre ou indication d'une insuffisance que le héros devra dépasser dans les étapes successives de son parcours ?

²⁰ « Vit un lion en un essart / Et un serpent qui le tenoit / Par le keue, si li ardoit / Toutes les rains de flambe ardent » (vers 3348-3351).

Si très nombreux sont les héros ayant eu, à un moment donné, à affronter un lion²¹, ce n'est pas ce combat qui a lieu, même si Yvain l'envisage un instant comme possible : « Si le lion l'attaque ensuite, il se battra contre lui »²². Mais il tranche sans tarder le dilemme portant sur le choix de l'animal à secourir en premier, en optant pour le lion contre le serpent. Or, si le contexte culturel chrétien associe le serpent au mal et au diable²³, plus ambiguë est dans cet horizon la signification du lion, qui peut très bien, lui aussi, signifier le diable. Qu'il nous suffise de citer par exemple l'avertissement que l'on trouve dans la première épître de Pierre (V, 8) : « Votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant, rôde autour de vous, cherchant qui dévorer »²⁴. En fait, Chrétien puise ici dans un légendaire d'origine antique, transmis par des recueils de fables mais aussi relayé par l'hagiographie, où le fauve se métamorphose en bête

²¹ Voir l'énumération succincte donnée par Michel Stanesco : Gilgamesh, Héraclès, Samson, David, Daniel, Alexandre le Grand (« Le lion du chevalier : de la stratégie romanesque à l'emblème poétique », *Littératures*, n° 19, 1988, p. 16-17).

²² « Se li lions après l'assaut, / De la bataille ne li faut » (vers 3369-3370). Il est curieux à ce propos de voir que le manuscrit B.N. fr. 1433 donne ici, face au texte, une miniature représentant un chevalier combattant un lion...

²³ Cette association souffre toutefois au moins une exception notable : le serpent d'airain de Moïse (*Nombres*, XXI, 8), qui préfigure le Christ sur la croix (*Jean*, III, 14). Très intéressant est à cet égard le conseil donné par saint Bernard – dont on sait l'influence qu'il aura sur Chrétien de Troyes, tout au moins dans son dernier roman, *Perceval ou le Conte du Graal* – à un jeune moine pour le fortifier contre les tentations : « Si tu sens les aiguillons de la tentation, tourne les yeux vers le serpent d'airain exalté sur la croix » (cité par Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 174).

²⁴ Mais le lion, associé à la souveraineté, est aussi un symbole du Christ dans les Bestiaires (voir Daniel Poirion, *op. cit.*, p. 183). C'est dire son ambivalence !

docile à l'égard de l'homme qui lui est venu en aide²⁵. C'est pourquoi la seconde image que l'on trouve dans ce passage est absolument déterminante pour expliciter les rapports qui vont s'instaurer entre le héros et le lion : c'est l'image, si familière au public médiéval, du rite de l'hommage, le vassal s'agenouillant devant le seigneur pour signifier son engagement à le servir : « [Le lion] tendait vers [Yvain] ses pattes jointes, puis il va se planter solidement sur le sol et il se tient debout sur les deux pattes de derrière, et puis il s'agenouillait une nouvelle fois, et toute sa face se mouillait de larmes, en signe d'humilité »²⁶. En outre, Chrétien s'empresse de glisser, juste après, une anticipation sur le comportement du lion qui fait ressortir la principale qualité que le vassal doit témoigner à l'égard de son seigneur, à savoir la fidélité : « Et le lion prend place à côté de lui / et jamais plus il ne le quittera. / Il sera toujours avec lui, / car il veut le servir et le protéger »²⁷.

Signe de reconnaissance du chevalier, le lion permet à Yvain de renaître avec une nouvelle identité, comme le héros le rend manifeste en se présentant désormais comme « le chevalier au lion ». Chrétien a recours à une belle trouvaille pour signifier cette transformation à son public courtois dont l'intérêt pour l'héraldique est en train de se développer²⁸ : lorsque son lion est blessé dans le

²⁵ Voir Stanesco, art. cit. : on peut repérer la tradition légendaire du lion cherchant à se faire aider par un homme pour qu'il lui retire une épine logée dans sa patte ou un os enfoncé entre ses dents chez divers auteurs latins (Pline, Aulu-Gelle...) ; la légende est ensuite attribuée à saint Jérôme vers le VI^e-VII^e siècle. La première version où des hommes secourent un lion attaqué par un serpent apparaît selon Stanesco dans une anecdote racontée par Pierre Damien (1007-1072) : art. cit., p. 19.

²⁶ « Et ses piés joins li estendoit, / Puis se va vers tere fichier, / Si s'estuet seur deus piés derrier, / Et puis si se ragenouloit / Et toute se faïche mouloit / De lermes, par humilité » (vers 3396-3401).

²⁷ « Et li leons les lui costoie, / Que jammais ne s'en partira. / Tous jors mais avec li sera, / Que servir et garder le veut » (vers 3412-3415).

²⁸ Voir Michel Pastoureau, « Le bestiaire héraldique du Moyen Âge », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 1972, p. 3-17. Il vaut la peine de noter la transformation que Chrétien fait du même coup subir à l'utilisation symbolique du bouclier : à l'imitation d'Homère et de sa description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, Virgile avait utilisé le bouclier d'Énée comme support à l'*epiphany* déroulant l'histoire de Rome ; Chrétien substitue à cette exploitation proprement épique du

combat contre les trois calomnieurs de Lunete, il prend soin de le coucher très délicatement sur son écu pour le transporter²⁹ jusqu'au château où il doit se rendre. L'image du lion est devenu l'emblème du héros.

Pourtant, il n'en conserve pas moins une ambiguïté fondamentale, comme nous voudrions le mettre en évidence pour terminer cette étude. Chrétien l'explicite d'ailleurs en nous montrant la réaction contrastée suscitée chez les gens qui voient arriver le chevalier avec son lion : il fait naître une énorme frayeur³⁰, mais aussi la conviction que « c'est un homme de valeur à cause de la compagnie du lion, qui se couche aussi doucement à côté de lui que le ferait un agneau »³¹. Cette ambivalence est, de plus, bien soulignée par le fait que le lion n'oublie jamais sa nature de carnassier, aussi bien lorsqu'il chasse et ramène à son maître le gibier tué que lorsqu'il aide Yvain à combattre ses ennemis en les démembrant et en les déchiquetant avec ses griffes et ses dents. Or, comme le répète Yvain, le lien entre eux est si fort que le lion représente un double du héros : « Je l'aime autant que moi-même » (« autant l'aime comme mon cors », v. 3794) ; « il est à moi et moi à lui » (« il est à moi et jë a luy », v. 6457). Sans doute, le lion se charge-t-il d'incarner et d'extérioriser la partie instinctive et bestiale du chevalier, mais, comme le note M. Stanesco, « Yvain n'emporte la victoire qu'en partageant la compagnie du fauve, en devenant lui-même fauve »³².

motif une exploitation romanesque, dans laquelle l'objet-signes sert à la caractérisation du héros.

²⁹ « Dans son écu, il lui fait une litière / de mousse et de fougère. / Ayant préparé sa couche, / le plus doucement qu'il peut, il le couche, / et puis il l'emporte tout étendu, / à l'intérieur de son écu » (« En son escu li fait litiere / De le mousse et de le feuchiere. / Quant il li ot faite sa couche, / Au plus souef qu'il puet le couche, / Si l'en porte tout estendu / Dedens l'envers de son escu », vers 4649-4654). Précisons que, lorsqu'un chevalier était mort ou blessé au combat, il arrivait qu'on le transportât ainsi, couché sur son écu.

³⁰ C'est le cas, entre autres, au château de Pesme Aventure (v. 3785) ou à la cour d'Arthur (v. 6450).

³¹ « Et mout quident qu'il soit prodon / Pour la compagnie au leon, / Qui aussi simplement se gist / Les lui comme unz agniax fésist » (vers 4005-4008).

Reste à voir enfin comment les deux images-clés de ce roman peuvent s'harmoniser pour nous aider à en dégager le sens. On sait combien la création romanesque de Chrétien se préoccupe de conjuguer l'amour de la dame et le devoir chevaleresque, et la composition d'*Yvain* – comme celle d'*Érec et Énide* – montre un entrelacement remarquable des deux thèmes. Nous avons vu comment l'image de la dame telle qu'elle nous est restituée par le regard amoureux d'Yvain dévoile une part indéniable de violence, violence que s'inflige l'héroïne mais que le héros – voire le lecteur – ne tarde pas à assumer et à intérioriser, de sorte que la perception de toute femme souffrante et victime ne manquera pas de rappeler à Yvain le souvenir de cette première scène d'amour, tout en déclenchant son action chevaleresque. Si par ailleurs nous revenons à l'image qui montre le lion et le serpent combattant, nous relevons un détail propre à la représentation que Chrétien choisit d'en donner : le serpent, qui tient davantage du dragon, brûle de sa flamme les reins du lion et le tient par la queue, l'auteur désignant par les parties du corps que le serpent attaque les lieux anatomiques de la luxure³³. Par conséquent, si le lion du roman de Chrétien, bien loin de se réduire à la représentation du courage guerrier, révèle la part d'ombre de la violence chevaleresque, l'envers de la prouesse, ce détail pourrait suggérer que cette violence n'est pas étrangère non

³² M. Stanesco, art. cit., p. 30. Il est vrai que, selon cet auteur, si Yvain a besoin de « s'approprier symboliquement la fureur du carnassier », c'est pour lutter contre le mal radical et inhumain incarné dans le roman par les monstres tels que Harpin de la Montagne et les Netuns. Nous pensons en revanche que Chrétien est enclin à voir dans le lion la part d'ombre du chevalier.

³³ Il faut d'ailleurs ajouter que le héros, en voulant arracher le lion aux griffes de son adversaire, est contraint de lui couper un bout de queue (vers 3382-3385) ! Ce détail a fait couler beaucoup d'encre et a reçu diverses interprétations : « symbole assez évident de castration, à tout le moins de domestication » selon Jacques Le Goff, détail ironique connotant la parodie animale selon Peter Haidu, « blessure symbolique, marquant la consécration, l'initiation » selon Daniel Poirion. En accord avec l'interprétation proposée, nous pensons que le lion étant le double du héros, c'est bien à une tentative de purification de ses désirs troubles que procède ici Yvain. Mais l'important est ici de voir que la lutte à trois personnages qui se livre ici est beaucoup plus complexe que le simple combat entre le bien et le mal qui s'offrait à première vue.

plus au désir sexuel, en particulier à celui qui grandit chez Yvain contemplant Laudine en train de soumettre son corps à tant de sévices.

Pour finir de nous en convaincre, nous invoquerons deux dernières images. La première, c'est l'ultime miniature qui décore le manuscrit B.N. fr. 1433 pour illustrer la fin de l'histoire³⁴ : on voit le chevalier et sa dame couchés ensemble, avec l'emblème du lion qui décore le lit. Le détail, totalement incongru à première vue, peut prendre sens à la lumière de nos dernières réflexions, le lion symbolisant la force instinctive, aussi bien guerrière que libidineuse, qu'il s'agit de discipliner. La seconde image, c'est celle du lion dans *Pyrame et Thisbé*, conte ovidien que connaissaient bien Chrétien et son public et qui venait d'être traduit en français quelques années plus tôt³⁵. Or on se souvient que le lion, qui a provoqué la fuite éperdue de la jeune fille venue au rendez-vous fixé avec son amoureux, ensanglantant le voile qu'elle a laissé tomber par mégarde avec sa gueule souillée du sang des bêtes qu'il a précédemment dévorées. Pyrame arrive alors au lieu du rendez-vous et, découvrant le vêtement taché de sang, décide de se tuer, persuadé que Thisbé a été dévorée par le lion. C'est bien l'image du lion dévorateur qui s'affirme ici, même si le malentendu qu'il provoque préserve et sublime dans la mort l'amour des deux jeunes gens³⁶.

En conclusion, nous avons conscience d'avoir donné à certaines analyses de Wolfgang Iser une orientation qui n'est pas toujours celle qu'il adopte, en particulier en minimisant la fonction idéolo-

³⁴ Le manuscrit B.N. fr. 1433 est un manuscrit daté de l'extrême fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e : c'est donc l'interprétation d'un lecteur plus tardif qui nous est ici partiellement révélée par ce détail de la miniature.

³⁵ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle imités d'Ovide*. Éditées et traduites par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

³⁶ Nous renvoyons ici à la belle étude de Christopher Lucken, « Le suicide des amants et l'enseignement des Lettres. *Piramus et Tisbé* ou les mémoires de l'amour », *Romania*, 1999, p. 363-395. Voir en particulier ce que l'auteur dit du lion : « il incarne l'autre versant de l'amour, soit la 'mortelle ardeur' qui avait enflammé les amants lors de leur séparation » (p. 386). Quant à la scène entre le lion et la guimpe qu'il ensanglante, elle « apparaît comme la transposition symbolique de l'union sexuelle de Pyrame et Tysbé ».

gique de la littérature au profit d'une interprétation qui emprunte davantage à la psychanalyse. La lecture attentive de son ouvrage n'en a pas moins représenté pour nous un stimulant très efficace pour dégager ce qui dans le texte de Chrétien faisait image, afin d'étudier, d'une part, comment ces images se constituaient à partir des conventions fournies aussi bien par le contexte socio-culturel que par les textes antérieurs, d'autre part, comment elles déterminaient la suite du roman mais aussi s'enrichissaient de significations que le lecteur est amené à corriger et à compléter selon un processus quasi infini. La riche intertextualité du roman de Chrétien³⁷ autant que l'attachement de la culture de cette époque aux images³⁸ – qu'il s'agisse de l'image artistique, celle de la miniature, du vitrail ou de la sculpture, ou de l'image sociale, celle des rites ou des blasons, – font de son texte un bon laboratoire pour étudier le fonctionnement de l'image fictionnelle. La notion de « nœuds imageants » nous semble rendre compte assez bien, pour le roman de Chrétien, aussi bien du processus de création par corrections et ajouts d'un matériau donné que du processus d'interprétation qui prend en considération l'ensemble de l'œuvre et son organisation intra-textuelle. Reste à voir si cette clé conceptuelle permet d'ouvrir d'autres boîtes à images fictionnelles...

³⁷ Il convient à ce sujet de noter que Sartre, lorsqu'il souligne la pauvreté des images accompagnant la lecture, remarque que les images « apparaissent en général en dehors de l'activité de lecture proprement dite, lorsque, par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. » (*op. cit.*, p. 126-127). On peut se demander si l'image de la conscience imageante ne rejoint pas en partie l'image de la conscience qui se souvient et il faudrait s'interroger sur la façon dont ces images du souvenir liées aux lectures précédemment faites ne viennent pas jouer un rôle déterminant dans le processus d'intertextualité.

³⁸ Voir à ce sujet Jean Wirth, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008.

Annexes

Extraits du *Chevalier au Lion* utilisés dans l'article

i. Description de Laudine

Extrait du monologue d'Yvain :

« [...] Je l'appelle mon ennemie, / parce qu'elle me hait, et elle n'a pas tort, / car je lui ai tué la personne qu'elle aimait. / Suis-je donc son ennemi ? / Certes non, plutôt son ami, / car je n'ai jamais tant désiré aimer. / Je souffre beaucoup pour ses beaux **cheveux** / qui surpassent l'or fin, tant ils sont brillants ; / ils m'enflamment et m'aiguillonnent de rage / quand je les lui vois rompre et arracher. / Et jamais ne peuvent tarir / les larmes qui lui tombent des **yeux**. / Toutes ces choses m'affligent. / Mais même quand ils sont pleins de larmes /, car ses pleurs n'ont point de fin, / il n'y eut jamais de si beaux yeux. / Ses pleurs me font de la peine, / mais rien ne me désole autant / que ce **visage** qu'elle griffe / sans qu'il l'ait aucunement mérité ; / car je n'en ai jamais vu de si bien formé, / ni d'aussi frais, ni avec un si beau **teint**. / Et cela me brise le cœur / quand je lui vois serrer sa **gorge**. / Certes, elle ne peut s'empêcher / de s'infliger le plus grand mal qui lui soit possible de faire. / Nul cristal, nulle glace / ne sont aussi beaux ni aussi polis / que sa gorge ... ni aussi brutalisés ! / Dieu, pourquoi ne se fait-elle pas moins de violence ? / Pourquoi tordre ses blanches **maines**, / frapper et égratigner sa **poitrine** ? / Ne serait-ce donc pas un spectacle merveilleux / à regarder si elle était heureuse, / quand elle est si belle dans sa fureur ? »³⁹

³⁹ « Et je m'anemie le claim, / Qu'ele me het, si n'a pas tort, / Car che qu'ele amoit li ait mort. / Et dont sui je ses anemis ? / N'enil, chertes, mais ses amis, / C'onques mais tant amer ne vauz. / Grant duel ai de ses biax chevax / Qui fin or passent tant reluisent ; / D'ire m'esprennent et aguisent / Quant je li voi rompre et trenchier, / N'onques ne poent estanchier / Les larmes qui des iex li chiënt. / Toutes ches choses me dessient. / Atout che qu'il sont plain de lermes, / Si que che n'est ne fins ne termes, / Ne furent onques si bel œil. / De che qu'ele pleure me doeil, / Ne de riens n'ai si grant destreche / Comme de son vis qu'ele bleche, / Que ne l'eüst pas deservi, / C'onques si bien taillé ne vi, / Ne si fres, ne si coulouré. / Et che me par a acouré / Que je li voi sa gorge estraindre. / Chertes, ele ne se set faindre / C'au pis qu'ele puet ne se faiche ; / Ne nus cristaus, ne nule glache / N'est si bele ne si polie / Que se gorge est, ne si

ii. Yvain rencontre le lion

« Monseigneur Yvain chemine, pensif, / jusqu'au moment où il entra dans une forêt, / et alors, il entendit, au milieu de la feuillée, / Un cri de douleur perçant ; il se dirigea aussitôt vers le cri / qu'il avait entendu. / Quand il fut parvenu à cet endroit, / il vit un lion dans un lieu défriché / et un serpent qui le tenait / par la queue, et qui lui brûlait / entièrement les reins d'une flamme ardente. / Monseigneur Yvain ne passa pas beaucoup de temps / à regarder cette scène extraordinaire : / il se demande dans son for intérieur / Auquel de ces deux il accordera son soutien. / Il se dit alors qu'il portera secours au lion, / car on ne doit faire que du mal / à un être malfaisant et cruel / [...] Quand il eut délivré le lion, / il pensa qu'il lui faudrait / se battre avec lui et que ce dernier allait l'attaquer. / Mais la bête n'eut point du tout cette intention. / Écoutez donc ce que fit le lion : / il se comporta comme une créature noble et de bonne race, / car il commença à donner l'impression qu'il allait se rendre au chevalier ; / il tendait vers lui ses pattes jointes, / puis il va se planter solidement sur le sol / et il se tient debout sur les deux pattes de derrière, / et puis il s'agenouillait une nouvelle fois / et toute sa face se mouillait / de larmes en signe d'humilité »⁴⁰.

onnie. / Dix ! Pour quoi ne se bleche mains ? Pour quoi detort ses blanches mains, / Et fiert son pis et esgratine ? / Dont ne fust che merveilles fine / A esgarder s'ele fust lie, / Quant ele est si tres bele irie ? » (v. 1460-1494).

⁴⁰ « Mesire Yvains pensis chemine / Tant qu'il vint en une gaudine ; / Et lors oÿ en mi le gaut / Un cri mout doloireus et haut, / Si s'adrecha leus vers le cri / Chele part ou il l'ot oÿ. / Et quant il parvint chele part, / Vit un lion en un essart / Et un serpent qui le tenoit / Par le keue, si li ardoit / Toutes les rains de flambe ardant. / N'ala mie mout regardant / Mesire Yvains chele merveille : / A lui meïsmes se conseilie / Auquel des deuz il aidera. / Lors dist c'au lyon secorra, / Qu'a enuious et a felon / Ne doit on faire se mal non / [...] Quant le leon delivré eut, / Cuida qu'a li li couvenist / Combatre et que sus li venist. / Mais il ne le se pensa onques. / Oyés que fist li leons donques : / Il fist que frans et deboinaire, / Quë il li commencha a faire / Samblant que a lui se rendoit ; / Et ses piés joins li estendoit, / Puis se va vers tere fichier, / Si s'estuet seur deus piés derrier, / Et puis si se ragenouillait / Et toute se faïche mouilloit / De lermes, par humilité. » (v. 3341-3358 et 3388-3401).

Bibliographie

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (O1946), trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion*, éd. David F. Hult, Paris, LGE, coll. « Lettres Gothiques », 1994.

COLBY Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.

GARCIA Tristan, *L'Image*, Paris, Atlante, coll. « Clefs Concours », 2007.

KÖHLER Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois* (1956), trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1974.

LUCKEN Christopher, « Le Suicide des amants et l'enseignement des Lettres. *Piramus et Thisbé* ou les Métamorphoses de l'amour », *Romania*, 1999, p. 363-395.

MARIE DE FRANCE, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Paris-Louvain, Peeters, 1998.

POIRION Daniel, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIF siècle)*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1986.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle imités d'Ovide, éd. et trad. par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2000.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

STANESCO Michel, « Le lion du chevalier : de la stratégie romanesque à l'emblème poétique », *Littératures*, 1988, n° 19, p. 13-35.

LES « VUES IMAGEANTES », ÉCHO DES
IMAGINES AGENTES RHÉTORIQUES ?
L'EXEMPLE DU *SONGE DE POLIPHILE* DE
FRANCESCO COLONNA (1546)

Magali Jeannin-Corbin
Université de Caen

En tentant de cerner les enjeux de l'acte de lecture, Wolfgang Iser définit le texte comme « un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »¹ ; le sens d'une œuvre n'est donc pas donné *a priori*, mais se construit dans la conscience du lecteur, au cours du processus de la lecture. C'est pourquoi Iser affirme la nécessité, pour le critique, d'élaborer une théorie de l'effet : le sens de l'œuvre s'actualise lorsque le lecteur confronte son expérience antérieure et celle que fait surgir la lecture : « la compréhension du texte, écrit-il, n'est pas un processus passif d'acceptation mais bien une réponse productive à une différence vécue. »² Iser insiste ainsi sur le caractère singulier des images qui s'offrent alors à la conscience du lecteur : ce ne sont pas des images de perception, qui auraient la précision et la qualité d'une vision optique, mais des images de représentation ; leur imprécision est facteur d'enrichissement, puisqu'elle focalisera tous les possibles inscrits dans la conscience du lecteur. Ainsi se construira « l'effet consommé » de la lecture, où gît, selon Iser, la véritable signification de l'œuvre littéraire. Iser dénie ainsi à la seule interprétation ancrée dans les jugements historiques

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 13.

² *Ibid.*, p. 241.

du lecteur la faculté de faire émerger le sens ; c'est la capacité d'une œuvre à produire des images de représentation – et donc des effets –, qui lui confère un potentiel de signification. Cette conception de l'œuvre littéraire comme *effet* se trouve particulièrement éclairée par la mise en perspective de la littérature et de la rhétorique, notamment grâce à la comparaison entre les deux types d'images respectivement mobilisés : *imagines agentes*, ou images-chocs, pour la rhétorique, et « vues imageantes » iseriennes ; la faculté de représentation de l'œuvre littéraire apparaît alors comme une lointaine résonance des liens étroits et originels unissant littérature et rhétorique. L'étude d'une œuvre de la Renaissance, *Le Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, permettra d'éclairer cette proximité entre image rhétorique et image de représentation, dans la mesure où le *Songe* est d'une part, structuré par une construction rhétorique très élaborée, celle de l'art de mémoire. D'autre part, il s'agit d'une œuvre où la narration est littéralement envahie par la description, ce qui implique le surgissement récurrent, dans la conscience du lecteur, d'images textuelles. Il s'agira ainsi de montrer que ce surgissement est voulu par Francesco Colonna, que c'est précisément « l'effet consommé » de son œuvre dans l'esprit du lecteur – pour reprendre la terminologie d'Iser – qui conditionne l'émergence de la signification. L'analyse structurelle et fonctionnelle des *imagines agentes* colongiennes permettra ainsi de mettre en perspective l'usage rhétorique de l'image à la Renaissance avec la fonction de représentation de l'œuvre littéraire, telle qu'elle a ensuite été cernée par Iser.

Littérature et rhétorique, des *imagines agentes* aux images de représentation.

Si le terme d'image de représentation a été inauguré par Iser, l'effet des images absentes (ou latentes) dans le texte et actualisées par la lecture a fait l'objet de nombreuses réflexions et théorisations depuis les premiers traités de Poétique et de Rhétorique. Aristote a certes clairement distingué ces deux arts en fonction de leurs domaines respectifs : la poésie vise l'imitation, le discours la persuasion. Cependant, dans la *Poétique*, il n'hésite pas à renvoyer à la *Rhétorique*, pour tout « ce qui concerne la pensée » :

Ce qui concerne la pensée, qu'on aille le trouver dans les ouvrages de rhétorique, car cela est plutôt propre à cette étude. Appartient au domaine de la pensée tout ce qui doit être produit par les paroles ; on y trouve comme parties : démontrer, réfuter, *produire des émotions comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les autres de ce genre*, ou encore amplifier et réduire.³

Par conséquent tout discours, qu'il soit rhétorique ou littéraire, est constitué dans le but de produire un effet. Il s'agit alors de susciter chez l'auditeur ou le lecteur les passions appropriées : c'est ainsi qu'Aristote, dans la *Rhétorique*, évoque la force des images, notamment les métaphores, et renvoie justement à la *Poétique* : « Combien y a-t-il d'espèces de métaphores ; quelle en est la valeur, soit dans la poésie, soit dans le discours ; encore une fois, on l'a dit dans la *Poétique*. »⁴ Aristote relie donc explicitement l'effet produit par le discours (rhétorique au sens strict ou littéraire) et la capacité de ce même discours à susciter les passions, à l'aide notamment des comparaisons et des métaphores. On peut cependant objecter, d'une part, que les images de représentation engendrées par le texte littéraire ne sont pas uniquement le produit des figures de discours ; d'autre part, l'auteur se distingue de l'orateur en ce que l'*effet* de son discours n'est pas totalement « orchestré », puisqu'il ne vise pas, à proprement parler, la persuasion. D'ailleurs, Iser subordonne l'effet de l'image de représentation à l'interaction entre la conscience préformée du lecteur et l'image produite par la lecture, qui vient bouleverser et modifier cette conscience. Mais cette autonomie de l'image de représentation est pourtant conditionnée, comme le rappelle Iser, par l'auteur lui-même, qui inscrit son œuvre dans un cadre de référence. Il s'agit bien, dans ce cas, « d'orienter l'imagination du lecteur »⁵, notamment en faisant référence à un monde commun.

³ Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, 1456a-b, XIX, p. 114. C'est moi qui souligne.

⁴ Aristote, *Rhétorique*, introduction de Michel Meyer, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, commentaires de B. Timmermans, Paris, Le Livre de poche, 1991, 1405a, III, VII, p. 304.

⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 259.

Cette conception du fonctionnement intrinsèque de l'œuvre littéraire, subordonné à la participation subjective mais contrôlée du lecteur, rappelle une des grandes orientations de la rhétorique après Aristote : l'art de mémoire. En effet, dès l'Antiquité, il s'est agi, dans un monde où l'écrit reste une exception, d'imaginer des techniques pour mémoriser les discours, notamment les plaidoiries. Ces techniques font partie intégrante de la rhétorique, au point que la *memoria* (mémorisation des éléments du discours) en est devenue la quatrième partie. Elles consistent à transformer en images les éléments du discours, et à les placer, mentalement, dans un lieu déterminé (palais, temple, ou entrecolonnement...), selon un ordre précis. Lorsque l'orateur cherche à reconstituer le discours, il n'a plus qu'à réitérer mentalement son parcours au sein de l'édifice, en reliant les images. Pour être efficace, cette technique doit s'appuyer sur des images mentales ayant un fort impact psychologique : la mémorisation est subordonnée à l'effet produit, d'où l'appellation d'*imago agens*, image-choc. La *Rhétorique à Herennius*, longtemps attribuée à Cicéron, livre cet exemple canonique de la formation des *imagines* et de leur agencement mnémotechnique :

Par exemple, l'accusateur a dit que le prévenu avait empoisonné quelqu'un ; il l'a accusé d'avoir commis un crime pour s'emparer d'un héritage et il a prétendu que nombreux étaient les témoins et les gens au courant. Si nous voulons, pour mener facilement la défense, retenir ce premier point, nous organiserons dans le premier emplacement [*locus*] une scène avec tous les faits : nous imaginerons la victime dont il s'agit, malade, étendue sur un lit [...] ; nous placerons, à côté du lit du malade, l'accusé, avec à la main droite une coupe, dans la main gauche des tablettes et à l'annulaire des testicules de bélier. Nous pourrions ainsi nous rappeler les témoins, l'héritage, et l'empoisonnement de la victime.⁶

L'auteur joue sur la proximité phonétique entre *testes* (témoins) et *testiculi* (testicules) ; c'est son étrangeté, voire son incongruité, qui imprime l'image dans la mémoire. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* s'appuie sur la conception aristotélicienne de la mémoire : les images de perception sont imprimées dans l'esprit comme un

⁶ *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, III, 33, p. 119.

sceau dans de la cire ; c'est ce processus, passif, qu'Aristote nomme le souvenir. La mémoire volontaire, ou réminiscence, consiste à organiser consciemment ces images, les *phantasma*. Construire son discours selon les procédés mnémotechniques revient à organiser les *phantasma*, à jouer avec la nécessité, pour l'homme, de penser en images. La *Rhétorique à Herennius* inaugure également l'expression *thesaurus memoriae*, trésor de la mémoire, qui connaîtra une grande fortune : la mémoire est ainsi le « trésor qui rassemble toutes les idées formées par l'invention et qui conserve toutes les parties de la rhétorique. »⁷ A partir de la *Rhétorique à Herennius* se développe ainsi toute une tradition associant la mémoire à une caverne, une armoire, lieu clos et sombre où se forgent les images ; c'est le lieu d'élaboration des *phantasma* aristotéliens qui deviendront rapidement ceux des fantasmes de la psyché. C'est pourquoi les techniques mnémotechniques ont rapidement été transposées de l'orateur au lecteur, de la mémoire de l'auteur à celle du récepteur : la force psychologique de l'*imago agens* est apparue comme le meilleur des vecteurs pour imprimer le savoir dans l'esprit du lecteur. La pédagogie s'est ancrée dans la mnémotechnique ; enfin de nombreuses œuvres littéraires ont été investies par l'art de mémoire. La *Divine Comédie* est ainsi la synthèse exemplaire des techniques mnémotechniques héritées de l'Antiquité et de leur réorientation chrétienne par le biais de la scolastique. Les cercles de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis sont en effet conçus comme autant de lieux contenant des images-chocs propres à se fixer dans l'esprit du lecteur, dans une perspective morale et religieuse. Naturellement l'œuvre de Dante ne se laisse pas réduire à un simple ouvrage de didactique, et la théorie d'Iser permet justement de mettre en évidence l'intérêt que la *Divine Comédie* peut susciter chez le lecteur moderne : en effet, les personnages évoqués par Dante sont aujourd'hui, pour la plupart, totalement inconnus ; la querelle des Guelfes et des Gibelins n'a plus guère d'écho. L'actualisation individuelle et historique du texte est différente, et comme le rappelle Iser, « le rôle de lecteur est joué sur le plan historique et individuel de façon très variable, selon les dispositions générales et les connaissances préalables du lecteur. »⁸ Cependant,

⁷ *Ibid.*, III, 28, p. 113.

⁸ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 74.

Iser insiste sur l'idée que chaque texte a un potentiel de signification qui se trouve actualisé : le lecteur est toujours pensé comme implicite ; c'est justement le fonctionnement de ce lecteur implicite que le détour par l'étude des *imagines agentes* nous permettra d'éclairer.

Il s'agira alors, dans un second temps, de s'intéresser à une œuvre du XVI^e siècle, *Le Songe de Poliphile*, construite sur le principe de l'art de mémoire. L'étude s'attachera à montrer comment la mnémotechnique, c'est-à-dire l'empreinte de la rhétorique dans la littérature, permet de contrôler la participation subjective du lecteur. Il s'agira parallèlement d'examiner le fonctionnement des *imagines agentes* rhétoriques, en résonance avec les images de représentation iseriennes, afin de dégager leur proximité structurelle.

Le Songe de Poliphile de Francesco Colonna (1546)

Le Songe de Poliphile est la traduction française de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, publié à Venise en 1499. Le héros, Poliphile, amoureux éperdu de Polia, n'est pas payé de retour. Ses aventures oniriques, sur le modèle de la quête initiatique, le conduisent à explorer divers lieux et à croiser de nombreux personnages et créatures allégoriques et symboliques. Il retrouve Polia dans le royaume de la porte d'Amour, et tous deux se rendent à Cythère où ils sont initiés aux mystères de Vénus. Polia raconte ensuite les raisons de son revirement. A la fin du songe, la femme aimée s'évanouit en fumée odorante et le héros se réveille. Ce récit peut être analysé sur le plan référentiel, pour éclairer l'intention préexistante de l'auteur : l'initiation des amants à l'amour néoplatonicien. L'œuvre a également été lue comme un traité d'architecture narrativisé, une œuvre alchimique, un manifeste épicurien... Mais au-delà de la question de l'intention de l'auteur, cette œuvre manifeste un véritable projet : amener le lecteur à élaborer ses propres images en prenant en compte son expérience antérieure, exactement dans la perspective évoquée par Iser lorsqu'il définit l'acte de lecture comme une nouvelle expérience, qui bouleverse l'« expérience sédimentée »⁹. Cette élaboration d'images prend appui sur le système des *imagines agentes*, et ce d'autant plus clairement que

⁹ *Ibid.*, p. 240.

Colonna construit son œuvre comme un immense système de mémoire : le fonctionnement textuel (et littéraire) des images rhétoriques est ainsi exhibé, et permet une claire compréhension des effets à l'œuvre.

Dans cette perspective, il paraît essentiel de revenir sur la question de la traduction : en effet, le *Songe de Poliphile* est une transposition globalement fidèle à la lettre du texte, mais dont le parti pris est celui d'une clarification. L'original est en effet d'un abord problématique, en raison de la singularité de sa langue, vérifiable hapax, création pure de l'auteur, qui mêle dialecte vénitien, latin, grec et même arabe et espagnol. Outre la complexité du vocabulaire, l'œuvre se caractérise par une syntaxe anti-dynamique, où le verbe disparaît sous l'enflure des adjectifs, intensifs, superlatifs... Le traducteur français, Jean Martin, présente d'ailleurs son projet comme une nouvelle mise en forme et en mots, mais surtout, déclare se conformer à l'attente des lecteurs : il a réduit l'*Hypnerotomachia* à « une brièveté française qui contentera beaucoup de gens. »¹⁰ C'est ainsi la question de l'effet qui est en jeu dans la traduction, dans la mesure où, selon Jean Martin, il n'est pas possible pour un Français – ni d'ailleurs pour un Italien – de « tirer construction » de l'œuvre : le potentiel de signification, pour reprendre les termes d'Iser, ne peut s'actualiser dans la mesure où l'obscurité de la langue bloque la formation des images. Si l'on peut contester cette conception de la traduction, qui trahit un jugement historique et individuel niant le projet personnel de l'auteur, un tel parti pris révèle également que la formation des images, et par conséquent de l'effet qui doit donner à l'œuvre sa pleine signification, rejoint la question du langage, donc du discours et de la rhétorique. La seconde question, qu'il s'agit également d'aborder en préambule, est celle des gravures. En effet, l'*Hypnerotomachia* comme le *Songe* sont connus surtout des bibliophiles pour leurs bois gravés, de l'école de Mantegna dans l'original vénitien, et de Jean Gougeon dans l'édition française. Le statut de ces gravures doit être questionné dans la mesure où il ne s'agit pas simplement d'une illustration pure du récit, qui viendrait anticiper la bande dessinée

¹⁰ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation, translittération, notes, glossaire et index par Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, *Aux lecteurs*, p. 9.

ou l'image cinématographique. Colonna a-t-il voulu assister son lecteur en lui procurant des images de perception ? Or Iser affirme que de telles images substituent la vision optique à la vision interne et constituent un appauvrissement. Une analyse précise des gravures de l'*Hypnerotomachia* comme du *Songe* révèle qu'il s'agit surtout d'accompagner la formation des images textuelles, dans la mesure où elles ne mettent pas en scène la totalité de l'épisode, ou du personnage évoqué dans une situation donnée. Il s'agit en fait d'amorces, à partir desquelles l'image « interne » va se construire : une autre manière, pour l'auteur, de cadrer la participation subjective du lecteur. Cette dimension de contrôle participe aussi du projet didactique qui s'attache à l'art de mémoire.

Les images textuelles

Les images colongiennes sont donc majoritairement des images textuelles, inscrites dans le cadre de la narration. Elles sont avant tout le produit de la description, et notamment de l'*ekphrasis*. Ce sont, pour reprendre l'expression de Mary Carruthers, des « peintures mentales », des *picturae* verbales, qui « s'adressent directement à la mémoire du lecteur, car elles ne reçoivent forme picturale que dans son imagination et sa *memoria*. »¹¹ Ce recours aux images textuelles est constitutif de l'art de mémoire et du fonctionnement des *imagines agentes* : la confrontation du lecteur à l'*ekphrasis* fait émerger des peintures mentales, qui doivent être investies par les affects. Colonna a en effet constamment recours au spectaculaire, que Jean Martin réoriente en l'inscrivant systématiquement dans la catégorie médiévale de la merveille. Ainsi, Poliphile traverse un premier paysage ruiné, où seuls quelques édifices demeurent entiers, dont une gigantesque pyramide posée sur une porte monumentale. La signification du lieu n'est jamais explicitée, et son élaboration est déléguée au lecteur. Les notations spectaculaires et les affects exprimés par Poliphile doivent le guider dans la construction de l'image elle-même, afin de faire émerger le sens.

¹¹ Mary Carruthers, *Le Livre de la Mémoire, la mémoire dans la culture médiévale* (*The Book of Memory*, Cambridge University Press, 1990), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Diane Meur, Paris, Macula, 2002, p. 333.

[...] Mais tant plus j'en approchais, plus se découvrait cette œuvre *magnifique* et me croissait le désir de la regarder, car elle ne ressemblait plus une tour, ains un *merveilleux* obélisque, fondé sur un grand monceau de pierres [...]. Quand je fus approché de tout près, je m'arrêtai pour contempler plus à loisir si grande *insolence* d'architecture qui était à demi-démolie [...] ¹².

Les intensifs aident le lecteur à envisager l'édifice, mais intègrent également un jugement moral (merveille/insolence) qui indique que le lieu, à l'instar du héros, est marqué par l'*hubris* (architecturale/amoureuse). La description se poursuit dans la même perspective :

La pyramide était composée en forme de perron, contenant mille quatre cent et dix degrés, dont les dix derniers étaient convertis en un merveilleux cube [...] tel et si grand qu'il était impossible de croire que mains d'hommes l'eussent pu asseoir si haut [...]. Sur la pointe [de la pyramide] était faite une nymphe de cuivre doré, plantée sur un vase tournoyant en forme de pivot, ouvrage certainement pour rendre ébahis tous ceux qui le regardaient [...] ¹³.

La construction du sens est clairement subordonnée à la capacité de représentation du lecteur ; l'image de perception ne pourrait rendre compte du vertige éprouvé par celui qui regarde. Seul le recours aux affects est efficient, dans une constante remise en question de l'expérience du lecteur, comme le trahit la tendance de Colonna à émailler la description de référents « en négatif » ; destinés à cadrer l'émergence de l'image, ils ne sont donnés qu'à titre déceptif : « Je ne pense pas que jamais ait été tel un obélisque : certes celui du Vatican à Rome n'est point pareil, ni celui d'Alexandrie, ni même ceux de Babylone. Il avait en soi un si grand comble de merveille, que j'étais ravi d'ébahissement en le contemplant [...] » ¹⁴. Ainsi, quand bien même le lecteur aurait une connaissance théorique ou empirique de ces prodiges architecturaux, il s'agit justement d'imaginer un édifice différent, qui ne peut

¹² Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, op. cit., I, III, p. 26. C'est moi qui souligne.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

leur être comparé. L'hyperbole est bien le déclencheur de la production d'images : l'*imago agens* s'appuie sur la mémoire collective (le monde commun représenté par les référents-cadres), mais pour la dépasser. Cette technique, qui chez Colonna s'inscrit dans le projet mémoriel, est encore utilisée pour élaborer le système de représentation de l'œuvre littéraire, comme le montre le passage du *Tom Jones* de Fielding analysé par Iser. Colonna cherche quant à lui à ce que le lecteur mémorise les étapes de l'initiation du héros, afin d'engager la sienne propre ; l'intérêt de l'œuvre, pour les modernes, gît dans le fait que le lecteur ignorant des arts de mémoire construit malgré tout des images textuelles : il envisage le texte comme effet, et, inconsciemment, élabore un travail mémoriel, ne serait-ce que dans l'interaction entre son expérience propre et celle que présente l'œuvre colonnienne. L'*hubris* architecturale permet ainsi au lecteur d'élaborer sa représentation mentale et individuelle de l'*hubris* ; le sens étant laissé en suspens par Colonna, c'est au sein de sa propre psyché que le lecteur va élaborer la signification du motif.

Dans cette perspective, il faut interroger l'insertion du terme « merveille » par le traducteur français : en effet Colonna n'emploie jamais ce terme dans l'*Hypnerotomachia*. Il s'agit explicitement d'un retour à la sphère médiévale non prédéfini par l'auteur. Cette intervention du traducteur met en évidence la conscience même que ce dernier pouvait avoir de la fonction de représentation de l'œuvre. L'*imago agens* s'appuie sur la mémoire collective, et donc ici sur le topos littéraire, pour soutenir la mémoire du lecteur, mais également pour accompagner et cadrer le travail de représentation. Dans une certaine mesure, Jean Martin nous livre ainsi sa propre interprétation des *imagines agentes* colonniennes.

Le recours aux figures mythiques

Le deuxième élément essentiel à la construction des *imagines agentes* du *Songe* est le recours aux figures mythiques. Certains dieux et déesses (Vénus, Mars, Diane et Cupidon) sont de véritables personnages. Par ailleurs de nombreux édifices sont sculptés de figures ou de scènes mythologiques (Vulcain forgeant les armes de Cupidon, la mort d'Adonis...). Les mystères d'Eleusis, de Bacchus et d'Isis sont également convoqués. A nouveau, Colonna a recours aux

techniques mnémotechniques. En effet, les figures convoquées sont topiques, intégrées à la mémoire collective, et propres à cadrer la subjectivité du lecteur. Cependant, Colonna laisse toujours une marge interprétative. Si certaines figures sont nommées explicitement, d'autres sont simplement décrites : ce sont les attributs topiques qui doivent permettre l'identification. Or, comme dans l'exemple précédent, cette identification est fonction de l'intégration individuelle du lecteur au cadre référentiel. L'indétermination de la figure peut être ainsi considérée comme un obstacle (si l'on pense en terme strict de signification historique, référentielle) mais aussi comme une amorce individualisée de production d'effet. Cette indétermination s'ancre dans la conscience que les auteurs, et notamment les créateurs d'art de mémoire, ont de la dualité de la figure mythologique. Les images du mythe font en quelque sorte partie du paysage intérieur de chacun ; leur plasticité – et notamment la multiplicité des attributs destinés à les rendre topiques – leur confère une véritable élasticité signifiante. Les images du mythe, explique ainsi Pietro Bembo dans les *Azolains* – dont Jean Martin est également le traducteur français –, prennent la forme de nos passions ; le personnage référent du livre II, Gismondo, explique ainsi que le lecteur peut aller jusqu'à ne pas les reconnaître dans leur altérité, mais projeter en elles sa propre image. Gismondo s'adresse ainsi à Perottino le mélancolique, qui a cité à l'appui de sa condamnation de l'amour tous les récits d'amants malheureux : « Si ce sont des fables, qu'elles te reviennent comme des fables telles qu'elles sont parties, et qu'elles emportent avec elles l'image que tu as si bien peinte, ou plutôt la peinture imaginaire de ton dieu [...]. »¹⁵ Il rappelle ensuite les propres paroles de Perottino : « [...] En vérité non seulement Amour n'est pas un Dieu mais [...] *il n'est même rien d'autre que ce que nous-mêmes voulons* [...] »¹⁶. Le mythe de Narcisse est le modèle exemplaire de cette projection que Gismondo présente comme déviation de l'herméneutique, mais dont l'art de mémoire (et la littérature) se

¹⁵ Pietro Bembo, *Les Azolains (Gli Azolani)*, édition bilingue, traductions et présentation de Marie-Françoise Piéjus, préface de Mario Pozzi, texte italien et notes par Carlo Dionisotti, Paris, Les Belles Lettres, 2006, II, 9, p. 80.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80. C'est moi qui souligne.

saisissent afin d'encadrer en profondeur le travail mémoriel et interprétatif du lecteur.

Cette projection du moi dans les figures du mythe est particulièrement favorisée par la description colonnienne, qui en exhibe les caractéristiques spectaculaires, transformant les personnages ou scènes en autant d'*imagines agentes*. Ainsi, l'accès à la pyramide précédemment décrite se fait par la gueule d'une monumentale tête de Méduse :

En sa face dextre [...] était entaillée la tête épouvantable de Méduse, criant (comme il semblait) par furieuse démonstration, rechignée, les yeux enfoncés, les sourcils pendants, le front ridé et renfrogné, la gueule ouverte, qui était cavée et percée d'un petit sentier fait en voûte [...]. A cette ouverture de gueule (qui servait de porte pour entrer en ce sentier) on montait par les entrelaçures de ses cheveux [...]. Et en lieu de tresses étaient tortillés de longues révolutions de serpents qui s'enveloppaient et s'entre-mordaient [...]. Ils étaient si proprement et vraisemblablement mentis de l'ouvrage, qu'ils me donnèrent grand-frayeur [...]¹⁷.

La description topographique et architecturale est investie par la figure mythique qui envahit totalement l'espace de représentation. Le lecteur doit ainsi créer une image intégrant l'effet horrifique produit par Méduse, figure topique de l'*hubris*. L'ignorance référentielle potentielle du lecteur ne fait pas obstacle, puisque l'amorce de représentation est indiquée par la description ; la nécessaire confrontation du moi à sa part obscure se trouve ainsi exprimée, et le lecteur doit alors sonder sa propre psyché. Sa mémoire est à nouveau sollicitée, dans la logique du projet mémoriel colonnien. Surtout, le sens profond de la scène sera découvert lorsqu'il s'agira, pour le lecteur, de confronter la mémoire de cette *imago agens* à la nouvelle apparition de Méduse au livre II. L'image n'est plus textuelle, mais verbale, dans la mesure où il s'agit d'une simple référence faite par la nourrice de Polia, qui enjoint la jeune fille à répondre à l'amour de Poliphile :

Donc ma fille sachez et tenez pour certain que l'ire des dieux est inévitable, et que tôt ou tard ceux qui les déprisent sont infaillible-

¹⁷ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, *op. cit.*, I, III, p. 30.

ment punis. Et de ce, peut donner témoignage la belle Méduse, à laquelle, pour avoir usé de rigueur envers ceux qui l'aimèrent, les cheveux furent mués en serpenteaux vivants [...] ¹⁸.

Colonna joue sur la capacité du lecteur à relier les images, et à mettre en relation les éléments identiques sous le voile de leurs transformations narratives (et souvent phonétiques) : c'est le principe même de l'art de mémoire, utilisé ici à des fins initiatiques. Le lecteur associe ainsi Polia et Poliphile, tous deux victimes d'une forme d'*hubris*. La référence aux serpenteaux vivants renvoie de fait la seconde occurrence dans la sphère de la première. C'est ainsi l'effet produit par la première *imago agens* qui va contribuer à conférer du sens à la seconde, par interaction. Polia est présentée au lecteur non seulement comme une jeune fille à conquérir, mais aussi comme un être en proie à l'*hubris*, et en attente d'initiation, à l'instar de Poliphile. Ce lien n'est cependant jamais clairement explicité, il est simplement suggéré par la proximité des *imagines agentes*, proximité thématique mais aussi psychologique. Par rebond, la référence à Méduse dans le récit de la nourrice éclaire le sens d'un épisode précédent, que cette étude évoquera ensuite en détail, où Polia est l'objet d'une vision terrifiante, mettant en scène le châtiment de deux jeunes filles par Cupidon furieux.

Ce processus d'investissement de la forme mythique par les passions s'opère également – bien que dans une mesure différente – lors du dévoilement de Vénus à Cythère :

La déesse Vénus était jusques au-dessus des hanches en l'eau de la fontaine, tant claire et si subtile que toute la forme de son corps se pouvait discerner selon la perfection du naturel, qui est contre l'effet de toutes autres eaux, lesquelles représentent au double toutes choses plongées en leur humeur, les rendant plus grosses, courbes, difformes, contrefaites ou diminuées de leur entier. [...] Là était assis ce corps céleste, resplendissant comme un escarboncle exposé aux rais du soleil ¹⁹.

Il s'agit d'une image optiquement impossible : la perfection ne pouvant être décrite, elle est évoquée en négatif. L'escarboucle illu-

¹⁸ *Ibid.*, II, IV, p. 369.

¹⁹ *Ibid.*, I, XXIII, p. 326-327.

minée par les rayons du soleil crée une image visuelle, mais celle-ci échoue à s'incarner en image de perception, puisqu'il s'agit d'évoquer l'éblouissement. L'effet produit est le sentiment du sacré, qui ne peut être décrit et dont l'émergence implique l'investissement personnel du lecteur. Par ailleurs, la construction mémorielle joue sur l'accumulation de référents : l'escarboucle est récurrente dans l'œuvre, et signale toujours l'immixtion du sacré, en lien avec la merveille. Le dévoilement de Vénus engage ainsi la relecture des épisodes précédents, et les intègre à la sphère du sacré, dont la prégnance avait pu, au premier abord, ne pas être perçue par le lecteur. La mise en relation des images – part essentielle du travail mnémotechnique –, permet ainsi le déclenchement du processus de production du sens.

Le réinvestissement des *imagines agentes* au sein du *Songe de Poliphile*

La proximité structurelle et fonctionnelle des *imagines agentes* et des images de représentation est enfin exhibée par une scène totalisante du *Songe* : la terrible vision de Polia précédemment évoquée. Suppliée par Poliphile jusque dans l'enceinte du temple de Diane, Polia reste de marbre, si bien que le héros tombe mort à ses pieds. La jeune femme n'éprouve aucune compassion, et se contente de cacher le corps dans un coin du temple. Elle est alors saisie par un tourbillon qui la jette dans une forêt, où elle assiste à une scène terrifiante : deux jeunes femmes sont attelées au char de Cupidon furieux, qui les brûle, les roue de coups, avant de les démembrer. Des bêtes sauvages viennent ensuite dévorer les restes des malheureuses demoiselles. Colonna investit à plusieurs niveaux la mémoire du lecteur et sa faculté de représentation. Tout d'abord, il s'agit d'un jeu référentiel : Colonna s'approprie un motif romanesque, par un jeu d'imitation-variation. Ce motif de la punition de la femme cruelle est en effet inauguré par Boccace, dans une des nouvelles du *Décameron*, *Nastasio degli Onesti*. Cet exemple de réinvestissement montre à quel point la littérature médiévale et renaissante est imprégnée du système des *imagines agentes*.

La fin de la description de Polia est particulièrement horrifique :

Hélas ! je regardais ces misérables membres qui tremblaient encore entre leurs gencives et entendais rompre et froisser les os si que j'en avais la plus grande pitié du monde. Jamais ne fut plus cruelle boucherie, ni un spectacle plus piteux ! O l'étrange manière de sépulture ! Pour certain, la mémoire seule me fait presque mourir de peur. Pensez, je vous prie, en quel état je pouvais être, cachée dedans ce buisson, éperdue de frayeur : et vous jugerez que je me devais trouver plus morte que vive²⁰.

Le caractère explicitement mnémotechnique de l'*imago agens* est exhibé, puisque le personnage évoque sa mémoire encore marquée du sceau de la scène. L'appel au lecteur est une invitation à « consommer » l'effet de l'image. La description est d'autant plus frappante que les notations visuelles sont accompagnées de notations auditives. A partir de ce choc initial qui imprègne l'image dans sa conscience, le lecteur peut ensuite reconstituer le sens de la vision, en convoquant sa mémoire et son expérience précédente. Ainsi les termes de « boucherie » et de « sépulture » font écho à de précédents épisodes. La « sépulture » fait resurgir l'image du Polyandrion, édifice ruiné contenant les tombeaux des amants malheureux, visité par Poliphile au livre I. Il s'agissait alors de le détourner de sa pulsion de viol ; la mise en perspective avec la fureur de Cupidon permet d'engager un processus d'interprétation : le désir comme pulsion dévorante est mis en scène devant Polia. Mais c'est aussi sa propre cruauté qui se trouve ainsi matérialisée sous ses yeux, ce que vient confirmer sa position de « voyeur ». Reliant l'épisode à celui du Polyandrion, le lecteur reconstruit le sens de la scène, mais élabore également une réflexion sur la nature du désir. Dans cette perspective, cette scène de dévoration s'inscrit dans un contexte général où le désir est présenté, notamment chez Poliphile, comme un appétit démesuré, insatiable, une pulsion qui pousse l'amant à dévorer la chair de l'aimée. Cette vision est ainsi un écho morbide au portrait de Polia par Poliphile, qui s'achève ainsi : « parquoi j'étais ainsi qu'un homme pressé de faim se trouvant parmi grande abondance de viandes qu'il désire toutes ensemble, mais il n'est assouvi de nulle qui se présente. »²¹ Enfin, le châtement des demoiselles semble également faire refluer l'angoisse

²⁰ *Ibid.*, II, III, p. 360-361.

²¹ *Ibid.*, I, XI, p. 145.

de Polia devant le désir de Poliphile, légitimement ressenti comme désir de la faire disparaître, de l'absorber tout entière ; c'est pourquoi elle a tenté de faire disparaître à son tour Poliphile. Le caractère mortifère de cette inversion se trouve alors manifesté par la vision qui assaille la jeune femme. Là encore, l'auteur n'explique rien, le sens doit être produit par le lecteur, dans la confrontation, la mise en réseau des diverses images inscrites dans sa mémoire. L'image-choc permet conjointement la fixation dans la mémoire et la mise en œuvre du travail de la réminiscence, par le processus d'organisation du souvenir. Elle fait émerger d'autres images, que le lecteur doit confronter ; de l'effet naît effectivement le sens.

Ce parcours rapide au sein du *Songe de Poliphile* s'est donné pour objectif d'éclairer le fonctionnement des images rhétoriques convoquées à des fins mémorielles. L'art de mémoire se veut producteur de sens, et ce sens doit être en priorité élaboré par le lecteur. Ainsi les *imagines agentes* sont-elle véritablement, à la Renaissance, le lieu d'élaboration de l'effet produit par le texte. Dans cette perspective, leur structure et leur fonctionnement en font les lointaines ascendantes de ces images qu'Iser nommera images de représentation. Si l'on ne peut considérer que l'effet du texte littéraire moderne, tel qu'il s'est construit notamment après l'abandon des arts de mémoire, prend sa source unique dans un fonctionnement rhétorique aujourd'hui oublié, une mise en perspective entre la construction rhétorique renaissante, héritée du Moyen Âge et de l'Antiquité, et l'image de représentation iserienne révèle néanmoins une forme de permanence : la nécessité de la construction du sens par le lecteur, dans le rappel de l'expérience sédimentée, en constante évolution. Reste ouverte la question des modalités de transfert, des *imagines agentes* aux « vues imageantes », de la mémoire rhétorique à la mémoire iserienne.

Bibliographie

Rhétorique à Herennius, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, introduction de Michel Meyer, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, commentaires de B. Timmermans, Paris, Le Livre de poche, 1991.

BEMBO Pietro, *Les Azolains (Gli Azolani)*, édition bilingue, traductions et présentation de Marie-Françoise Piéjus, préface de Mario Pozzi, texte italien et notes par Carlo Dionisotti, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

CARRUTHERS Mary, *Le Livre de la Mémoire, la mémoire dans la culture médiévale (The Book of Memory)*, Cambridge University Press, 1990), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Diane Meur, Paris, Macula, 2002.

COLONNA Francesco, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation, translittération, notes, glossaire et index par Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

YATES Frances Amelia, *L'Art de la mémoire (The Art of Memory)*, 1966), trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

« QUAND LIRE, C'EST VOIR ». LETTRES ET IMAGES DANS LE ROMAN DU XVIII^E SIÈCLE

Benoît Tane

Université de Toulouse-Le Mirail

« Quand lire, c'est voir » n'est peut-être qu'une formule¹. Pourtant, le roman du XVIII^e siècle rend le phénomène particulièrement complexe à plusieurs niveaux. D'une part, les textes regorgent de termes relevant non seulement du domaine visuel, mais aussi explicitement des arts visuels, arts plastiques et arts du spectacle. S'agit-il pour autant de dépasser l'imagination du lecteur et d'établir un lien avec des arts étrangers au roman, voire à la littérature ? Quelle est la valeur de cette médiation artistique dans le roman, qui est lui-même une œuvre de fiction ? D'autre part, ces romans sont fréquemment épistolaires. Le schéma de communication par lettre ne donne pas la même place au récit et n'implique pas le même savoir du destinataire que celui d'autres romans. Comment cette énonciation interfère-t-elle avec la fonction « imageante » du texte ? Enfin, de nombreuses éditions de romans sont illustrées, notamment à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Cette convocation matérielle de l'image à côté du texte déplace-t-elle la question ?

La théorie de Wolfgang Iser fournit matière à réflexion dans ces différents domaines. Elle s'inscrit en effet dans une approche de réception, au sens large, dans laquelle l'illustration peut trouver sa

¹ Je pense bien entendu à la traduction française du titre de John Langshaw Austin, *How to do things with words : Quand dire, c'est faire* (John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire. How to do things with words* (1962), *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970).

place. En outre, si *L'Acte de lecture* envisage la lecture comme un « acte »², c'est sur le modèle des actes de langage de Austin : on pourra ainsi éclairer l'importance des interactions du texte et du lecteur dont le rôle est capital dans notre corpus ; de même que, comme l'analyse Austin dès sa première conférence, la communication permet à l'énoncé performatif de viser autre chose que le contenu de l'énoncé, la lecture d'un texte cherche à produire quelque chose qui dépasse le texte : c'est là que « lire » pourrait s'articuler à « voir ».

Ce sont ces deux aspects que j'indique dans le titre de cette communication par les termes de « lettres » et d'« images », qui ne sont pas seulement ici des entités générales — le texte et sa capacité à faire image — mais aussi le support même du texte, les lettres des correspondances qui font le roman épistolaire, et les estampes d'illustration, souvent pleine page, qui l'accompagnent : lettres et images, c'est le dispositif en diptyque du roman épistolaire illustré au XVIII^e siècle.

Sans procéder à une véritable typologie, j'analyserai différentes façons de faire appel au lecteur, notamment par un cadrage de la vision mais aussi, paradoxalement, par le débordement de ce cadrage. J'utiliserai ici essentiellement trois romans européens : *Clarissa* de Richardson (1747-1748), *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) et *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe (1774).

« Tableau », « peinture », « portrait », « scène », « spectacle »... ces termes sont familiers au lecteur de romans du XVIII^e siècle et ils semblent les indicateurs les plus évidents d'un appel à son imagination par l'intermédiaire d'un dispositif de cadrage du regard. Ils seraient les indices les plus visibles, avec d'autres marques plus discrètes, des « aspects schématisés » (*schematisierten Ansichten*) du texte dont parle Iser, qui incitent le lecteur à produire, faute de mieux, des « images mentales » (*Vorstellungen* puis *Vorstellungsbild*) : « Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être produit »³. Ce schéma prévu par le texte pourrait

² Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie esthetischer Wirkung* (1976), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

³ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 248-249 (dans le texte original, p. 222-223).

s'appuyer sur trois caractéristiques fondamentales, qui ne sont pas nécessairement concomitantes et qui peuvent prendre des formes différentes : un espace de représentation, un spectateur et enfin le spectacle. Les « aspects schématisés » relèvent du dispositif, notion que mon centre de recherche toulousain a beaucoup travaillée⁴ ; je pense notamment aux recherches de Philippe Ortel, Arnaud Rykner et Stéphane Lojkine, qui distingue dans le dispositif spécifique de la « scène », un espace « restreint », où a lieu la scène, et un espace « vague », depuis lequel la scène est regardée ; la scène classique étant constituée par l'effraction du spectateur auquel le spectacle était interdit⁵. Plus spécifiquement d'ailleurs, l'effraction a été soulignée comme dispositif libertin dans les textes et les illustrations du XVIII^e siècle. Je m'intéresserai ici surtout à l'effet de cadrage, qui pose au moins deux problèmes.

La première difficulté tient au fait que le texte peut mentionner explicitement une autre production artistique, un tableau, la scène d'une pièce de théâtre... Le tableau notamment, cas emblématique de cette image « *in absentia* » dans le texte étudiée par Bernard Vouilloux⁶, est non seulement ici rarement un tableau existant auquel le texte ferait référence mais il apparaît de surcroît dans une œuvre de fiction. Le roman du XVIII^e siècle hérite avant tout du portrait de l'être aimé, jusqu'à la silhouette découpée de Charlotte que Werther appose sur le mur de sa chambre... Autant de variantes des modèles archaïques de l'ombre ou de l'empreinte : ces portraits des amants se nourrissent, au moins implicitement, du mythe antique de la fille de Butadès⁷. Le spectateur de ces portraits est

⁴ Voir notamment *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, et *Texte, image, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008.

⁵ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002.

⁶ Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995.

⁷ Selon Pline, la fille du potier Butadès de Sicyone, pour conserver une image de son amant sur le point de partir, détourna d'un trait son ombre sur le mur ; le potier réalisa ensuite un modelage en relief du profil. Il s'agit explicitement pour l'auteur de la naissance de l'art de modeler, alors que l'on vit souvent par la suite dans cette anecdote la naissance du dessin (Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 151).

donc directement engagé par leur contemplation. Saint-Preux, dans *La Nouvelle Héloïse* dévoile comme on déshabille un corps le portrait, le « talisman », que Julie lui a fait parvenir et le couvre de baisers dont sa maîtresse dira qu'elle a pu directement jouir (II^e partie, Lettre 24). Parlant de ces portraits et de ses effets dans ses lettres, le personnage peut témoigner de leurs pouvoirs d'illusion mais il ne peut pas les relayer, ni pour son destinataire qui ne possède pas l'objet, ni pour le lecteur du roman. Il faudra attendre la fin du siècle et surtout le XIX^e siècle pour que l'illustration développe le portrait des personnages et tente ainsi d'établir un rapport entre l'expérience visuelle du personnage et celle du lecteur-spectateur du roman. Si le mot « tableau » fait bien appel à l'imagination du lecteur, ce n'est pas en tant que tableau et par un effet pictural mais par l'effet de cadre qu'il implique. L'espace scénique du théâtre trouve en revanche beaucoup plus naturellement sa place au sein du texte dont il ne diffère que d'un point de vue générique. Le texte romanesque peut intégrer des dialogues rapportés de façon extrêmement développée et ce jusqu'à l'in vraisemblance puisque l'épistolier rapporte après coup les conversations auxquelles il a participé : c'est le cas de façon récurrente chez Richardson, dont le héros annonce une « scène » à la façon d'un dialogue de théâtre, chez Rousseau, et chez Goethe. S'il y a un passage à la visualisation, c'est donc paradoxalement par le développement du dialogue, souvent accompagné des didascalies idoines. Ainsi, si le narrateur endosse plus volontiers l'habit du comédien que celui du peintre, il est malgré tout souvent réduit à porter celui du marchand de tableau ou du bateleur.

Le second problème de l'effet de cadrage est la place de la description. Ce que j'ai appelé le « spectacle », l'objet des regards, est parfois peu développé lui-même dans le texte et il y a, dans la première moitié du XVIII^e siècle assez peu de description, perçue comme un genre sclérosé. Elle n'en acquiert que plus de force quand elle est exploitée par des romanciers. Dans *Clarissa*, Lovelace, faisant par lettre le récit de l'enlèvement de l'héroïne à son complice libertin Belford, s'exclame au moment même où il raconte avoir ouvert le porte du jardin :

Aussitôt que j'entendis remuer le verrou du jardin, je me crus sûr d'elle. Ce mouvement me fit tressaillir. Mais lorsqu'il fut suivi de

l'apparition de ma charmante, qui m'environna tout d'un coup d'un déluge de lumière, je marchais sur l'air, et je me regardai à peine comme un mortel. Je te ferai quelque jour la description de ce spectacle, au moment qu'il s'offrit à mes yeux, et tel que j'eus ensuite le temps de le mieux observer. Tu sais quel critique je suis pour tout ce qui regarde l'agrément, la figure et l'ajustement des femmes. Cependant il y a dans celle-ci une élégance naturelle qui surpasse tout ce qu'on peut se représenter. Elle orne ce qu'elle porte, plus qu'elle n'en est ornée. N'attends donc qu'une foible esquisse et de sa personne et de sa parure⁸.

Dans la traduction française de l'abbé Prévost, la « faible esquisse » (*faint sketch*) ne viendra jamais. Dans le texte anglais en revanche, Lovelace développe une longue description de la tenue de Clarissa sur les cinq paragraphes suivants. La censure de Prévost, qu'aucune note ne justifie, est peut-être liée au caractère érotique de l'exemple⁹ ; la chair de la jeune fille, avant sa tenue, est en effet évoquée avec délectation comme une « chair de cire », qui éclipse et le lys et la neige¹⁰. Mais le choix de Prévost est aussi poétique : là où

⁸ Samuel Richardson, *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, trad. Antoine Prévost d'Exiles (1751), textes établis et choisis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, Lettre 96, p. 300.

« *The moment I heard the door unbolt, I was sure of her. That motion made my heart bound to my throat ; But when that was followed with the presence of my charmer, flashing upon me all at once in a flood of brightness, sweetly dressed, though all unprepared for a journey, I trod air, and hardly thought myself a mortal.*

Thou shalt judge of her dress as at the moment she appeared to me, and as, upon a nearer observation, she really was. I am a critic, thou knowest, in women's dresses — Many a one have I taught to dress, and help to undress. But there is such a native elegance in this lady that she surpasses all that I could imagine surpassing. But then her person adorns what she wears, more than dress can adorn her ; and that's her excellence.

Expect therefore a faint sketch of her admirable person with her dress » (Samuel Richardson, *Clarissa, Or The History of a young Lady*, Londres, Penguin, éd. Angus Ross, 1985, Lettre 99, p. 399).

⁹ Elle serait à rapprocher de la description de l'héroïne par Lovelace lors de la « scène du feu », également supprimée par la suite.

¹⁰ « *Her wax-like flesh (for, after all, flesh and blood I think she is !) by its delicacy and firmness, answers for the soundness of her health. Thou hast often heard me launch out in praise of her complexion ; I never in my life beheld a*

la description permet à Richardson de mettre en scène un Lovelace qui engage son lecteur dans le jeu dangereux de la séduction, Prévost fait le choix topique de la beauté indicible et dans le même temps celui de la rapidité, sur le modèle dramatique, de l'action. En cela, il est rejoint par les illustrateurs qui vont choisir le moment de la fuite, à la fin de cette séquence¹¹. D'une façon plus générale, à la faveur de la traduction, on peut observer que là où le romancier anglais indiquait des sensations, parfois de la façon la plus directe possible et sans utiliser de verbe introducteur, Prévost reconstitue le dispositif classique de la scène¹², en ajoutant des verbes de perception, notamment visuelle, et les termes « spectacle » ou « scène », dont il faut reconnaître qu'il a une acception plus large en français que *scene*, essentiellement spatial en anglais. La sidération du personnage sur le seuil, qui se livre rétrospectivement à une description du spectacle pour son destinataire fonctionne également très bien dans *Werther*, lors de la première rencontre du jeune homme avec Charlotte distribuant leur pain à ses frères et sœurs, élue par la majorité des illustrateurs. Dans ce cas, le personnage spectateur, représenté dans les estampes et placé au fond de l'image, engage bien une relation avec le lecteur-spectateur du livre illustré qui lui fait face, devant l'image. Tout concourt ici à faire fonctionner la dimension visuelle du texte pour le lecteur. Dans ces deux romans, la description du personnage féminin ouvre à l'analyse des sentiments du personnage, et ne peut plus se réduire aux *topoi* pétrarquistes.

skin so illustriously fair ; The lily and the driven snow it is nonsense to talk of ; her lawn and her laces one might, indeed, compare to those ; but what a whited wall would a woman appear to be, who had a complexion which would justify such unnatural comparisons ? But this lady is all alive, all glowing, all charming flesh and blood, yet so clear, that every meandering vein is to be seen in all the lovely parts of her which custom permits to be visible.

Thou hast heard me also describe the wavy ringlets of her shining hair, needing neither art nor powder ; of itself an ornament, defying all other ornaments ; wantoning in and about a neck that is beautiful beyond description » (Suite du précédent, Lettre 99, p. 399).

¹¹ Peut-être à partir du modèle de Prévost puisque son édition est la première à être illustrée et qu'elle servira de paradigme à des nombreux dessinateurs.

¹² Voir notamment les indications de Stéphane Lojkin dans l'introduction et les notes de *Clarisse*, éd. 2007.

Le retour de la description, notamment du paysage, dans la deuxième moitié du siècle coïncide pour une bonne part avec un déplacement de ses fonctions. Dans ce cas également, il ne s'agit plus de faire reconnaître, par quelques indices, un certain type de lieu, topique précisément, récurrent de texte en texte. L'investissement sentimental du paysage par le personnage qui l'évoque, voire le décrit, conduit en réalité à une déconstruction des références topiques.

Dans *Les Souffrances du jeune Werther*, le héros indique rapidement au destinataire de ses lettres qu'il a renoncé à dessiner, presque autant qu'il a renoncé à lire puisqu'il refuse qu'on lui envoie ses livres, s'estimant comblé par son seul Homère. Et pourtant, écrit-il, « je ne fus jamais plus grand peintre »¹³. C'est bien que ce tableau-ne pouvait pas être mis en image, que l'expérience même du spectacle était à ce point complète qu'elle empêche autant qu'elle rend vaine toute mise en image matérielle. Le « peintre » trouve-t-il dès lors à s'employer dans le texte ? Il y a bien entendu de longues descriptions dans le roman de Goethe mais elles n'ont plus l'ambition picturale de faire imaginer à celui qui le lit un lieu auquel il n'a pas accès ; elles cherchent à lui faire vivre l'expérience vécue dans ce lieu par celui qui écrit, expérience non seulement visuelle mais plus largement sensible et surtout intellectuelle :

[Alors que] couché sur la terre dans les hautes herbes, près du ruisseau, je découvre dans l'épaisseur du gazon mille petites plantes inconnues ; que mon cœur sent de plus près l'existence de ce petit monde qui fourmille parmi les herbes, de cette multitude innombrable de vermisseaux et de moucherons de toutes les formes ; que je sens la présence du Tout-Puissant qui nous a créés à son image, et le souffle du Tout-Aimant qui nous porte et nous soutient flottants sur une mer d'éternelles délices ; mon ami, quand le monde infini commence ainsi à poindre devant mes yeux, et que je réfléchis le ciel dans mon cœur comme l'image d'une bien-aimée, alors je soupire et je m'écrie en moi-même : « Ah ! si tu pouvais exprimer ce que tu éprouves ! si tu pouvais exhaler et fixer sur le papier cette vie qui coule en toi avec tant d'abondance et de chaleur, en sorte que le papier devienne le miroir de ton âme, comme ton âme est le

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), I, lettre du 10 mai ; *Les Souffrances du jeune Werther*, 1967 trad. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », p. 41.

miroir d'un Dieu infini !... » Mon ami... Mais je sens que je succombe sous la puissance et la majesté de ces apparitions¹⁴.

L'association du microcosme et du macrocosme indique bien l'ambition de la description, en même temps que celle-ci s'achève sur et par sa vanité.

Dans *La Nouvelle Héloïse*, les rochers de Meillerie que Saint-Preux fait visiter à Julie longtemps après l'époque où il y attendait de pouvoir la rejoindre, ont tout du *locus amoenus*, fleuri et tapissé de verdure (IV^e partie, lettre 17). Mais ce *topos* est retourné dans le texte puisque non seulement il est sans conséquence directe sur Julie qui ne veut pas partager l'émotion et le désir de Saint-Preux, mais il est l'exact contraire du lieu à l'époque où le héros y venait seul et au milieu de l'hiver. L'amour était encore l'horizon du lieu terrible, il ne l'est plus dans le lieu parfait pour l'idylle. Si l'activité imageante du lecteur procède d'un savoir, celui-ci n'est plus extérieur à l'œuvre : le lecteur entre dans le jeu des différences que Rousseau met en place. À ce jeu, c'est essentiellement l'ombre de la menace de suicide du héros qui frappe le lecteur : elle rejoue celle qui avait décidé Julie à donner un rendez-vous amoureux à Saint-Preux dans la première partie du roman¹⁵. Dans ces deux exemples, le fait que les narrateurs rapportent dans une lettre, à la première personne, adressée à un confident, leur propre expérience explique autant que renforce le phénomène déjà visible dans le portrait de la femme aimée. Le cadrage tend à se confondre avec le point de vue du narrateur, que le lecteur est invité à adopter pour participer à

¹⁴ *Ibid.*, p. 41-43.

¹⁵ Rousseau choisit comme un des sujets d'estampe pour l'édition de 1761 la visite des « Monumens des anciennes amours », donnant lui-même à cet épisode un titre pittoresque et inédit dans le roman. Mais il entend faire exploiter son texte romanesque par l'illustrateur : « Le paysage est ici ce qui demande le plus d'exactitude. Je ne puis mieux le représenter qu'en transcrivant le passage où il est décrit » (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, vol. II, « Sujets d'estampes », p. 767).

Il n'est pas suivi sur ce point ni par l'édition de 1774, pour laquelle Moreau le jeune illustre la tempête sur le lac, ni par Wheatly en 1788 qui représente Julie retenant Saint-Preux au bord de l'abîme. C'est bien la scène effrayante qui retient l'attention des illustrateurs.

l'expérience de celui-ci par l'imagination. On n'est pas me semble-t-il dans un rapport de représentation du monde par le lecteur mais de participation, voire de projection et d'identification. C'est un effet du dispositif et de l'énonciation épistolaire, de l'ordre des « synthèses passives » dont parle Iser¹⁶.

Ces deux exemples mettent cependant sur la voie d'un débordement du cadre. Déjà, nous avons vu maints indices du caractère extraordinaire des spectacles mis en avant dans le roman, qui ferait appel à l'imagination du lecteur tout en soulignant à quel point celle-ci est dépassée. Ces indications s'organisent selon une double logique ; d'une part, les éléments physiques du dispositif du spectacle se réduisent progressivement, et d'autre part, l'effet du spectacle augmente. C'est une dynamique du « comble », mot de l'époque, qui ne répond plus seulement à l'indicible de la beauté que nous évoquions plus haut. En revanche, elle n'est pas nouvelle puisqu'elle peut être associée au fonctionnement dramatique dès l'Antiquité : l'*Œdipe roi* de Sophocle est emblématique de cette progression, qui semble sans fin, comme si la mesure ne semblait jamais comble pour répondre à la démesure du héros qui, après les monstrueuses révélations de ses crimes, veut se retirer et, lorsqu'on ouvre les portes de la pièce, doit encore voir le cadavre de sa femme qui s'est pendue. Tout en la critiquant, Aristote prend acte du fait que la dimension visuelle, l'*opsis*, est partie prenante de ce fonctionnement. Cette logique de la crise, pour reprendre un terme volontiers utilisé par les commentateurs du théâtre classique et du XVIII^e siècle, s'oppose à mon sens à celle du roman antérieur à cette époque, qui pouvait multiplier les rebondissements, les surprises, mais sans être tenu à une progression, sinon celle, spatiale, de la quête ; de même que le récit n'était pas contraint à la vraisemblance, il se dédouanait de la logique de la progression et procédait par digression, par juxtaposition. En revanche, les romans de la fin du XVII^e puis ceux du XVIII^e siècle tentent de combiner la vraisemblance et la progression, ce qui les fait renouer avec la dynamique dramatique du comble.

Cette dynamique, qui culmine dans le moment de la crise, pose problème à la représentation. Dans *Œdipe roi*, alors même que l'on est au théâtre, on passe au récit, comme si l'effet devait être atténué :

¹⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 245.

le personnage dit d'ailleurs à ceux qui l'écoutent qu'ils ont de la chance de n'entendre que le récit plutôt que d'avoir assisté à la scène. L'énucléation d'Edipe interrompt et accomplit tout à la fois cette dynamique visuelle monstrueuse. Ce faisant, l'effet pour l'imagination du spectateur peut s'en trouver décuplé. Dans le roman, les illustrateurs peuvent être tentés par ces scènes mais freinés devant la difficulté¹⁷. L'effet visuel se concentre alors mais moins dans des scènes qu'il n'y paraît d'abord. Le comble ne s'identifie d'ailleurs pas avec le moment de la mort du héros, qui serait mise en scène comme le point culminant d'une vie et d'un texte qui en retrace le cours : le suicide par balle de Werther, la mort chrétienne parfaite de Clarissa, la mort chrétienne malgré tout de Julie... Bien sûr, l'écriture à la première personne du roman épistolaire compose pour rendre également possible le récit de la mort elle-même mais non sans problèmes : le mari de Julie rapporte à l'ancien amant de sa femme les derniers jours de celle-ci mais il est incapable de saisir ses derniers instants, Belford se fait l'hagiographe de Clarissa et fait le récit de sa mort à Lovelace, les lettres de Werther laissent place à « l'éditeur » mais l'amorce du coup de feu mortel, qui a bien été vue et entendue par un voisin, est négligée et c'est le valet qui apportant une lumière, découvre et nous révèle le corps convulsif de Werther... À chaque fois, il y a un espace où la scène a lieu, un espace d'où elle est vue et un spectacle effrayant.

Mais dans le même temps, ce spectacle échappe au cadrage et à la progression vers un point culminant. Le dispositif du roman épistolaire complique encore et déconstruit le tableau : c'est la lettre d'amour posthume de Julie à Saint-Preux, jointe au récit du mari, c'est la lettre délirante de Lovelace qui exige le corps de Clarissa pour l'embaumer et son cœur dans une urne de cristal, c'est la rupture violente de l'épistolarité chez Goethe, les bribes de lettres et presque folles de Werther mêlées à la sécheresse du compte rendu

¹⁷ Il faut un auteur comme Rétif de la Bretonne, doublé d'un illustrateur comme Binet, pour se complaire dans la scène de fureur. Dans le *Cleveland* de Prévost, la scène de reconnaissance de son père par Fanny est un tel chaos, dont l'irreprésentabilité est soulignée autant que le caractère insoutenable pour ceux qui y participent comme pour ceux qui y assistent, que le premier illustrateur choisit la scène de contemplation par son père de Fanny endormie dans les bras de sa mère retrouvée.

de sa mort. Le lecteur peut encore construire un réseau de sens par la récurrence de motifs visuels comme les « yeux noirs » de Charlotte, évoqués dès la première rencontre et obsessionnels à la fin du roman. L'image mentale du lecteur relaie ici ce qui est devenu une image mentale du personnage ; tout se passe sous le regard de l'héroïne absente, comme à l'ombre du dessin silhouetté apposé sur le mur.

La charge de ces textes tient aussi à la réaction des autres personnages, et c'est par l'hystérie et la fureur que le cadre est mis à mal ici. Il ne s'agit plus de la fureur topique de Roland, sauf sous la plume de Mowbray, « l'épais » libertin qui raconte à Belford la folie de Lovelace en s'exclamant : « Jamais il n'y eut de pareille scène », ce qui dans l'original est un reproche¹⁸. Si le narrateur met en scène la mort à travers la douleur des proches, c'est pour inviter le lecteur à partager, sinon à imiter, une consternation universelle qui donne lieu à des extrêmes. Je pense ainsi la cousine de Julie, qui est décrite « tout à fait hors de sens ne voyant rien, n'entendant rien, ne connaissant personne, se roulant par la chambre en se tordant les mains et mordant les pieds des chaises, murmurant d'une voix sourde quelques paroles extravagantes, puis, poussant par longs intervalles des cris aigus qui faisaient tressaillir »¹⁹, à Lovelace qui effraie jusqu'à ses compagnons de débauche par sa fureur, et qui « se seroit tué contre le mur »²⁰, ou encore aux enfants du vieux bailly ami de Werther, qui se jettent sur le corps du héros et « celui qu'il avait toujours aimé le plus [qui se colle] à ses lèvres et qui y resta jusqu'à ce qu'il fut expiré ; on en détacha l'enfant par force »²¹. Hors de tout cadre, il me semble que ce qui s'impose au lecteur, ce sont des visions, des éclats de spectacle qui font travailler son imagination. J'en veux pour exemple ce spectacle de Werther après son suicide :

Au sang que l'on voyait sur le dossier de sa chaise, on pouvait juger qu'il s'était tiré le coup assis devant son secrétaire, qu'il était tombé ensuite, et que, dans ses convulsions, il avait roulé autour du

¹⁸ Samuel Richardson, éd. cit., p. 584. « *Never such a piece of scenery* », dont l'équivalent pourrait être « jamais je ne vis pareille comédie ».

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, VI^e partie, Lettre 11, p. 734.

²⁰ Samuel Richardson, *op. cit.*, Lettre 346, p. 584.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 391.

fauteuil. Il était étendu près de la fenêtre, sur le dos, sans mouvement. Il était entièrement habillé et botté ; en habit bleu, en gilet jaune²².

« *Er hat sich konvulsivisch um den Stuhl herumgewälzt* » nous dit le texte allemand, qu'il faudrait traduire par « il s'est recroquevillé convulsivement autour de la chaise » pour rendre la posture, foctale et létale à la fois, du personnage. La fin du héros de Goethe a été abondamment illustrée et l'on trouve des Werther plus ou moins recroquevillés, des Werther étendus sur un lit entouré de leurs amis en pleurs... Mais la première estampe d'illustration, celle de Chodowiecki, qui date de 1776, est une vignette en demi-page, qui représente un moment inexistant dans le texte. Cette chambre semble vide, le pistolet et la dernière lettre sont sur le bureau. Seule une main visible dans l'entrebâillement de l'alcôve révèle la présence d'un corps... C'est une image d'après le texte, voire une image d'après la lecture, une image de dévotion littéraire.

La crise est donc comme le point d'aboutissement de la scène dont elle porte à leur paroxysme les effets et dont elle fait sortir : on aboutit à des noyaux qui synthétisent certains éléments de la fiction, dans une logique de concentration fictionnelle.

Mais quelle est la part du lecteur dans ce processus ? La théorie de la lecture de Iser est une théorie de l'action : on a traduit *Theorie ästhetischer Wirkung* par « théorie de l'effet esthétique » mais rendre *Wirkung* par « effet », c'est porter à croire que l'on s'intéresse à la réaction du lecteur, alors que celle-ci est davantage l'objet de la réception au sens strict dont Iser se démarque : *Wirkung*, distinguée de *Rezeption*, c'est l'action opposée à la réaction ; *Wirkung*, c'est l'effet mais non comme résultat, plutôt comme opération, comme processus. La lecture n'est pas un décodage d'une signification inscrite dans le texte mais un acte par lequel se construit une relation, variable, avec le lecteur. Mais cette action n'est pas une intention : les « synthèses passives » s'élaborent spontanément, progressivement et successivement puisque l'image mentale n'envisage pas toutes les « facettes » d'un personnage en même temps pour reprendre la métaphore du critique. Cette conception de la lecture et de la fonction imageante s'oppose radicalement à celle de Sartre,

²² *Ibid.*, p. 389.

que Iser cite pourtant à plusieurs reprises pour sa théorie de l'imagination. Pour le philosophe français, « l'image mentale » est produite par la « conscience imageante » au prix d'un effort aussi ponctuel et intentionnel qu'intense : il faut bien cela pour faire advenir ce qui n'est pas là. Et ce, au point que la lecture est incompatible avec la production de ces images selon Sartre qui s'en explique dans un des rares moments où il parle précisément de lecture et de fiction dans *L'Imaginaire* :

Je lis un roman. Je m'intéresse vivement au sort du héros qui va s'évader de prison, par exemple. J'apprends avec beaucoup de curiosité les moindres détails de ses préparatifs de fuite. Pourtant les auteurs sont d'accord pour faire remarquer la pauvreté des images qui accompagnent ma lecture [en note : « Cf. par ex. Binet : *Étude expérimentale de l'intelligence* »]. De fait la plupart des sujets [les individus étudiés] en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en général en dehors de l'activité de lecture proprement dite, lorsque par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. Bref les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Le reste du temps, quand le lecteur est bien pris, il n'y a pas d'image mentale. Nous avons pu le constater nous mêmes à bien des reprises et plusieurs personnes nous l'ont confirmé. L'affluence des images est la caractéristique d'une lecture distraite et fréquemment interrompue²³.

Faut-il dès lors déceler dans l'acte de lecture, sinon cette séparation entre activité imageante et activité non imageante, du moins deux régimes de lecture et deux régimes de l'imagination ? Sartre oppose dans le temps ce qui constitue pour lui la seule vraie lecture et ce qui relève de la vraie production imaginaire. Mais on pourrait les associer : comme avec les actes de langage ordinaires, il y aurait un régime ordinaire de l'imagination, qui se distinguerait du régime de surchauffe, du travail terrible de l'imagination d'autant plus intense qu'elle paraît mise au défi par le texte. Ce double régime me semble très bien fonctionner au milieu du XVIII^e siècle et jusqu'à la fin du siècle notamment. Le surrégime de l'imagination trouverait sa place dans des zones du texte qui « laissent à voir »

²³ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 126-127.

comme d'autres, dans une lecture qui ne suit pas toujours le même rythme, « laissent à penser ».

L'interaction du texte et du lecteur suppose précisément un jeu dans le texte qui ne se présente pas d'un bloc face au lecteur. L'image mentale n'est plus dans cette perspective qu'un exemple du travail produit par le lecteur. Iser se concentre ici sur l'incertitude, *die Unbestimmtheit* qui était au cœur de son écrit précédent qu'il cite dans son introduction²⁴, et exploite à ce sujet de façon centrale les *Leerstelle* de Roman Ingarden, ces « blancs » du texte qui sont autant de portes d'entrée du lecteur : ce sont les « charnières manquantes »²⁵. Les images mentales ne sauraient pourtant venir combler les blancs de ce texte pense Iser, qui oppose la mise en image d'un film, et de citer l'exemple d'un *Tom Jones*²⁶, qui déçoit toujours par rapport à l'image que l'on s'était faite, dit-il, du héros : avec l'image mentale, « chaque facette isolée nous montre le personnage dans l'état de sa non-identité »²⁷. S'il insiste sur la déception du lecteur, ce n'est pas en termes simplistes d'infidélité, mais bien en termes de fermeture par rapport au travail en perpétuel changement que constitue la lecture. L'image du film fige, malgré le cinématisme qui lui est appliqué, l'image mentale du lecteur. Les images d'illustrations qui peuvent accompagner le texte, intrinsèquement fixes, ne viennent pas davantage que celles du film remplir définitivement les blancs du texte. Ce que Iser ne note pas suffisamment, car ces fictions que sont le cinéma et l'illustration ne l'intéressent pas fondamentalement, c'est que ces images peuvent ouvrir un nouveau champ dans l'œuvre de fiction, introduire de nouvelles failles dans lesquelles le lecteur-spectateur trouve de quoi imaginer. Le mythe d'un texte vierge que la vision d'un film, voire la présence d'illustration, viendrait déflorer, même pour un lecteur unique, ne tient pas compte de l'ouverture infinie du texte à la lecture et donc à l'imagination. Que Iser focalise ici l'attention sur le personnage n'est pas anodin, alors même que cela peut sembler

²⁴ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden, 1970.

²⁵ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 319.

²⁶ *Ibid.*, p. 249. Il doit s'agir du *Tom Jones* de Tony Richardson, avec Albert Finney, 1963.

²⁷ *Ibid.*

un cas particulièrement restrictif. Le personnage (en allemand, *die Figur*) de Tom Jones, comme l'ami que l'image mentale cherche sans cesse à faire apparaître chez Sartre, le « Pierre » qui n'est pas là et qui lui sert de fil rouge dans *L'Imaginaire*, est une entrée de choix dans le roman pour le lecteur qui se projette dans le monde raconté comme partenaire du personnage sinon comme son double ; pour cela, il faut du texte et du blanc aussi.

Il ne s'agit pas de vides ou de trous, pour en finir avec cette métaphore, et Iser ne reprend pas directement à son compte la terminologie des *Leerstelle*, pour lui préférer la métaphore et pour tout dire picturale, des blancs. Le paradoxe est que ceux-ci sont ce qui dans le texte, lui permet d'être autre ; ils ne sont pas le cœur du texte mais ils sont au cœur de la fiction. Dans cette perspective, il faut associer le fonctionnement de la lecture et celui de la création, auquel s'intéresse davantage Iser dans son ouvrage plus récent, *Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven literarischer Anthropologie*²⁸, très débattu outre-Rhin. Dans une perspective anthropologique, il ne s'agit plus seulement de faire de la lecture un acte qui complète le travail du créateur de la fiction, il faut faire de la fiction elle-même un acte qui engage tous ses participants : la première partie de cet ouvrage l'indique, qui s'intitule « *Akte des Fingierens* ». *Fingieren*, du latin *ingere*, « feindre », qui vient lui aussi du même étymon, c'est la capacité à produire du faux. *Das Fiktiv* et *das Imaginäre* sont des *Akte des Fingierens*, des actes de fiction, qui est la faculté englobante. Si les anglo-saxons associent volontiers le fictionnel et le factuel (*ficta, facta*), les germanistes nous rappellent bien à propos la proximité étymologique de « fiction » et de « figure ». On pense à la « figure » dont Gérard Genette fait dans *Métalepse* « l'embryon » ou une « esquisse » de la fiction²⁹. Mais pour faire son effet, la figure ne devra pas être puisée au répertoire de figures mortes d'un *Gradus ad Parnassum*, elle devra renouer avec la logique même de la figure : faire sens par contraste avec le langage ordinaire, non figuré, réactualiser l'écart que Genette, dans des travaux bien antérieurs, voyait se dessiner, par la figure : la « figure » rhétorique est la « forme » de l'espace qui se creuse entre la « ligne du signifiant et

²⁸ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1991.

²⁹ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 17.

celle du signifié », entre « ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé* »³⁰. Dans notre perspective, la figure n'est pas exclusivement rhétorique ; elle renoue avec son acception exégétique, les prophètes disant « par figure » dans l'Ancien testament ce que le Nouveau testament dira de façon directe : si elle est le personnage du roman en allemand (*Figur*) comme elle est encore en français un personnage dans un paysage pour les historiens de l'art ; si elle est aussi ces estampes de ces éditions du XVIII^e siècle qui s'annoncent « avec figure » dès la page de titre ; elle n'est cela qu'en tant que ces éléments établissent tous un jeu, un entre-deux, dans le texte.

³⁰ Gérard Genette, « Figures », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 207.

Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with words* (1962), *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970.

GENETTE, Gérard, « Figures », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.

GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GOETHE, Wolfgang Johann, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », 1967.

ISER, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden, 1970.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie esthetischer Wirkung* (1976, 1981), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1991.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ORTEL, Philippe (dir.), *Texte, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PLINE, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 151.

RICHARDSON, Samuel, *Clarissa, Or The History of a young Lady*, 1747-1748, Londres, Penguin, éd. Angus Ross, 1985.

RICHARDSON, Samuel, *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, trad. Antoine Prévost d'Exiles (1751), introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes établis et choisis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, vol. II.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1995.

VUES IMAGEANTES ET NARRATION RÉTROSPECTIVE DANS *VIE ET OPINIONS DE TRISTRAM SHANDY* DE LAURENCE STERNE

Chantal Foucrier

Université de Rouen, CÉRÉDI

Sterne a beau assurer dans son roman qu'il faut « laisser les gens raconter leurs histoires à leur façon »¹, il se trouve que sa façon à lui déroute tout lecteur, comme le remarquait un admirateur du romancier anglais, E. M. Forster : « Il ne fait pas de doute qu'un dieu se cache à l'intérieur de *Tristram Shandy* : son nom est Pagaille et certains lecteurs ne peuvent l'accepter »². Sterne, qui avait fait du décousu et de l'inachèvement le principe même de sa narration, ne peut, de fait, que décevoir nos attentes à l'égard de l'histoire racontée et du monde représenté. À l'en croire, son roman est une « rhapsodie »³, ce que confirment les spécialistes des genres littéraires, lorsqu'ils situent le livre parmi les œuvres « inclassables

¹ « *to let people tell their stories their own way* », in : Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, edited by Howard Anderson, New York/London, W. W. Norton & Company, 1980, IX, 25, p. 446. C'est moi qui traduis les citations du texte original, en recourant occasionnellement à deux éditions françaises : *Vie et opinions de Tristram Shandy*, présentation par Serge Soupel, traduction de Charles Mauron, Paris, GF Flammarion, 1982 ; *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, traduction, préface et notes de Guy Jouvét, Auch, Éditions Tristram, 2004.

² Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (1927), *Aspects du roman*, trad. Sophie Basch, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1993, p. 118.

³ « rhapsodical work », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, I, 13, p. 25.

par leurs recherches formelles et leur aspect d'anti-roman »⁴. Sa forme très libre perturbe le pacte de lecture ou, selon l'expression de Philippe Hamon : « la relation entre le *programme* d'un auteur et un certain statut de lecteur à créer »⁵.

Dans cette autobiographie fictive intitulée *Vie et opinions de Tristram Shandy*, d'une part la communication des « opinions » l'emporte largement sur la relation de la « vie » du personnage, d'autre part ces opinions ne concernent pas le seul Tristram, le narrateur des années 1759-1766, où il écrit le roman, mais celles de son père ou du pasteur Yorick, sans oublier la somme des doctrines juridiques, théologiques, philosophiques et scientifiques émanant des auteurs anciens évoqués par le texte. Enfin nous en apprenons bien davantage sur l'oncle Toby que sur le héros-narrateur, dont sont seulement retracés la conception, la naissance difficile en 1718, le baptême raté et un stupide accident ayant mutilé le sexe de l'enfant, alors âgé de cinq ans... Un « trou » de quarante années sépare ce dernier épisode (1723) de ceux du Livre VII (1762), lequel a trait au voyage en France d'un Tristram vieilli et malade et qui met en scène les seuls faits racontés de mémoire. En guise d'autobiographie, nous avons affaire à une rétrospective assortie d'observations critiques, le plus souvent humoristiques, mais qui étouffent la narration au profit de l'essai. Celle-ci fait néanmoins revivre les morts : elle anime la maisonnée d'autrefois et jette la lumière sur le passé militaire de l'oncle et sur les conséquences malheureuses qu'aurait eues une blessure de guerre sur ses amours avec la veuve Wadman. Un récit d'origine, donc, fait depuis ses fondements (« *ab ovo* » dit le narrateur) et qui, loin de progresser, digresse pour ne pas dire qu'il régresse.

Assez pauvre en événements susceptibles de ménager un quelconque suspens, le roman n'est pas plus généreux en descriptions ni en repères spatio-temporels qui permettraient au lecteur de se représenter l'univers des Shandy. Étant donné la structure éclatée du récit, il faut déjà beaucoup de patience pour reconstituer la chrono-

⁴ Voir : Lionel Acher, « Le Roman », in : *Les Grands genres littéraires*, études recueillies et présentées par Daniel Mortier, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 125.

⁵ Philippe Hamon, « Un discours contraint » (*Poétique* 16, 1973), article repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 131.

logie des faits censés s'être déroulés entre la première bataille à laquelle participa Toby (1690) et l'incident de 1723 ayant blessé Tristram. En outre, si l'entourage du gentilhomme campagnard, Walter Shandy, paraît extrêmement vivant, c'est par un bavardage incessant, par les allées et venues dans la maison, les chevauchées sur les chemins détrempés du Yorkshire, ou encore à travers quelques courtes scènes saisies sur le vif : arrivée de l'accoucheur papiste couvert de boue après une chute de poney, dispute et injures à propos d'un cataplasme, contorsions de Walter prétendant ajuster sa perruque tout en attrapant son mouchoir, etc. Dans ce roman, c'est le langage théâtral – dialogues, discours, gestes ou attitudes – qui remplit l'espace et fait vivre les personnages plutôt que les descriptions, elles fort rares. Rien ou presque sur l'architecture de *Shandy Hall*, ni sur le décor du salon où se déroulent bien des scènes, ni même sur les curiosités d'une France que Tristram traverse au grand galop, en s'attardant tout juste sur la ville de Calais et pour noter qu'il n'y a « rien à voir à Avignon »⁶. Quant aux personnages, nous n'entrevoions que leurs émotions : la rougeur qui leur monte parfois au visage, les manœuvres de Mrs Wadman pour engager Toby à lui ôter une poussière de l'œil, le plaisir de Tristram fasciné par la torsade brune de la belle Nanette font partie de ces visions fugitives.

Pour Jacques Noiray, ce laconisme descriptif ne doit pas surprendre dans un roman du XVIII^e siècle, étant donné que le « désir de visualisation » est lié à l'esthétique réaliste du siècle suivant. En outre, écrit-il :

Cette indigence de la description du personnage est évidemment une richesse, puisque la littérature gagne en potentialités imaginaires ce qu'elle semble perdre en précision descriptive⁷.

Un tel bénéfice me semble faire le propre de *Tristram Shandy*, récit convoquant dans l'esprit du lecteur l'imaginable et aussi

⁶ « [I am] at *Avignon* [and as] there is nothing to see [...] », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, VII, 41, p. 374.

⁷ Jacques Noiray, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste dans le roman au XIX^e siècle », in : *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Textes réunis par Vincent Jouve et Alain Pagès, Presses de la Sorbonne nouvelle, Éditions de l'improviste, 2005, p. 376.

l'inimaginable, par le truchement d'une vision intériorisée, de « vues imageantes » que le narrateur nous invite, du reste, à laisser s'installer et se développer librement. En disciple de Locke⁸, Sterne *alias* Tristram n'assume-t-il pas à sa « belle lectrice »⁹ que : « nous ne sommes ni de bois ni de pierre [...] mais des êtres vêtus de chair et gouvernés par notre imagination »¹⁰ ? Contre l'imperfection des mots et contre certaines aberrations des enchaînements logiques, l'auteur exalte les productions de la « folle du logis » et le rôle déterminant des sens dans toute activité intellectuelle, considérant que :

la vue entretient avec l'âme le commerce le plus vif, elle frappe plus juste et elle laisse sur l'imagination des traces plus nettes de cet inexprimable que les mots ne savent ni transmettre ni parfois éluder¹¹.

Cet « inexprimable » tient, à l'évidence, aux thèmes sexuels dominant les épisodes et anecdotes qui émaillent les souvenirs de Tristram, souvenirs à vrai dire reconstitués d'après les pseudo-

⁸ L'ouvrage que Locke fit paraître en 1690 : *Essai sur l'entendement humain* (*Essay upon the Human Understanding*) fait partie des innombrables références intertextuelles du roman de Sterne qui cite ce livre dans un passage de *Tristram Shandy* (II, 2). Mais contrairement à d'autres autorités, tournées en dérision, Locke a exercé une influence essentielle sur la conception du roman. De l'*Essai*, celui-ci serait l'illustration paradoxale, tout à la fois bouffonne et sérieuse, d'après Henri Fluchère (*Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre. Biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961, p. 252-256). Sur les rapports Locke-Sterne, l'ouvrage de base est celui de John Traugott : *Tristram Shandy's World : Sterne's Philosophical Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1954.

⁹ « my fair reader », *Tristram Shandy, op. cit.*, I, 18, p. 35, ou encore : « my fair Lady », « Madam », I, 20, p. 41. Souvent interpellés, parfois même provoqués, les narrataires et les lecteurs réels font partie intégrante de ce récit que le narrateur, omniprésent par ses remarques, conçoit comme une « conversation » (*ibid.*, II, 11, p. 71).

¹⁰ « I said we were not stocks and stones [...] but men cloathed with bodies and governed by our imaginations », *ibid.*, V, 7, p. 253.

¹¹ « the eye has the quickest commerce with the soul, gives a smarter stroke, and leaves something more inexpressible upon the fancy, than words can either convey or sometimes get rid of. », *ibid.*

témoignages ou les rumeurs ayant circulé d'une génération à l'autre, à la manière des « secrets de famille ». À cause de leur évocation dispersée et non linéaire, ces derniers stimulent la part du « lectant » que Vincent Jouve rattache à l'aspect herméneutique de l'acte de lecture et qui conduit, dit-il, à « considérer le texte comme un échiquier »¹². Pourtant, c'est surtout la part du « lu » qui semble ici sollicitée, au sens où *Tristram Shandy* mobilise plus particulièrement « la tendance voyeuriste qui sous-tend le plaisir de lire », que décrit le critique¹³. Dévoilant, tout en les masquant, les interrogations de l'individu face à son propre corps et face au corps de l'autre, le roman suppose, pour citer encore Jouve : « un niveau de lecture où ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes »¹⁴.

De la scène primitive entrevue (le rapprochement sexuel des parents) à la scène irreprésentable (l'accouchement) en passant par la scène traumatisante du sexe blessé, une première fois par la projection d'une pierre sur l'aine à la bataille de Namur (Toby), une deuxième fois par la chute d'un châssis de fenêtre (Tristram), le texte décline les variations d'un scénario tabou susceptible de faire émerger des vues imageantes associant le plaisir et la peur. Qu'on ne s'y trompe pas, néanmoins : la scène tabou apparaît en tant que telle, puisque le narrateur occulte ou travestit ce qu'il prétend montrer. La difficulté d'exhiber la nudité, l'anomalie et le contact des corps se traduit en termes d'esquive et de détour, procédures aboutissant à maquiller le scabreux en cocasse, la blessure intime en désastre trivial ou technique. De l'accouchement éprouvant de la mère, nous ne verrons rien d'autre que l'agitation nerveuse du Docteur Slop autour d'instruments obstétricaux barbares et son acharnement à redresser le nez « aplati comme une galette »¹⁵ du nourrisson avec une baleine de corset de la femme de chambre... Comique pour comique, le spectacle des parents accouplés en vue de procréer leur fils vire à la farce, dès lors qu'on apprend que le *coitus interruptus* de cette nuit-là fut lié à une question déplacée de l'épouse concernant la nécessité de remonter la pendule de l'escalier. Évacuant toute

¹² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « as flat as a pancake », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, III, 27, p. 156.

l'émotivité potentielle du lecteur-voyeur, ce détail dirige sa curiosité vers les embarras que la réalité oppose à la sexualité et vers les conséquences physiologiques de l'incident invoqué. Le clou de la scène réside en fait dans l'explication farfelue, bien que non dénuée de crédibilité au XVIII^e siècle, selon laquelle un *Homunculus*¹⁶, contrarié et lâché par les « esprits vitaux » qui doivent l'escorter, accomplit un voyage épuisant et risqué dans les voies génitales de la femme !

De telles facéties divertissent le lecteur mais elles le laissent également perplexe pour ne pas dire frustré, semblable en cela à Mrs Shandy, la médiatrice du lecteur-voyeur, que l'on surprend parfois en train d'écouter aux portes ou de regarder par le trou des serrures. L'information lacunaire ou subvertie, le malentendu, le sous-entendu et l'équivoque alertent le « lu », ils aiguïsent sa *libido sciendi* pour, finalement, l'engager à combler lui-même tous les « blancs » du texte. Notre narrateur malicieux ne se prive pas, du reste, de matérialiser ceux-ci dans le livre par des pages vides, par des tirets¹⁷, ou par des astérisques ***** justement placés aux moments cruciaux du parcours de Tristram et de son oncle Toby. Comme toujours, un discours à demi-mots laisse supposer le pire, ce que montrent, par exemple, les commentaires de la « rumeur publique » (« fame ») accompagnant l'accident de la fenêtre :

¹⁶ *Ibid.*, I, 2. Si le nom de l'*Homunculus* provient de la mystérieuse théorie qu'avait divulguée l'hermétiste Paracelse sur la fabrication de l'homme à partir du sperme, l'auteur semble faire référence aux débats scientifiques de son époque sur la génération des individus. Aux « ovistes » pour lesquels l'« œuf » (l'ovule) constituait l'unique élément reproducteur contenant, avant même la fécondation, un fœtus déjà totalement formé, s'opposaient les « animalculistes ». Pour ces derniers, l'*Homunculus* correspondant à un fœtus préformé était contenu dans le spermatozoïde (l'animalcule), l'ovule ne servant que de structure protectrice ou nutritive. Ainsi, la description hautement comique de l'*Homunculus* par Tristram pourrait bien être la réplique parodique de cette croyance.

¹⁷ Voir, à ce propos, l'article d'Anne Bandry : « *Tristram Shandy* ou le plaisir du tiret », in : *Études anglaises*, XLI^e année, n°2, avril-juin 1988, Paris, Didier-Érudition. Il est à noter que l'édition française de Serge Soupel citée *supra* élimine bon nombre des tirets figurant dans l'édition originale.

On répétait partout que *le pauvre Monsieur Shandy*

 ** complètement. [...] La fenêtre de la nursery n'avait pas seule-
 ment ***** ; mais elle avait *****
 également¹⁸.

Ces traces suggestives seraient assignables à la pudeur ou à l'auto-censure, bien compréhensibles dans un ouvrage qui se veut instructif et sérieux, si elles n'étaient relayées par d'autres signes, eux explicites, ou du moins chargés d'allusions impudiques. Étudiant la communication établie entre un lecteur et un texte, Wolfgang Iser affirme à ce sujet que :

ce qui a été dit ne semble parler réellement que mis en rapport avec ce qui a été passé sous silence. Du fait que ce qui est tu est impliqué par ce qui est dit, ce qui est dit devient significatif¹⁹.

Dans le cas qui nous occupe, cette « dialectique du dire et du taire »²⁰ fait que l'interaction entre le tacite (le blanc) et le formulé (le mot) incite le « lu » à érotiser globalement son horizon d'attente. Tout se passant comme si le temps de la lecture ouvrait une sphère de la vie intérieure disponible à des représentations généralement soustraites à la conscience, l'élaboration des vues imageantes relève d'une dynamique assez proche de celle que décrit Freud pour le rêve. Comme ce dernier, la lecture est l'espace d'associations symboliques et d'enchaînements synthétiques tels que chaque signe peut être l'amorce d'une image mentale susceptible d'investir progressivement l'esprit du lecteur, à mesure que celui-ci rencontre des termes ou des scènes qui viennent confirmer son intuition et répondre à ses prévisions, conscientes ou non.

Dans un article récemment paru, Christian Michel analyse fort bien le phénomène, lorsqu'il étudie les connotations sexuelles du

¹⁸ « it was in everybody's mouth, *that poor Master Shandy******entirely. [...] That the nursery window had not only***** ; but that *****'s also. », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, VI, 14, p. 304-305.

¹⁹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 298.

²⁰ *Ibid.*

mot « pont » (« bridge ») qui désigne tour à tour les ouvrages militaires de l'époque, le pont-levis aménagé dans le boulingrin de Toby et l'attelle du nez écrasé de Tristram. L'intérêt est que le terme renvoie aussi au prénom d'une domestique (Bridget) amoureuse du Caporal Trim. Un mot unique, donc, figurant dans des champs sémantiques distincts : la guerre, l'amour, la chirurgie. Mais dans l'épisode relatant comment le pont du boulingrin s'effondra sous le poids du jeune couple visitant les fortifications de l'oncle, l'objet en question génère l'imagerie double de la virilité triomphante (le pont-levis est un outil de conquête) et de la virginité perdue (le pont, point de passage, peut être fragile). Les allusions grivoises libèrent le fantasme de la défloration d'une jeune fille par un soldat à la faveur du jeu qui fait que le pont « très mince » (« very slight »)²¹ de ces maquettes n'en simule pas moins les puissants « ponts à va-et-vient » (« thrusting bridges »)²² des ouvrages militaires... Quant au pont-attelle destiné à réparer le nez de l'enfant, il conjugue les deux séries imaginaires, puisqu'il associe la symbolique phallique de l'appendice nasal, maintes fois déclinée dans le récit, à la représentation d'une intégrité corporelle rompue. Comme le dit Christian Michel : « Cette articulation entre les deux histoires prend la forme d'une proportion analogique : le "pont" est à Tristram ce que le "pont" est à Bridget »²³.

Cet exemple, et d'autres, montrent que toute projection fantasmatique suppose une sensibilité aux ressources imagées du langage : comparaisons, métaphores, métonymies, synecdoques, etc. C'est ainsi que la cheminée fissurée du salon qui attire le regard chaste de Toby rejoint, dans l'optique d'une lecture voyeuriste, bien d'autres figures de l'entrebâillement dispersées dans le récit : jupons fendus, portes entrouvertes, boutonnières mal fermées. Même si, là encore, domine le trivial, ce sont autant de vues imageantes propres à véhiculer le

²¹ Voir : *Tristram Shandy*, *op. cit.*, III, 24, p. 153.

²² *Ibid.*, III, 25, p. 155. La traduction de Charles Mauron semble ici opportune, transcrivant en termes sexuels un terme (« thrust ») dénotant une forte poussée, un coup ou une frappe. Voir : *Vie et opinions de Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 203.

²³ Christian Michel, « Analectique de la digression dans *Tristram Shandy* », in : *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale, philosophie*, Études recueillies et introduites par Christian Michel, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 292.

fantasme d'une femme sexuellement disponible voire offerte. Une telle lecture s'attache aux objets et, dans le cadre intimiste de la maison Shandy, ce sont surtout les vêtements qui nourrissent l'idée d'un corps désirant/désirable, vêtu mais à-demi. Détail troublant, c'est à l'occasion de la mort du frère de Tristram que Susannah rêve de s'approprier la chemise de nuit de satin vert de sa maîtresse endeuillée. Les signes étant réversibles et ambigus, le pouvoir suggestif de l'ouverture/fermeture dévoile le désir tout en le masquant, comme si celui-ci était à la fois manifeste et censuré. À preuve, le rituel nocturne du coucher de la veuve, au cours duquel Bridget enveloppe celle-ci dans un morceau de toile fixé vers les pieds avec une longue épingle, symbole d'interdit, que Mrs Wadman fait précisément sauter après sa rencontre avec Toby. Quant aux hommes, ils se montrent très préoccupés par leurs chapeaux et par leurs culottes, surtout à la fin, lorsque le Capitaine vient faire sa demande en mariage à la veuve Wadman, affublé de chaussettes dont la couleur écarlate n'a d'égal que le rouge flamboyant de la *montera* de Trim...

Ces vêtements symboliques font imaginer le déshabillage, le bas corporel, quand ils ne sont pas explicitement porteurs d'allusions obscènes. C'est le cas du « tricorne » qui donne l'occasion à Sterne de formuler un jeu de mots argotique, accessible aux seuls anglophones, par lequel le couvre-chef en question évoque les organes génitaux des deux sexes²⁴. Vestimentaires (le jupon), décoratifs (les franges du fauteuil), corporels (la main de Mrs Wadman), historiques (le môle de Dunkerque attaqué en 1713), apaisants (la pipe de Toby), tous ces détails entrevus correspondent à un coup d'œil furtif mais intense dans cette narration où ils apparaissent pour s'effacer aussitôt. Du réel, ils transmettent, non pas une totalité fonctionnelle, mais une représentation fragmentaire et instantanée, que Roland Barthes, en décrivant le « fragment » en littérature associait à l'urgence du désir : « le fragment [...] implique une jouissance immédiate : c'est un fantasme de discours, un bâillement de désir », disait-il²⁵, ou encore : « Peut-être *l'imagination du détail* est-elle ce

²⁴ Voir : *Tristram Shandy*, *op. cit.*, VIII, 10, p. 387, où Tristram mentionne : « an old hat cocked and a cocked old hat », expression renvoyant au tricorne (« cocked hat »), ainsi qu'à la désignation argotique du sexe masculin (« cock ») et des organes génitaux féminins (« old hat »).

qui définit l'Utopie [...] ; ce serait logique puisque le détail est fantasmatique et accomplit à ce titre le plaisir même du Désir »²⁶.

Dans la sphère érotisée de notre conscience, ce réel morcelé en détails laisse une étrange impression, comme si les objets et les fragments d'objets bénéficiaient de la vie autonome que leur prête l'écriture des récits fantastiques. Loin de toute vraisemblance, cette réalité fascinante dérange parfois le lecteur, comme si elle réveillait en lui quelque secrète aspiration à toucher d'insondables mystères. Ce trouble est, d'ailleurs, nourri des commentaires du narrateur :

nous vivons au milieu de mystères et d'énigmes et les objets les plus évidents qui se pressent à notre rencontre ont des côtés obscurs que le plus perspicace des regards ne pénètre point²⁷.

Dans *Tristram Shandy*, la relation entre le corps et l'âme fait partie de ces « énigmes », celles-ci étant dominées par les incertitudes et les peurs attachées aux origines de la vie et à la sexualité. C'est en quoi le dialogue silencieux entre le lecteur et le texte peut agir comme un révélateur, le catalyseur des deux pulsions inconscientes que Freud considérait comme indissociables : *Eros* et *Thanatos*. Pour Vincent Jouve, le plaisir de lire renoue justement avec « ces deux pulsions définitoires de l'humain ». Ainsi, précise-t-il :

L'instinct de vie (*Eros*), qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours nouveaux et de plus en plus vastes, doit composer avec la pulsion de mort (*Thanatos*) qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux²⁸.

Dans cette perspective, on peut dire que la « chimère » (« hobby-horse »)²⁹ de Toby résonne en nous comme une image de

²⁵ Roland Barthes, « Le cercle des fragments », in : *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 98.

²⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 110.

²⁷ « we live amongst riddles and mysteries – the most obvious things, which come in our way, have dark sides, which the quickest sight cannot penetrate into », *Tristram Shandy, op. cit.*, IV, 17, p. 212.

²⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 160.

²⁹ Expression que Guy Jouvét (*op. cit.*) préfère traduire par « dada ».

cette dualité pulsionnelle. Son bowlingrin, tel un fantasmatique terrain de jeux, est l'enclos secret (« in private »), invisible d'autrui (« not being seen »), où s'exprime une *libido* entravée, un désir que l'accident de Namur a, non pas éteint, mais converti en passion guerrière : l'on y dresse des forts, l'on y déploie des batteries, l'on y rejoue indéfiniment l'« événement douloureux » en simulant des scènes de bataille meurtrières. La pulsion létale s'y confond néanmoins avec la pulsion vitale, le champ de bataille miniaturisé étant l'espace intime que rejoint le capitaine en rougissant de plaisir : « Jamais amant ne vola vers une maîtresse adorée avec un espoir plus enflammé », commente Tristram³⁰.

En écho à ce scénario axial, les épisodes secondaires reproduisent à leur manière l'interaction du sexuel et du morbide, comme si l'instinct amoureux était *ab ovo* frappé de quelque malédiction. Ils répètent, en tout cas, comme dans un cauchemar, une figure violente : les parties intimes de l'individu touchées par des objets qui font office d'armes ou d'instruments de torture. De ce point de vue-là, le système des « disjonctions-conjonctions » décrit par Wolfgang Iser dessine un cadre d'interprétation opératoire, au sens où l'histoire racontée, que le narrateur compare à une pièce de batiste mal tissée, engage le lecteur à retrouver lui-même la continuité de la trame et de la chaîne, à suturer « déchirures et trous » (« breaks and gaps »)³¹. Dans la conception de notre critique, cela revient à mettre en relation des « segments textuels », des « séries d'équivalences » et à construire des constellations de formes, de figures et de scénarios. Si, comme il l'écrit, « un réseau de connexions possibles » permet aux images de « se déterminer mutuellement »³², il apparaît que les vues imageantes de *Tristram Shandy* se succèdent au cours de la lecture sur le mode du relais et de la relance pour converger vers l'idée traumatisante du sexe mutilé. Le « tire-tête » de l'accouchement, le « pont » métallique du nez écrasé, la « fenêtre à guillotine » (« sash window ») ayant circoncis Tristram, la pierre ayant atteint le bas-ventre de Toby, sans oublier la « petite canulle [*sic*] » du baptême *in utero*, tous ces outils pré-

³⁰ *Vie et opinions de Tristram Shandy*, *op. cit.*, II, 5, p. 104 ; « Never did lover post down to a beloved mistress with more heat and expectation », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 70.

³¹ *Ibid.*, VI, 33, p. 325.

³² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 338-339.

sentent des relations d'homologie aisément convertibles en fantasmes douloureux : souffrance physique, impuissance, frustration, mutilation, castration, etc.

Mais comme l'humour n'est jamais bien loin, le roman offre un contrepoint franchement comique à ces représentations piteuses du corps abîmé dans la scène satirique où, pour se moquer des pédants, Sterne imagine un repas de beaux esprits au cours duquel un marron brûlant (autre projectile) atterrit dans la braguette béante d'un savant dénommé *Phutatorius*, le « Copulateur »... La violence agressive liée aux accessoires chirurgicaux de la naissance ou aux machines de guerre du passé se trouve, certes, délestée au profit d'une farce toute rabelaisienne dont l'instrument est une châtaigne. Reversée dans le registre du grotesque, la scène-cauchemar demeure néanmoins à travers, notamment, la vision du pansement destiné à soulager la victime et qui répète, bien sûr, la séance du nez redressé par le Docteur Slop. On note que le spectacle obscène de la page imprimée emballant le membre viril du « Copulateur » rappelle, à sa manière, d'autres scènes associant le sexe et l'écriture, ne serait-ce que la première du roman, où se disent à la fois l'origine de l'enfant et l'origine du livre. Souvent souligné par la critique³³, le lien création/procréation est l'axe symbolique important de ce récit-confession où les vicissitudes du désir et les douleurs de l'enfantement figurent assez clairement les efforts de l'écrivain, ses doutes et son éventuelle impuissance. À cet égard, la destinée de Toby, le géniteur raté incapable de raconter une histoire, préfigure bien celle de Tristram, l'amant insatisfait, l'artiste mélancolique qui jette certaines pages écrites au feu et qui trempe parfois en vain sa plume dans l'encrier³⁴.

La lecture érotisée de *Tristram Shandy* s'engouffre dans un horizon maladif : une blessure entraîne l'autre, preuve qu'elles ne cicatrisent pas, ni dans le temps de l'Histoire, que rythme une succession implacable de conflits, ni dans celui du récit, jalonné de divers incidents domestiques, ni dans le *continuum* de la lecture à

³³ Voir, par exemple : Alain Bony, « La couture et le gond : la page marbrée dans *Tristram Shandy* », in : *Études anglaises*, XXXVII^e année, n°1, janvier-mars, Paris, Didier-Érudition, 1984 ; Madeleine Descargues-Grant, « The obstetrics of *Tristram Shandy* », in : *Études anglaises*, LIX^e année, n°4, octobre-décembre 2006.

³⁴ Voir : *Tristram Shandy*, *op. cit.*, III, 28, p. 156.

laquelle le thème de la fragilité physique donne des repères et l'allure de la curiosité que j'ai tenté de décrire. Vers la fin, le présent du narrateur fait surgir la réalité crue et angoissante de la tuberculose dont devait, de fait, mourir Sterne en 1768. C'est là que l'urgence du désir dont parle Barthes se confond avec l'urgence de vivre et aussi avec celle d'écrire.

Comme tout est ambigu dans ce récit écrit « contre le spleen »³⁵, la peur de la mort semble amener l'appel de la vie. Anomalies et meurtrissures suggèrent, par contraste, la santé, la beauté et le bonheur possibles, dont Mrs Wadman pourrait bien, en définitive, être l'incarnation, l'ultime fantôme. Cette femme « concupiscible » est invisible, indescriptible, ce que prouve la page blanche invitant le lecteur à dessiner lui-même le portrait de l'amante imaginaire³⁶.

À tous points de vue, la veuve est à la fois dans l'histoire racontée et en dehors, ce qui la place dans la situation intermédiaire du lecteur, lui aussi tendu entre observation et immersion, entre extériorité et intériorité. Écartée de la sphère Shandy, dont elle ne partage ni l'espace, ni les maux, ni la tendance logorrhéique, cette voisine s'en approche néanmoins constamment, en se tenant à la frontière des deux propriétés, dans l'ombre d'une tonnelle, d'où elle scrute le bowling sur lequel s'active, sans la voir, l'époux convoité. La narration la saisit dans des postures de dissimulation et d'espionnage qui rejoignent le voyeurisme du « lu », lorsque, tout comme nous, elle cherche à en savoir plus sur l'invisible blessure de Toby, naturellement préoccupante pour elle. Pourtant, la mésaventure de la veuve Wadman fait aussi ressortir la part du « lisant », ce lecteur s'identifiant à la « personne » qu'est aussi le personnage et se reconnaissant dans des situations fictives pour pouvoir partager l'« expérience affective de l'autre », selon la formule de Vincent Jouve³⁷. Or cette expérience pleine de promesses, dont l'héroïne attendait l'amour, le mariage et la maternité, se solde par un échec à cause de sa question pressante : « Et à quel endroit, cher Monsieur, fûtes-vous si tristement blessé ? »³⁸, question trouvant pour toute

³⁵ « against the spleen », *ibid.*, IV, 22, p. 218.

³⁶ *Ibid.*, VI, p. 37-38.

³⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 109.

³⁸ *Vie et opinions de Tristram Shandy*, *op. cit.*, IX, 26, p. 588 ; « And whereabouts, dear Sir, did you receive this sad blow ? », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 450.

réponse la dérobade de Toby déployant alors la carte de Namur et lui faisant pointer du doigt la *Porte Saint Nicolas*...

Cette vision « cartographique » de la blessure à l'aine transforme *in fine* notre éventuelle compassion en un sourire où l'ironie se mêle vaguement au sentiment de nostalgie qu'inspirent les rendez-vous manqués. Le quiproquo sur l'« endroit », point aveugle et centre névralgique du texte, est l'ultime facétie qui révèle les talents d'un narrateur-prestidigitateur, pour qui les idées, y compris les « sornettes » (« fiddle-stick ») défilent sur l'écran de nos pensées, dit-il poétiquement : « exactement comme les images tournoyant à l'intérieur d'une lanterne magique, mues par la chaleur d'une bougie »³⁹.

Il apparaît que ce manège lumineux de formes évanescentes rend assez bien compte de la production des vues imageantes qui, à la lecture de *Tristram Shandy*, se succèdent, selon un rythme alternatif d'apparition et de retrait, d'effacement et de retour. Ce mouvement giratoire semble également bien convenir au style improvisé et musical d'une écriture qui tourne et retourne l'ensemble diffus des représentations mentales du narrateur : la question cruciale de sa propre origine, des bribes de conversations, ses désirs secrets (Jenny), ses souvenirs (le fils *Le Fever*), des raisonnements avortés, etc. Pour décrire la « machinerie » (« machinery ») de son livre, l'auteur recourt à la métaphore cosmique des révolutions planétaires, lesquelles désignent la dynamique digressive de son art – les digressions étant « le soleil, la vie, l'âme de la lecture »⁴⁰ – et qui reproduisent donc, dans l'infiniment grand, la ronde de la petite lanterne. D'après le critique Toby A. Olshin, ces figures cinétiques imitent le flux temporel, les caprices du hasard, l'énergie vitale et aussi l'émergence spontanée et parfois absurde des associations d'idées que l'auteur, lecteur de Locke, a su transformer en matière romanesque⁴¹. Celle-ci, après tout, n'est-elle pas contenue en germe dans le bref aperçu de l'*Essai sur l'entendement humain* que Tristram

³⁹ « just like the images in the inside of a lanthorn turned round by the heat of a candle », *ibid.*, III, 18, p. 139.

⁴⁰ « Digressions are the sunshine, the life, the soul of reading », *ibid.*, I, 22, p. 52.

⁴¹ Voir : Toby A. Olshin, « Genre and *Tristram Shandy* : the Novel of Quickness », in : *Tristram Shandy*, *op. cit.*, « Criticism », p. 521-532.

fournit en une phrase à son lecteur : « c'est l'histoire, Monsieur, [...] de ce qui se passe dans l'esprit d'un individu »⁴² ?

Remarquons, pour conclure, que ces métaphores redondantes mettent en accord l'imaginaire du lecteur, celui du narrateur et le texte proprement dit. Elles dessinent les contours d'un univers intime qui rapproche, sans les confondre, des individus ou plutôt des intériorités. Entre celui qui lit, celui qui écrit et les protagonistes de la fiction, s'établit un dialogue silencieux, un face-à-face spéculaire qui prend, dans le récit de Sterne, le visage du mythe de Momus, dieu grec ayant reproché à Héphaïstos de n'avoir pas doté l'homme d'une vitre placée devant le cœur qui permettrait aux autres de lire ses pensées, de « contempler son âme mise à nu »⁴³. La « transparence intérieure » est bel et bien mythique et Dorrit Cohn, qui parle si bien de son traitement en littérature, commente justement la « nostalgie optique » de *Tristram Shandy*, en notant que l'opacité psychologique, morale et affective des êtres, leur « impossible transparence »⁴⁴, est probablement l'un des plus puissants ferments de la création romanesque moderne.

⁴² « It is a history-book, Sir [...] of what passes in a man's own mind », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, II, 2, p. 61.

⁴³ « view the soul stark naked », *Tristram Shandy*, *op. cit.*, I, 23, p. 53.

⁴⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 15-16.

VUES IMAGEANTES ET DISPOSITIFS : LA CHAMBRE SARRAUTIENNE

Arnaud Rykner

*Institut Universitaire de France
Université de Toulouse-Le Mirail*

« Il serre les poings, il crie, mais les paroles qui montent et éclatent au-dehors semblent avoir aussi peu de rapport avec les sentiments confus qui bouillonnent au fond de lui, que ne paraissent en avoir les feux follets dansant à la surface opaque de l'eau stagnante avec le processus invisible et compliqué de décomposition des plantes qui gisent sous la vase au fond de l'étang. »

Portrait d'un inconnu.

Après plus de soixante ans d'exploration patiente et minutieuse des profondeurs du tropisme, le projet sarrautien est apparemment bien connu : comment dire avec des mots ce qui échappe à tout langage ? Comment capturer dans une forme ce qui est hors de toute structure ? Le travail de Nathalie Sarraute est emblématique d'une esthétique que l'on pourrait dire *du petit reste* – d'une esthétique dont les outils sont absolument hétérogènes à la matière qu'ils tentent de saisir. Entre le tropisme et la langue, et au premier rang la langue de la critique, demeure un espace infranchissable. Plus exactement, le tropisme ouvre dans le discours « de vastes entonnoirs, d'immenses précipices », visibles pour le lecteur qui accepte de se

pencher « au-dessus du vide » (*Portrait d'un inconnu*, O. C., p. 119¹). Toujours, entre les mots, entre les mailles du filet discursif, quelque chose fuit qu'il s'agit pourtant de recueillir. L'articulation d'une matière résolument a-verbale et d'une logique définitivement langagière (les mots, nous n'avons que ça, ne cesse de répéter N. Sarraute pour désigner le paradoxe fondateur de son œuvre) défie ironiquement le critique, apparemment condamné à ce qu'Hector Bianciotti a pu nommer « le pléonasmе de la paraphrase »².

Devons-nous pour autant faire silence face à ces textes qui piègent d'avance tout commentaire (Lacan et l'enfant d'*Entre la vie et la mort* nous passeront bien le jeu de mots : tout comment-taire) ? Ou devons-nous, à notre tour, et comme le fait l'auteur, tenter de faire jouer *ensemble* deux ordres antagonistes, l'ordre du discours et celui du tropisme ? A l'heure où la civilisation du texte (c'est-à-dire la civilisation critique) se croit tous les jours un peu plus menacée par l'« iconosphère » – dont Régis Debray et quelques autres ont pourtant montré la déjà lointaine genèse –, on ne peut que continuer à travailler dans le sens que nous croyons être celui de Sarraute. Parler de ce qui échappe à la parole est salutaire. Encore faut-il le faire avec les bons outils, qui ne sont visiblement ni ceux de la rhétorique, ni ceux de la narratologie traditionnelle. *Portrait d'un inconnu*, par sa place dans la production sarrautienne, autant que par l'objet qui lui donne son titre, nous invite à nous tourner vers d'autres modèles que le modèle discursif, en ayant recours notamment à la notion de « dispositif » qui permet le déploiement de la « structure » en trois dimensions, et favorise ainsi la rencontre avec tout ce que la « structure » elle-même (linéaire ou plane) laissait inévitablement de côté.

¹ Les pages indiquées après les citations d'œuvres de Sarraute, et en particulier celles du *Portrait*, renverront toujours au volume *Œuvres complètes* de la « Bibliothèque de la Pléiade » (abrégé O. C.).

² Hector Bianciotti, « Le 'presque-rien' de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 26 avril 1991. Le lecteur voudra bien nous pardonner d'évoquer ce compte rendu de notre *Nathalie Sarraute* paru au Seuil – compte rendu dont la pointe citée ici souligne élégamment le désarroi du commentateur devant l'œuvre de l'écrivain (devant sa *résistance* au langage).

Dans une série d'ouvrages récents³, Stéphane Lojkin et Philippe Ortel sont parvenus à mettre au jour, avec un maximum de clarté possible, les principaux enjeux d'une critique des dispositifs dont Foucault, Deleuze ou Lyotard posèrent à leur façon les prémices. Pour préciser ces enjeux et voir leur pertinence pour la compréhension des œuvres sarrautiennes, je me permettrai de citer d'abord longuement la présentation que Philippe Ortel fait de *La Scène de roman*⁴ dans une longue analyse parue simultanément sur *fabula.org* et dans la revue *Champs du signe* :

En décrivant ce que fait le texte (comment il dispose l'espace, les personnages, inscrit ou subvertit des valeurs, etc.), ce type de démarche évite qu'on réduise la littérature à la somme des idées et des rhétoriques de son temps. La scène est au contraire un des creusets dans lequel thèmes et formes à la mode ou héritées sont refondus. Il faut dire qu'elle n'est pas seulement affaire de discours : elle relève aussi d'un autre niveau d'analyse dont le langage n'est que le véhicule, celui du « dispositif ». La notion de dispositif permet d'envisager la coexistence spatiale des éléments textuels par delà leur enchaînement syntagmatique, soit au niveau du discours quand la perspective est stylistique (on postule alors des effets de sens au delà des enchaînements syntaxiques, logiques et rhétoriques du texte), soit à propos du monde fictionnel construit par l'œuvre. [...] la dimension géométrique du dispositif visuel, de nature triangulaire pour la scène (des acteurs interagissent sous le regard d'un tiers) ne relève pas uniquement de la physique mais déploie une logique propre ; la forme spatiale est un lieu de manifestation et de

³ Stéphane Lojkin, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2001, et *Image et subversion*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », 2005. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002. Voir tout particulièrement le collectif, sous la direction de P. Ortel, *Discours, images, dispositifs. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, qui fait le point sur la notion. Ce livre est le dernier d'une série consacrée aux dispositifs de la représentation, parus chez le même éditeur, dans la même collection (*La Scène. Littérature et arts visuels*, 2001 ; *L'Ecran de la représentation*, 2001 ; *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, 2003 ; *Brutalité et représentation*, 2006 ; *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I*, 2007).

⁴ Stéphane Lojkin, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

transformation du sens. [...] La scène tire une partie de sa dynamique des rapports s'instaurant entre l'espace et le sens. Le géométral est souvent un lieu de refondation du symbolique dans la mesure où toute mise en espace a tendance à niveler les systèmes de valeurs existants. L'espace correspond à un niveau d'organisation plus primaire au sens freudien (moins hiérarchisé) que le discours et les valeurs que ce dernier véhicule. [...] ⁵.

On sait que Nathalie Sarraute soutenait régulièrement « ne rien voir » lorsqu'elle écrivait, et plus particulièrement lorsqu'elle écrivait pour le théâtre, censé pourtant être précisément le « lieu d'où l'on voit ». Mais en même temps, n'importe quel lecteur de Sarraute sent qu'il existe une « scénographie » de l'écriture sarrautienne (scénographie entendue au sens fort de ce qui permet la mise en relation des objets, des personnages et des consciences dans un espace d'accueil malléable et instable, non dans une structure permanente et qui se laissera décrire immédiatement). C'est cette scénographie sur laquelle je voudrais revenir, en rappelant une nouvelle fois ce que Philippe Ortel dit de l'activité critique qui y est attachée :

[Là où] la poétique fait appel aux capacités d'abstraction du critique et de ses lecteurs (syntagme et paradigme sont des notions coriaces pour un étudiant de première année), [...] l'analyse scénographique [modèle de la critique des dispositifs] sollicite son imagination, capacité quelque peu refoulée par la tradition critique. [...] [Certaines scènes (et surtout leurs enjeux)] ne deviennent parfaitement claires qu'après avoir été visualisées mentalement. Cette activité mentale étant moins prestigieuse que la spéculation abstraite, le lecteur peut hésiter à s'y adonner ⁶.

C'est à une telle activité peu prestigieuse mais ô combien fructueuse, qui relève directement de la pratique de la « vue imageante », que je voudrais me livrer sur un passage de *Portrait d'un Inconnu*, car elle est un des recours possibles contre ce « pléonasmisme de la paraphrase » dont parlait, finalement non sans raisons,

⁵ Philippe Ortel, « Ordre et désordre de la scène », *Champs du signe*, n°17, p. 142-145. Et sur : <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>

⁶ *Id.*, p. 153.

Bianciotti, mais aussi parce que l'œuvre de Sarraute postule régulièrement cette visualisation.

Il s'agit de la longue séquence où la Fille vient quémander auprès du Père un peu d'argent pour payer des massages qui, dit-elle, lui sont nécessaires vu sa mauvaise santé. La scène, de façon d'abord classique, s'organise apparemment autour de la confrontation physique et verbale des deux personnages. La Fille entre dans le bureau, mais « quand elle entre, il ne tourne même pas la tête de son côté. » (O. C., p. 138). Si l'on en reste au plan narratologique traditionnel, il y a fort à parier qu'on ne pourra pas dire grand-chose de ce qui se joue dans cette « scène », ne serait-ce que parce que cette dernière – comme la quasi-totalité des « scènes » sarrautiennes ne se laisse pas contenir dans la définition que peut en donner par exemple Genette. Là où l'analyse narratologique suppose en effet une concordance presque absolue entre le « temps du récit » et le « temps de l'histoire », Sarraute se plaît systématiquement à gonfler démesurément le premier, en l'emplissant d'un matériau hétérogène sinon hétéroclite (comme l'abcès qui enfle, le récit sarrautien est toujours prêt à crever sous la pression des multiples images qu'il récolte au passage), et du coup la simple structure ne peut contenir (dans tous les sens du terme) ce qui se joue ici.

Donc, la Fille entre, et le Père ne bouge pas. Une « scène » narrative devrait normalement laisser presque toute la place au dialogue, mais voilà que celui-ci, au contraire, limite les échanges à une quarantaine de lignes pour une vingtaine de pages... La scène y est, donc, c'est évident (la scène que l'on *fait* – « faire une scène à quelqu'un » –, avec sa perturbation du rituel, comme la scène que l'on *donne* à autrui, avec son côté ostentatoire) mais c'est une scène paradoxalement vidée de tout ce qui fait d'ordinaire sa substance : une proportion ridicule de dialogue pour un cadre qui, lui, est posé longuement et avec précision (on reviendra sur cette précision extrême du dispositif spatial, qui domine largement le contenu de parole).

Première conclusion partielle : un abcès se remplit au fur et à mesure que la scène semble se vider. Ou plutôt elle se remplit non de paroles échangées mais de mises en scène – voire « dans l'Autre Scène », tant se développe, dans les marges de la scène en cours, une pluralité de scènes fantasmées : ainsi celle avec « ce vieux Jérôme », l'ami retrouvé au restaurant et qui raconte comment il a casé sa

propre fille auprès d'« un brave garçon ». La scène se remplit donc de projections ; et ces projections sont autant de mises en espace virtuelles de ce qui s'y joue, mais qui en même temps diffèrent le moment de la jouer (la Fille parviendra-t-elle à obtenir les quatre mille francs ?).

Est-ce un hasard si la séquence fantasmatique de la rencontre avec « ce vieux Jérôme » a lieu dans un restaurant ? Dans ce roman où il n'est question que d'économiser au maximum et de rogner tant sur la nourriture⁷ que sur les biens de consommation courante (comme le savon...), la scène centrale du passage est une scène de déjeuner, où la nourriture est à la fois placée au cœur de la relation et vite évacuée : « ' Pour commencer pas de pain. Des biscottes : mon nouveau régime. ' [...] C'est délicieux – une fois le menu commandé avec le plus grand soin [...] de passer aux choses sérieuses. » (p. 140-141), c'est-à-dire à l'argent, seul but évident de la rencontre. Le cadre dans le cadre (la scène de restaurant dans la scène du bureau) procède lui-même par soustraction, ou plus exactement par déplacement, comme pour repousser chaque fois plus loin, pour différer ce que la scène elle-même ne peut visiblement donner à voir directement et qui en même temps informe globalement le passage : à savoir la dévoration et j'ajouterais d'emblée ses conséquences, la digestion, la décomposition, voire la déjection, mais je reviendrai sur ce point.

Deuxième conclusion partielle : la scène fictionnelle est à peu près vide (rappelons-le : très peu de mots, quelques gestes, le tout pendant vingt pages), mais on sent bien que hors champ quelque chose se remplit, un quelque chose qui a à voir avec une histoire de *ventre*. En fait, tout se joue dans ce ventre, qui est celui de *la Bête sarrautienne*.

Suspendons cependant un moment cette réflexion pour revenir à la configuration spatiale de la rencontre entre le Père et la Fille. Comme le disent Philippe Ortel et Stéphane Lojkine, la scène (ce qui « fait scène ») doit le plus souvent être visualisée par le lecteur pour pouvoir se laisser parfaitement saisir. Plus précisément, c'est parce qu'elle suscite sa visualisation qu'elle fait scène, et elle fait

⁷ Comme au cœur de cette scène, à plusieurs reprises : « c'est tout juste si je mange à ma faim », p. 149 ; « tu te laisserais crever de faim pour mettre un peu plus de côté... » , p. 150.

scène moins par ce qu'elle dit (ce qu'elle structure selon les deux dimensions du discours : paradigme et syntagme, projetés l'un sur l'autre) que par ce qu'elle fait voir et par la façon dont elle le déploie en trois dimensions⁸.

Concrètement, ici, le texte nous fait voir *trois* espaces :

- celui du bureau, où a lieu la rencontre, et peut-être la dévotion (on y reviendra),
- celui du couloir où la Fille sera rejetée et recevra son petit supplément en nature (les quatre mille francs),
- celui de l'escalier de l'immeuble, d'où la concierge épie toute la scène, les trous de serrure de chacune des deux portes jouant ici un rôle déterminant.

C'est par l'espace de l'escalier que je voudrais commencer, car il est absolument déterminant, alors même que d'un point de vue strictement narratologique il n'a aucun rôle (il n'est nulle part ailleurs question de la concierge, et l'on n'a pas besoin d'elle pour comprendre que tout le quartier est au courant des relations violentes entre le Père et la Fille). Quel est en effet le statut exact de la scène qui est présentée dans ces pages ? Le narrateur qui la raconte n'en est pas le témoin direct. Du point de vue de la vraisemblance, qui reste une donnée incontestable du roman, on ne peut non plus supposer que la concierge ait raconté la scène au narrateur. Autrement dit, ladite scène est à la fois totalement autonome du point de vue de la narration, et totalement déterminée par un double jeu de regard, qui précisément la *constitue* en scène, en postulant cette visualisation⁹. Parce que la scène sarrautienne passe par

⁸ Au passage, je rappellerai que c'est en un sens ce que disait Anne Ubersfeld du théâtre : le dialogue ne vaut que par *les conditions de son énonciation*. Autrement dit, on ne dit pas la même chose, fût-ce avec les mêmes mots, si on est debout ou assis. Et c'est aussi pourquoi l'écriture sarrautienne est tellement « scénique » - je ne dirai plus « théâtrale », car bien des pièces de « théâtre », ne sont malheureusement pas capables de produire cette scénographie (mais aplatissent tout, en ramenant le texte à un échange de belles phrases) ; l'écriture de Sarraute, au contraire, porte entièrement sur le cadre des énoncés et non sur les énoncés eux-mêmes, et déploie l'espace délimité par ce cadre.

⁹ Voir les conclusions du collectif *La Scène. Littérature et arts visuels*, sous la dir. de M.-T. Mathet (*op. cit.*) et notamment l'article final de P. Ortel :

une projection d'images mentales, elle s'élabore toujours à partir d'une vision intérieure, d'un œil *en-dedans* qu'il nous faut repérer. Cet œil est ici d'autant plus troublant qu'il est rapporté, comme je l'annonçais, tantôt au narrateur, tantôt à la concierge (dont l'oreille joue ici le rôle d'un œil qui institue la scène) ; et pourtant, dans le récit proprement dit rien ne permet de faire le lien (la concierge a peut-être vu mais ne raconte pas tandis que celui qui raconte n'a pu voir). Du côté du narrateur, la pulsion scopique est manifeste :

Je vois maintenant. Je sais. Je le vois tout à coup clairement, le secret de son attitude — si surprenante à première vue pour qui la connaît — sous les coups qu'il lui assène, le secret de cette insensibilité à la douleur qui fait penser à l'impassibilité quasi miraculeuse des martyrs chrétiens — sainte Blandine traversant d'un front serein les supplices [...] ¹⁰.

[...] je le vois qui se jette sur elle, qui essaie de déchirer ce qu'elle agite là sous ses yeux pour l'exciter ¹¹.

Peut-être a-t-il aperçu, peut-être a-t-il vu auprès d'elle tout à coup, non pas ce fantôme ridicule que je crois voir, moi, cet épouvantail à moineaux que je vois, mais quelque chose de vivant, un être en chair et en os, une présence épaisse et lourde, menaçante, qui la Soutient, la tire à soi, vers laquelle elle se tend, sur laquelle elle s'appuie pour le narguer — un ennemi dressé en face de lui, qui le défie ¹²...

La concierge, quant à elle, entend, plus qu'elle ne voit, mais comme les personnages cachés du récit et du théâtre classiques, elle reconstitue la scène qui justement motive le récit :

« Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs » : la scène suppose toujours l'interaction d'au moins deux actants « sous le regard d'un tiers » qui la fait tenir.

¹⁰ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 153.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² *Ibid.*, p. 155.

La concierge qui écoutait, en faisant semblant d’astiquer le bouton de la sonnette ou d’essuyer la rampe, a dû sursauter, reculer. On entend le claquement de la porte du bureau, puis le bruit de la clé dans la serrure. Il a fermé sa porte à clef. [...]

Elle ouvre doucement la porte de l’entrée... La concierge, le dos tourné, occupée à frotter les barreaux de la rampe, s’écarte légèrement pour la laisser passer¹³.

La concurrence apparente des deux instances du témoignage (témoignage fictif et mis en scène justement pour permettre la *scène*, je me permet d’insister de nouveau), cette concurrence se résorbe au bout du compte dans la complémentarité, voire la fusion, que manifeste le « on voit » et le « on entend » de la fin, qui obligent le lecteur à s’asseoir aux côtés de la concierge et du narrateur pour surprendre la scène sur l’écran tendu par le récit :

Ouvrira... N’ouvrira pas... Ouvrira... La clé tourne. La porte s’entrouvre. *On voit* passer un bras. *On entend* comme un cri étouffé¹⁴...

... à cette précision majeure près que ce qu’*on entend* et ce qu’*on voit*, on ne l’entend et ne le voit qu’à travers le voile d’une double porte – et c’est là que commence à intervenir le *dispositif* qui pose les conditions d’une visibilité paradoxale : pour que quelque chose nous soit effectivement donné à *voir*, il faut que l’espace lui-même organise le déplacement mimé par l’enchâssement des récits fictionnels (le récit principal et les micro-récits qu’il produit – scène du restaurant, réapparition récurrente des « fées », scène du cocher goguenard, scène du paquet de bonbons caché, etc.), et qu’il l’organise en diffractant, pour ainsi dire, le sens supposé premier. Ce que le texte dit (l’« avarice » double du Père et de la Fille), il le met en espace avec un supplément de sens qui entraîne ce que Philippe Ortel et Stéphane Lojkin appellent une « refondation » du symbolique par l’iconique.

¹³ *Ibid.*, p. 157-158.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157. Je souligne.

Regardons de plus près ce qui se passe dans et hors du bureau paternel : tandis que la Fille entre dans ce bureau, le lecteur s'attend légitimement à ce que cette dernière soit littéralement mise en pièce, déchiquetée, dépecée par celui qui sera de fait bientôt désigné comme un ogre. Or, je disais plus haut que la dévoration était constamment différée. Et de fait, on s'aperçoit que la Fille, pour ainsi dire, est immangeable, ou tellement racornie, desséchée, que le vieux s'y casse au moins en partie les dents, pour rester sur cette métaphore de la dévoration manquée. Du coup, il la repousse, il la recrache avec une violence rare :

Il lui donne un coup dans la poitrine qui lui fait lâcher le chambranle... « Garce !... Sale garce... » Il l'a poussée si fort qu'elle vient heurter avec son dos la porte de l'entrée juste en face de la porte du bureau¹⁵.

Et tandis que monte de la cuisine le bruit des assiettes qu'on lave, comme après un repas (« le bruit aigu, arrogant, des assiettes que la bonne glisse l'une sur l'autre »), la voilà qui se ressaisit et semble vouloir rejoindre le Père, comme pour regagner malgré tout le « grand bon fond » (p. 152 et 153) où la victime et le bourreau, l'ogre et la petite fille cohabitent monstrueusement.

C'est ici d'ailleurs, que ce « grand bon fond », qui n'est autre que le « grand bon fond de Malempia » évoqué cent pages auparavant (p. 45), prend, me semble-t-il tout sons sens. Car avant d'être, comme l'a montré Alain Goulet, une réminiscence admirative de Gide et de *La Séquestrée de Poitiers*, il est le lieu, l'ancre, le ventre, « la chère petite grotte »¹⁶ où se rejoue la scène vraiment primitive, fusionnelle, où, nouveau-née, elle pouvait encore rester « serrée, blottie contre lui, sentir battant à l'unisson, leur pulsation secrète, faible et douce comme la palpitation de viscères encore tièdes » (*sic*). Et si je cite à la fois la référence gidienne et les lignes qui accompagnent la tentative de rouvrir la porte du Père, c'est qu'on a là, je crois, non pas la clef (Sarraute ne procède pas par énigme et ne

¹⁵ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁶ *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard, 1930, p. 66-67. Cité par A. Goulet dans « Échos gidien dans la représentation sarrautienne », in *Nathalie Sarraute et la représentation*, sous la direction de M. Gosselin-Noat et A. Rykner, Lille, Roman 20-50, 2005.

chiffre pas son texte, au contraire), mais du moins un indice de ce qui se joue effectivement dans le texte en question – et je prends le mot d'indice dans sa double acception « policière » et linguistique (l'indice comme signe contigu au réel, selon Pierce, i.e. comme trace brute et brutale, opposée au symbole élaboré mais coupé du réel). Que l'espace du bureau soit assimilé explicitement au « grand bon fond de Malempia », cloaque monstrueux où la séquestrée fusionne si bien avec ses bourreaux que ceux-ci finiront par être acquittés de tout crime, qu'il soit également constamment rapproché de l'intimité viscérale d'un ventre dont il s'agit de se séparer dans la douleur, témoigne de la fonction primordiale de cet espace du dedans qu'enveloppe une double série d'ouvertures vers le dehors : fonction à la fois *obstétricale*, si je puis dire, et *digestive*. Le bureau, comme un ventre où s'accomplit le mystère d'une digestion ratée ou comme un ventre d'où l'enfant refuse obstinément de s'extraire, nous fait voir ce que le texte ne peut nous dire : l'ambivalence d'une relation qui passe moins par un langage clair que par un surinvestissement imaginaire de l'espace et du temps. Dans tous les sens du terme, la Fille *ne passe* pas. Traquant le Père dans son antre, refusant de quitter les lieux, puis finalement chassée dans l'entre-deux portes du couloir, elle n'a de cesse de rejoindre le « grand bon fond » où elle finit par se confondre avec les humeurs et sanies de toutes sortes dans lesquelles elle semble se complaire :

Elle est tout contre lui maintenant, lourde et molle, toute gonflée de sa peur. *Son produit immonde. Répugnant*¹⁷...

[...] peut-être la bête en lui se serait-elle rendormie; mais il la voyait qui se traînait, qui rampait dans la boue, dans la crotte à ses pieds, elle était là devant lui, toute molle¹⁸.

Il sent qu'il écrase une matière flasque qui cède, dans laquelle il enfonce¹⁹...

¹⁷ *Op. cit.*, p. 148. Je souligne.

¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

Trois niveaux d'organisation du réel s'entrecroisent ainsi dans cette même scène, indéfiniment prolongée :

- le niveau social, qui est aussi celui du langage comme moyen d'échange : c'est le niveau le plus pauvre chez Sarraute, et celui que le texte démultiplie pour en épuiser chaque fois un peu plus les potentialités et en montrer pour ainsi dire l'usure (tout se passe en dessous ou derrière). C'est celui des « valeurs », culturelles (« Les enfants, c'est pour eux qu'on a trimé... », « Tes études sont terminées. C'est la vie qui commence. »)... et économiques (« la banque, les valeurs suisses, les derniers tuyaux de la Bourse... », ou l'argent du masseur). C'est aussi celui de la mondanité, à laquelle on a parfois bêtement réduit l'univers de Sarraute, alors qu'il n'est posé là que comme une trame crevée.
- le niveau spatial qui oblige le lecteur à reculer d'un pas pour, en introduisant la distance d'un écran (les portes et leurs trous de serrure), constituer l'action en scène, en posant cette dernière comme un jeu d'échange et de circulation permanente (dedans/dehors, sans que l'on sache à quel moment on est dehors, à quel moment dedans – cf. l'anneau de Möbius, meilleure façon de se représenter le dispositif)
- le niveau proprement scénique, qui est celui de la déconstruction, « de la transgression des valeurs et des idéaux portés » par l'ancienne culture du signifié²⁰. C'est celui du brouillage systématique du discours. On n'y échange plus des mots, mais des *images* et des *matières*. On n'y affronte plus des objets, mais de *l'abject*. On y fait face à la Chose, avec l'horreur et la fascination qu'elle provoque.

Ainsi paraît-il difficile de comprendre ce qui se joue ici (au-delà d'une scène finalement bien banale où une fille soutire un peu d'argent à son père), sans relire les lignes qui précédaient de peu le passage et en introduisaient notamment les personnages des « fées protectrices » – qui sont aussi les « marraines maléfiques » (p. 136) omniprésentes dans toute la suite. Lesdites fées, qui prennent pour l'occasion l'habit des sages-femmes, lui apportent sa fille, « un paquet enveloppé de linge », le jour de sa naissance :

²⁰ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, *op. cit.*, p. 10.

[...] elles minaudaient en tendant en avant leurs lèvres d'un air gourmand : « [...] Oui, oui, bien sûr, c'est mon papa, ça madame, c'est mon papa, bien sûr... » Elles serraient le paquet contre elles, elles le balançaient vers lui comme pour le taquiner [...] ²¹.

Suit aussitôt un passage où la métaphore semble déraiper, si discrètement qu'on pourrait ne pas y prendre garde, alors qu'une fois qu'on y fait attention on ne peut plus s'en détacher :

Il devait sentir déjà, pendant qu'elles bavardaient en minaudant et posaient contre lui en souriant le paquet qu'elles balançaient dans leurs bras, qu'il était, ce paquet entre leurs mains, un instrument, comme une sonde qu'elles cherchaient à introduire en lui doucement, qu'elles enfonçaient en lui délicatement à l'aide de leur voix vaselinée, un drain par où une partie de lui-même, sa substance allait s'écouler ²².

Difficilement imaginable, cette « voix vaselinée » s'inscrit dans une série de métaphores toutes plus ambiguës les unes que les autres. Manifestement, ce « paquet », qu'on lui offre et qu'on lui introduit simultanément, provoquant une purge des plus étonnantes, condense à lui seul l'ambivalence de la scène qui va suivre. A mi-chemin entre l'accouchement et le lavement, ce qui se joue ainsi est bien de l'ordre d'une Autre Scène, indescriptible (proprement irracontable ce qui justifie la survenue de la scène qui échappe à l'ordre du récit) et en même temps première par rapport au peu de dialogue que comporte l'épisode. Quelque chose a lieu entre le Père et « son produit immonde » qu'il tente désespérément d'expulser (ne réussissant finalement qu'à « lâcher » un ersatz qui fera sourire la fille, sous la forme des fameux quatre billets), un quelque chose, proprement innommable et en même temps absolument fondateur de la scène. Ce quelque chose, Stéphane Lojkin l'avait déjà rencontré dans l'ouverture du *Planétarium*. Sans prendre nécessairement l'aspect qui lui est sous-jacent dans cette scène-ci, il est partie prenante avec ce que la psychanalyse appelle aussi le Réel, c'est-à-dire une résistance inébranlable à l'ordre du discours :

²¹ *Op. cit.*, p. 136.

²² *Op. cit.*, p. 136-137.

Le « quelque chose » que vise la littérature déconstruit l'objet : il défait ce qui dans le langage ramène l'éparpillement vague du réel à la succession ordonnée des signes ; il défait cette institution des objets non dans un geste nihiliste de révolte et de destruction, mais pour faire jaillir un autre ordre tout à la fois du sens et du symbolique, un ordre qui passe par le regard plutôt que par le verbe, qui se fonde non sur la distanciation²³, mais sur la corporisation, l'ingestion, le spasme²⁴.

Cette corporisation, cette ingestion, ce spasme, on sait combien ils sont eux-mêmes fondateurs de l'écriture sarrautienne. Mais on voit aussi ici qu'ils dépassent le simple niveau métaphorique auquel on les a jusqu'ici souvent cantonnés, alors que précisément ils échappent entièrement à l'ordre de la rhétorique.

Ainsi, sans pour autant verser dans une psychanalyse sauvage du roman (qui aurait fait à juste titre bondir l'écrivain), l'on s'aperçoit qu'il existe dans l'œuvre de Sarraute des configurations imaginaires qui débordent le principe même de la narration ; ce faisant, elles ouvrent, dans les marges de l'histoire, des zones d'ombre (ou de trop de lumière ?) où le langage est dépossédé de son fonctionnement propre au profit d'un autre ordre symbolique : un ordre dont la critique ne doit pas nécessairement avoir peur, un ordre dont la compréhension passe par l'analyse des « vues imageantes » que le texte produit aux dépens de sa pure structure rhétorique.

²³ Cet ordre est l'ordre de la parole, elle-même née de la séparation initiale, de la coupure avec le Réel qu'est le sein maternel (quand il n'y a plus de sein, il faut bien parler pour obtenir du lait...), ce sein qui est précisément constamment évoqué dans toute la scène comme si la relation de la Fille avec le Père ne pouvait passer que par cette « tendre tiédeur du sein. L'odeur familiale, fade et un peu sucrée de leur intimité » (p. 153).

²⁴ Stéphane Lojkine, *op. cit.*, p. 241.

VUES DE L'ESPRIT. IMAGES DE LA PENSÉE CHEZ MARCEL PROUST ET ROBERT MUSIL

Florence Godeau

Université Jean Moulin – Lyon 3

Nonobstant le fait que Wolfgang Iser ne mentionne ni la *Recherche* ni *L'Homme sans qualités* dans son ouvrage *Der Akt des Lesens* (le *corpus* sur lequel il a travaillé étant essentiellement de langue anglaise), on peut trouver là une raison supplémentaire d'évoquer ces deux œuvres majeures du 20^e siècle, sous la double égide de la phénoménologie de la lecture et de la narratologie comparée. En effet, pour Marcel Proust comme pour Robert Musil¹, la question centrale, en matière de littérature, n'est autre que celle de l'image, sous toutes ses formes textuelles possibles, de l'analogie à la métaphore. Par des voies analogues et distinctes, l'un comme l'autre s'efforcent de capturer cette fugitive passante, en unissant « exactitude » et « âme » (Musil) par « les anneaux nécessaires d'un beau style » (*Le Temps retrouvé*), cette recherche de l'image juste s'accompagnant, chez Proust, d'une subordination de l'intelligence à la sensibilité, alors que, pour Robert Musil, il s'agit de concilier sans les hiérarchiser *animus* et *anima*, ratioïde et non-

¹ Éditions citées : *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 volumes. Désormais abrégée comme suit : RTP, suivi du tome en chiffres romains, et du numéro de la page citée ; Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978, 2 volumes, désormais abrégé comme suit : MoE, suivi du tome en chiffres romains, et du numéro de la page citée ; traduction française par P. Jaccottet, présentée par J.-P. Cometti, *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, 2004, 2 volumes, désormais abrégé comme suit : Hsq, suivi du tome en chiffres romains, et du numéro de la page citée.

ratioïde, réflexion et poésie². Cependant, dans le cadre du présent ouvrage, seules les images proustiennes et musiliennes censées produire des « vues imageantes » retiendront notre attention, eu égard au truisme selon lequel les images textuelles ne sont pas toujours associées à des « vues imageantes » (ou, pour aller vite, à des descriptions, en vertu de la formulation synthétique proposée par Bérengère Voisin et Tanel Lepsoo : « à tout énoncé *décrivant ou définissant* le monde raconté correspond une sorte d'image mentale élaborée par le lecteur »). En outre, toute analogie ne provoque pas nécessairement un processus symétrique ou connexe de production d'images chez le lecteur, même s'il est permis d'espérer que toute analogie pertinente *peut* susciter chez tout lecteur un tant soit peu sensible une création visuelle imaginaire, par insémination artificielle et travail métonymique...

En dépit – ou en raison – de gloses innombrables dans les champs proximes de l'esthétique et de la critique littéraire, l'usage du mot « image » demeure d'autant plus périlleux qu'il désigne chez le récepteur tantôt un effet que l'on serait tenté de qualifier de « senti-mental », produit par un certain agencement de signes linguistiques, tantôt un effet optique, produit par l'organisation de signes iconiques (si même on laisse de côté les formes complexes et autres combinatoires : texte illustré, images intégrant du texte, etc). Ce caractère paradoxal de l'« image mentale » que produiraient les « vues imageantes » invite à rappeler, au seuil de notre propos, les analyses de Walter Benjamin sur la mémoire involontaire proustienne, exhumant le souvenir « non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais *sans image et forme*, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. »³

Loin de nous le désir de lever ces ambiguïtés, d'autant que nous évoquerons une variété particulièrement retorse de « vues imageantes » que nous nommerons « vues de l'esprit », désignant ainsi, en d'autres termes, les « représentations » (mentales) que peuvent susciter diverses réflexions et délibérations intimes de certaines

² Voir à ce sujet Philippe Chardin, « Proust et Musil : littérature contre philosophie », dans *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Champion, 2006.

³ Walter Benjamin, « Zum Bilde Prousts » (1929), « L'image proustienne », trad. de la seconde version (1934), *Ceuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 154.

« consciences focales » dont nous sont données à penser et rendues visibles, comme par un effet de mise en abyme, les « imaginations » singulières. On se souvient que chez Proust, l'image textuelle idéale est celle qui suscite dans le « Livre intérieur » du lecteur (non moins idéal) une représentation subjective, sans qu'il soit nécessaire d'en expliciter la signification (ce qui n'est pas sans évoquer les analyses de Kant sur la perception du sublime, dans la *Critique de la faculté de juger*) : la fulgurante pertinence de l'énoncé métaphorique provoquerait une sorte de *condensation* de la pensée du lecteur, accompagnée d'une déflagration ou d'une efflorescence imageante, conciliant tension et détente en un moment de jouissance parfaite. De fait, l'un des pouvoirs majeurs et magiques de la littérature n'est-il pas de pouvoir « décrire » l'invisible, la vie indécise de la pensée, et de les rendre intelligibles par le biais des images analogues que nous sommes invités à construire par leur truchement ?

Pouvoirs et limites des images textuelles : la question de la traduction

Avant que de poursuivre, une question essentielle doit être évoquée : une fois établi le fait que Proust et Musil sont tous deux préoccupés au premier chef par l'invention d'images propres à traduire la pensée (gajeure que la littérature n'a cessé d'affronter, en proposant des solutions esthétiques variées à ce coup de force spéculatif dont les narrateurs « omniscients » sont évidemment coutumiers), reste posé le paradoxe suivant : si l'image littéraire est ce lieu du texte qui permet de donner à voir et à comprendre une « vision subjective », sans détour ni glose, elle est aussi la zone du texte la plus difficilement saisissable dès lors que s'interpose, entre elle et le lecteur, une *traduction*. En effet, pour qu'une image textuelle produise un impact sensible, et *a fortiori* pour qu'elle autorise la construction d'une « image imageante », il faut que la compétence linguistique du lecteur soit opératoire : or, quiconque a pratiqué ou produit des traductions en regard d'un texte original peut mesurer l'écart entre les images produites par le texte traduit et celles qui naissent du texte « natif ». On peut citer ici en exemple un bref extrait de « Noms de pays : le nom », et sa traduction par Scott-Moncrieff :

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *La Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes. (*Du côté de chez Swann*, I, 381)

The name of Parma, one of the towns that I most longed to visit, after reading the Chartreuse, seeming to me compact and glossy, violet-tinted, soft, if anyone were to speak of such or such a house in Parma, in which I should be lodged, he would give me the pleasure of thinking that I was to inhabit a dwelling that was compact and glossy, violet-tinted, soft, and that bore no relation to the houses in any other town in Italy, since I could imagine it only by the aid of that heavy syllable of the name of Parma, in which no breath of air stirred, and of all that I had made it assume of Stendhalian sweetness and the reflected hue of violets.⁴

La langue anglaise ne peut rendre compte du « poids » des syllabes, ni des connotations liées à la prononciation française : en anglais, « Parma » est un dissyllabe, avec deux voyelles ouvertes dont une finale, alors que Proust évoque « cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air » en jouant sur le fait que le mot « Parme » ne comporte qu'un son-voyelle. Un peu plus loin dans ce même texte, pour traduire le nom de la cathédrale « Sainte Marie des Fleurs », qui renvoie immédiatement le lecteur français de culture catholique au mois de Marie et aux aubépines, Scott-Moncrieff utilise soit « Our Lady of the Flower », soit le nom italien « Santa Maria del Fiore ». Là encore, quelque chose se perd en chemin, puisque nous sommes au cœur d'un réseau poétique où « la manière de prononcer » (d'ailleurs explicitement évoquée dans « Noms de pays : le nom ») est créatrice d'images.

Une analyse similaire pourrait être menée à partir d'extraits de *L'Homme sans qualités* évoquant les hallucinations de Moosbrugger (révélant sa perplexité et son agressivité face à l'arbitraire d'un lan-

⁴ La traduction de Scott-Moncrieff est disponible sur Internet : <http://www.authorama.com/remembrance-of-things-past-1.html>.

gage qui lui échappe constamment) ou encore les libres associations verbales auxquelles s'adonne le personnage de Clarisse : Philippe Jaccottet, dans ces passages, ajoute des annotations, expliquant par exemple au lecteur non germaniste que le mot « écreuil » se dit en allemand, selon les régions, « chat des chênes » (*Eichenkatze*) ou « renard des arbres » (*Baumfuchs*), ce qui suscite dans l'esprit du criminel de bien étranges représentations :

Und da taten die Psychiater wunder wie neugierig, wenn sie Moosbrugger das gemalte Bild eines Eichhörnchen zeigten, und er darauf antwortete : « Das ist halt ein Fuchs oder vielleicht ist es ein Hase ; es kann auch eine Katz sein oder so. » [...] Und wenn ein Eichkatzl keine Katze ist und kein Fuchs und statt eines Horns Zähne hat wie der Hase, den der Fuchs frißt, so braucht man die Sache nicht so genau zu nehmen, aber sie ist in irgend einer Weise aus alledem zusammengenäht und läuft über die Bäume. (MoE, I, 240)

Et quelle curiosité chez les psychiatres quand ils présentaient à Moosbrugger le portrait d'un écreuil, et que celui-ci leur répondait : « ça doit être un renard, ou peut-être bien un lièvre ; ça peut être aussi un chat ou du pareil. » [...] Si un écreuil n'est pas un chat, ni un renard, si, au lieu de corne, il a des dents comme le lièvre que le renard dévore, on n'a aucune raison d'être à ce point vétilleux : d'une façon ou d'une autre, c'est un rafistolage de tout cela ensemble, et qui va courir dans les arbres. (Hsq, I, 278-279)

On observera par ailleurs que les descriptions métaphoriques d'images mentales construites par le texte (le plus souvent en relation étroite avec l'exploration d'une subjectivité privilégiée : le Narrateur, dans la *Recherche*, Ulrich, dans *L'Homme sans qualités*), sont aussi les plus résistantes à l'adaptation cinématographique, qui peine à leur trouver un équivalent plastique satisfaisant, à la fois polymorphe et mobile. On peut se référer ici au chapitre liminaire de l'ouvrage de Martine Beugnet et Marion Schmid, *Proust at the Movies*, où est analysé le difficile passage de l'image textuelle à l'image cinématographique, qui résulte d'un choix subjectif et individuel, celui du réalisateur (faisant ainsi prévaloir sa propre « lecture imageante »)⁵. C'est pourquoi l'*Inland Empire* du Narrateur prous-

⁵ Martine Beugnet et Marion Schmid, *Proust at the Movies*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 29 : « A text mentions an object, a person, a landscape, but

tien ne peut être « figuré » que de façon tout aussi invisible, au plus secret du for intérieur de chaque lecteur particulier, même si l'on peut observer, chez Raoul Ruiz par exemple, des tentatives intéressantes pour trouver des équivalents cinématographiques aux déflagrations métaphoriques proustiennes (telle la technique des images multiples travaillées en décalage et en surimpression⁶) : s'il était matériellement possible de poursuivre plus avant cette analyse, il faudrait comparer des tentatives aussi variées que celles d'un Pasolini (qui voit dans le cinéma le monde de la mémoire et des rêves, ouvert à l'irrationnel, à la démultiplication infinie des images) ou d'un David Lynch, cinéaste de la subjectivité délirante, ou, en termes moins douteux, du cinéma « intérieur », lui-même composé de toutes les images que chaque individu accumule et recrée en puisant aux mondes divers de sa réalité quotidienne, de sa culture littéraire ou artistique, de sa mémoire affective et visuelle, ou de ses fantasmes.

Physiognomonie des pensées

Pour Marcel Proust et Robert Musil, ainsi que nous le rappellerions à l'orée de notre propos, l'enjeu de la littérature est à la fois d'ordre réflexif et d'ordre poétique. Aussi bien dans leur œuvre littéraire que dans leurs réflexions théoriques (du reste intimement liées), la métaphore apparaît comme le vecteur par excellence de ce double mouvement, puisqu'elle est à la fois pensée imagée et image pensante. La *Recherche* et *L'Homme sans qualités* accordent par conséquent une place essentielle à l'évocation des mouvements intellectuels et sensibles les plus intimes, le personnage focal, lieu central (sinon exclusif) de cette pensée, étant caractérisé quant à lui par l'attention toute particulière qu'il prête au fonctionnement des images, au point que le mode de réflexion et d'expression du Narrateur proustien, tout comme celui d'Ulrich, passent presque

presumably, no matter how detailed the description, and the impact of preconceptions (imagining and understanding things as a culturally and historically determined process), readers may still build an internal image that will differ from that of another group or another individual reader. »

⁶ *Ibid.*, p. 33 : « *Dissolves and superimposed images, he stresses, should not be interpreted as two, but as one combined reference to a third, invisible yet evident image. »*

toujours par une traduction « imageante » des données du monde sensible aussi bien que des notions abstraites : le lecteur accomplit quant à lui un mouvement symétrique et distinct, en se représentant à la fois le *mouvement de la pensée* du personnage, *l'objet initial de cette pensée*, et le *résultat du processus* en question.

Nous évoquerons tout d'abord des passages comportant une dimension métadiscursive, cherchant à « figurer » une pensée encore embryonnaire, à l'état de pure « intuition », non encore analysée ni ordonnée en un discours, et qui s'avère très souvent prendre la forme épiphannique d'une impression sensible ou d'une image rétinienne.

Dans *A la recherche du temps perdu*, les images de la pensée *in progress* s'attachent le plus souvent sinon exclusivement à décrire le phénomène complexe de la réminiscence. C'est ainsi que l'épisode de la madeleine (emblématique à bien des égards), souligne, dans un premier temps, l'inefficacité du processus réflexif conscient cherchant à saisir le « sens » et l'origine de la sensation : au long et lent compte rendu de cet effort laborieux et infructueux, s'oppose l'instant épiphannique, la saisie fulgurante de l'image-souvenir :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*Du côté de chez Swann*, I, 47)

Même si le souvenir commence déjà ici à être « décrit » de manière détaillée, la métaphore finale est encore suffisamment floue, sur le plan référentiel, pour susciter chez le lecteur la construction d'une image mentale analogue, où le nom de « Combray », encore « vacant », non encore « raconté », peut être comme le premier Swann « rempli de loisir, parfumé par l'odeur du grand marronnier, des paniers de framboise et d'un brin d'estragon » (*Du côté de chez Swann*, I, 19) non seulement par les prémisses de la narration à venir,

qui nous sont ici révélées (le dimanche matin à Combray, la tante Léonie, la vieille maison grise sur la rue), mais aussi par des souvenirs similaires : les nôtres. Le blanc typographique qui sépare la fin de l'épisode de la madeleine du récit d'enfance proprement dit produit sur le lecteur un effet analogue à la réminiscence elle-même, et ménage, dans les arômes évaporés de la métaphore fondatrice, le temps et l'espace d'une rêverie personnelle.

Dans l'œuvre de Robert Musil, les images de la pensée manifestent l'importance accordée par l'auteur et son protagoniste à la réflexion intellectuelle, mais aussi à la sensibilité, relevant de la sphère du « non-ratioïde », de l'imaginaire, de l'« âme » (*Seele*), dans un contexte historique et culturel où, dans la lignée de Nietzsche et de Wittgenstein, la capacité du langage à l'exactitude et à l'univocité est remise en cause de façon radicale. Cette réflexion sur le langage, au cœur du roman musilien, fait se rejoindre les réflexions sur la pluralité du sens, la métaphore, les « pensées vivantes » et l'Autre état, comme l'a bien montré Jean-Pierre Cometti dans le chapitre « Questions de psychologie » de son ouvrage *Musil philosophe*⁷. Les

⁷ Voir Jean-Pierre Cometti, *Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*, Paris, Seuil, 2001, p. 118 : l'auteur commente les réflexions de Wittgenstein sur le principe d'équivalence (la signification est « l'explication de la signification », c'est-à-dire, en quelque sorte, une glose sans résidu. « Or, écrit Jean-Pierre Cometti, ce principe se heurte à quelque chose d' inexplicable, traditionnellement réservé aux expressions métaphoriques ou poétiques : le fait qu'il y a bel et bien dans les explications du langage ordinaire quelque chose d'irremplaçable qui ne se prête pas à la substitution : une 'qualité', donc, qui n'est pas paraphrasable, comme si chaque mot possédait une 'seconde signification', non réductible à la première. Les analyses que Wittgenstein a consacrées à cette question montrent que les usages qui correspondent à cela donnent aux expressions un 'visage' expliquant ce qui se passe lorsque, par exemple, j'ai le sentiment d'une ressemblance entre « Schubert » (le nom) et Schubert (la personne, le compositeur) ou bien entre une voyelle et une couleur. » Ces questions sont tout à fait cruciales non seulement pour le commentaire de l'œuvre de Musil, et notamment de tout ce qui a trait à la métaphore ou bien aux « définitions » objectives ou subjectives des concepts ou même de simples mots, mais aussi, me semble-t-il, pour commenter les rêveries proustiennes autour des noms propres (en l'absence, cette fois, de tout rapport d'influence entre Wittgenstein et Proust, bien entendu).

« vues de l'esprit » des personnages romanesques, traduites dans les textes par des images littéraires ou des descriptions métaphoriques censées rendre compte de processus intellectuels, de méditations abstraites ou encore de représentations mentales (qu'elles soient présentées comme étant issues, ou non, d'une réflexion consciente), posent à l'écrivain, comme au lecteur (invité, en l'occurrence, à construire des « images » concrètes à partir de phénomènes *a priori* « abstraits »), des problèmes de nature spécifique, que le texte thématise.

C'est ainsi qu'au chapitre 28 de *L'Homme sans qualités* est évoqué sous une forme à la fois sérieuse et drolatique l'accouchement de la pensée. Le narrateur manipule à plaisir la prétériton, soulignant le caractère insaisissable de l'acte même de « penser », tout en recourant à des images aussi concrètes qu'elles sont cocasses :

D'un autre point de vue, la solution d'un problème intellectuel, c'est un peu comme quand un chien tenant un bâton dans sa gueule essaie de passer par une étroite ouverture ; il tourne la tête de droite et de gauche jusqu'à ce qu'enfin le bâton glisse au travers⁸ ; (Hsq, I, 138-139)

Meilleur est ce cerveau, moins visibles sont ses actes. C'est pourquoi l'acte de penser, tant qu'il se prolonge, est un état proprement lamentable, une sorte de colique de toutes les circonvolutions du cerveau⁹ ; (Hsq, I, 138-139)

Dans d'autres passages, Ulrich et/ou le narrateur analysent des images dotées d'une mystérieuse aura dont la lueur masque peut-être l'absence pure et simple de toute signification. C'est ainsi que peu après avoir rencontré, suite à son agression nocturne, une âme charitable et bien en chair (Bonadea), Ulrich lui débite, en guise d'entrée en matière, de fort lestes pensées sur le sport et l'amour :

⁸ *In anderer Hinsicht wieder vollzieht sich die Lösung einer geistigen Aufgabe nicht viel anders, wie wenn ein Hund, der einen Stock im Maul trägt, durch eine schmale Tür will ; er dreht den Kopf solange links und rechts, bis der Stock hindurchrutscht, (MoE, I, 112)*

⁹ *Je besser der Kopf, desto weniger ist dabei von ihm wahrzunehmen. Darum ist das Denken, solange es nicht fertig ist, eigentlich ein ganz jämmerlicher Zustand, ähnlich einer Kolik sämtlicher Gehirnwindungen. (MoE, I, 112)*

On affirmait bien entendu [...] que le sport unit, favorise la camaraderie, etc. ; mais cela prouvait seulement, en fin de compte, que la brutalité et l'amour ne sont pas plus distants l'un de l'autre que les deux ailes d'un même grand oiseau multicolore et muet.

Il avait mis l'accent sur les ailes et sur l'oiseau muet multicolore, pensée de peu de sens, mais chargée de cette énorme sensualité grâce à laquelle la vie apaise d'un seul coup, dans son corps sans limites, toutes les contradictions rivales ; il s'aperçut que sa voisine n'avait rien compris ; néanmoins la douce chute de neige qu'elle répandait dans la voiture n'avait fait que s'épaissir encore¹⁰. (Hsq, I, 49)

L'image-pensée du grand oiseau multicolore, ici dévaluée comme totalement dénuée de sens (la formule « *ohne Sinn* » est plus radicale que sa traduction par Jaccottet), s'avère pourtant singulièrement proche de celles qui se multiplieront lors des grandes conversations entre Ulrich et Agathe, dans la troisième partie du roman : l'analyse constamment renouvelée de la différence subtile séparant une « vue de l'esprit » imagée mais stérile, et une pensée imageante pleine et féconde, est en effet un enjeu constant de la réflexion, dans *L'Homme sans qualités*. Par ailleurs, dans le passage que nous venons d'évoquer, le fait qu'un climat érotique puisse être favorable à la production d'images poétiques est suggéré de manière distanciée et drolatique, alors que plus tard, dans les passages consacrés aux « jumeaux siamois », ce même fait se traduira non plus par une énonciation « ironiste » mais par la prolifération d'images poétiques, en un mouvement sans cesse renouvelé d'approfondissement et d'élargissement, non pas tant de la parole amoureuse que du discours sur l'amour. L'analyse systématique des métaphores sur l'amour, dans *L'Homme sans qualités*, permet de mesurer l'écart

¹⁰ *Man behaupte natürlich [...] Sport verbinde, mache zu Kameraden und dergleichen ; aber das beweise im Grunde nur, daß Roheit und Liebe nicht weiter von einander entfernt seien als der eine Flügel eines großen bunten stummen Vogels vom andern.*

Er hatte den Ton auf die Flügel und den bunten, stummen Vogel gelegt, - ein Gedanke ohne Sinn, aber voll von einem wenig jener ungeheuren Sinnlichkeit, mit der das Leben in seinem Maßlosen Leib alle nebenbuhlerischen Gegensätze gleichzeitig befriedigt ; er bemerkte nun, da seine Nachbarin das nicht im geringsten verstand, dennoch war der weiche Schneefall, den sie im Wagen verbreitete, noch dichter geworden. (MoE, I, 29)

(parfois ténu) entre les clichés manipulés ironiquement par Ulrich ou par le narrateur et les métaphores éminemment poétiques des « Conversations sacrées », du « Voyage au Paradis » ou des « Souffles d'un jour d'été », chapitre sur lequel Musil travaillait encore à la veille de sa mort, et qui le satisfaisait tout particulièrement. En revanche, dans le passage précédemment cité, les images inscrites dans la narration étant accompagnées d'un commentaire ironique, le lecteur est invité à se représenter à la fois une image poétique et un cliché connotant le décalage entre le romantisme enneigé de la circonstance et la vigoureuse réalité d'une pulsion sexuelle qui ne demande qu'à être assouvie le plus vite possible et sans nul apparat. On peut songer ici aux analyses de Wolfgang Iser sur la scène ironique dans *Joseph Andrew*¹¹ : chez Musil comme chez Fielding (ou Sterne), l'imagination du lecteur prend son essor à partir de certains blancs du texte, le « dit » étant modalisé de telle sorte qu'un *judicious reader* puisse deviner (et se représenter) le « tu ».

L'invention, par Ulrich, de surnoms désignant les femmes de son entourage, semble dans ce contexte un procédé tout à fait intéressant, et très différent de celui qui consiste, comme le fait Swann, à voir en Odette une image de Zéphora : chez Proust, l'artialisation du visage d'Odette par Swann souligne le décalage, la non coïncidence entre l'image peinte et l'Odette réelle, finalement occultée ; chez Musil, Ulrich convoque un certain nombre d'images et de clichés, à partir desquels il crée une image nouvelle, propre à représenter, de manière ironique, là encore, les caractéristiques majeures des jeunes femmes en question. Les noms donnés par Ulrich sont les seuls qui soient régulièrement employés dans le texte : le réseau d'images bâties par le protagoniste est par conséquent l'unique source de notre vision des personnages ainsi désignés. Par ailleurs, ce baptême fictif est triplement « ironiste » : comme autoparodie (Ulrich met à distance ses propres représentations fantasmées), comme parodie des personnages en question (sans qu'ils s'en doutent eux-mêmes, ce qui est encore plus drôle), et enfin comme jeu avec les conventions de la fiction, puisque Ulrich, en quelque sorte, usurpe les pouvoirs du narrateur. Le prénom « Léone », par exemple, est imaginé par Ulrich à partir de la rêverie inactuelle où l'entraîne le visage de la jeune femme : si Mme

¹¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 231-239.

Arnoux « ressemblait aux femmes des livres romantiques », la chanteuse de cabaret rappelle à Ulrich « de vieilles photographies, ces belles femmes qu'on voyait dans des livraisons de *Lectures pour tous* devenues introuvables ; » (Hsq, I, 41) Jaccottet choisit d'utiliser ici le titre d'une revue connue de ses compatriotes, en lieu et place des « magazines des familles » allemands mentionnés dans le texte de Musil (« *deutsche Familienblätter* »), ce qui exigerait peut-être une annotation et ne permettrait pas au lecteur français de se représenter aussi rapidement la physionomie possible de la belle et lente « Leona ». Ajoutons que le chapitre consacré à cette aventure érotique glose plaisamment le lien, éminemment ironique, entre l'appétit insatiable de la « lionne », sa nullité intellectuelle, son extraordinaire absence de réactivité sensuelle, et sa beauté désuète, quasi incongrue : « Ainsi le rêve de l'être flottait librement sur la matière ». La clause du chapitre glose cette formule, en soulignant le hiatus entre la forme et le fantasme, la lettre et l'esprit, la citation et le cadre dans lequel elle se voit artificiellement transplantée. La même intention ironique, la même volonté de distanciation et donc la même absence d'implication sentimentale caractérise le baptême de Diotime, « beauté spirituelle » mais aussi « hydre de beauté », « géante idéale » et surtout « grosse poule », images qui parodient la majestueuse épouse du secrétaire d'état, atteinte d'une crise aiguë d'amour présumé platonique à l'encontre du *Großschriftsteller* Arnheim. Bonadea subit un traitement analogue : les comparants choisis par Ulrich soulignent le contraste entre la beauté hiératique de cette femme et sa nymphomanie patentée, de sorte que le caractère postiche, ironique, de son surnom ne saurait échapper à nul autre qu'à elle-même, à qui manque certain indice culturel, dûment rappelé dans le texte à l'intention du seul lecteur :

Il l'avait baptisée Bonadea, la bonne déesse, parce que c'était ainsi qu'elle était entrée dans sa vie, et aussi à cause d'une déesse de la Pudeur dont le temple, dans la Rome antique, était devenu, par un étrange retour, le centre de toutes les débauches. Elle ne le savait point. Le nom bien-sonnant dont Ulrich l'avait gratifiée lui plaisait, elle le portait sur elle, quand elle venait le voir, comme un déshabillé aux luxueuses broderies¹². (Hsq, I, 63)

¹² *Er hatte sie Bonadea getauft, die gute Göttin, weil sie so in sein Leben getreten war und auch nach einer Göttin der Keuschheit, die im alten Rom einen*

Pour clore ce bref aperçu sur quelques vues de l'esprit imagées et « ironistes » chez Robert Musil (mais aussi pour la simple jubilation que sa lecture pourra le cas échéant susciter), nous citons un dernier passage, dans lequel sont évoquées les comparaisons (« *Gleichnisse* ») auxquelles a recours le « brave homme pratique » (« *der brave, praktische Wirklichkeitsmensch* ») pour teinter son quotidien de ce qu'il croit pouvoir nommer « poésie » :

Et quand il a réussi enfin à boucler ce petit cercle de désirs, qu'il y oscille paisiblement de-ci, de-là comme un pendule, sa provision de rêves insatisfaits n'en paraît pas s'être réduite pour autant. S'il veut s'élever désormais, il lui faut recourir à la comparaison. Sans doute parce qu'il arrive à la neige de lui déplaire, il la compare à de miroitants seins de femme ; dès que les seins de sa femme commencent à l'ennuyer, il les compare à de la miroitante neige ; il serait atterré si leurs pointes se révélaient vraiment un beau jour becs de colombe ou corail sertis dans la chair, mais ces images, poétiquement, l'excitent. Il est capable de changer tout en tout (la neige en chair, la chair en fleurs, les fleurs en sucre, le sucre en poudre, et la poudre, à nouveau, en friselis de neige), car la seule chose apparemment qui lui importe est de faire des choses ce qu'elles ne sont pas¹³. (Hsq, I, 167)

Tempel besessen hat, der durch eine seltsame Umkehrung zum Mittelpunkt aller Ausschweifungen geworden ist. Sie wußte das nicht. Der klangvolle Name, den ihr Ulrich beigelegt hatte, gefiel ihr, und sie trug ihm bei ihren Besuchen wie ein prächtig gesticktes Hauskleid. (MoE, I, 41)

¹³ *Und wenn er glücklich diesen kleinen Kreis von Wünschen zustande gebracht hat und ruhig darin hin und her schwingt wie ein Pendel, scheint sich dennoch sein Vorrat unbefriedigter Träume um nichts verringert zu haben. Denn wenn er sich erheben will, so gebraucht er dann ein Gleichnis. Offenbar weil ihm Schnee zuweilen unangenehm ist, vergleicht er ihn mit schimmernden Frauenbrüsten, und sobald ihn die Brüste seiner Frau zu langweilen beginnen, vergleicht er sie mit schimmerndem Schnee ; er wäre entsetzt, wenn ihre Schnäbel sich eines Tages als hornige Taubenschnäbel herausstellen würden oder als eingesetzte Korallen, aber poetisch erregt es ihn. Er ist imstande, alles zu allem zu machen,- Schnee zu Haut, Haut zu Blüten, Blüten zu Zucker, Zucker zu Puder, und Puder wieder zur Schneegeriesel -, denn es kommt ihm anscheinend nur darauf an, etwas zu dem zu machen, was es nicht ist, was wohl ein Beweis dafür ist, daß er es nirgends lange aushält, wo immer er sich befinde. (MoE, I, 139)*

Ce texte éminemment ironique désigne, *a contrario*, la conception musilienne de l'image pertinente, percutante, « exacte » : celle qui donne des choses l'image de ce qu'elles sont *vraiment*, sans que nulle réalité objective puisse jamais l'exprimer. Le mot de Mallarmé, bien sûr, vient ici à l'esprit : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » On se rappelle aussi, et surtout, les pages du *Temps retrouvé* consacrées à l'image « nécessaire », la pertinence de l'analogie étant proportionnelle à l'écart séparant *a priori* les termes de la comparaison, à leur accord *différentiel*, et non pas à leur ressemblance : cet écart est le lieu vacant de ce que l'on nomme souvent, faute de pouvoir mieux dire, le mystère, la profondeur ou l'originalité d'une analogie. Cependant (et sans doute est-ce ce qui les sépare, notamment, du symbolisme mallarméen), Proust aussi bien que Musil ont également pour souci, dans ces deux œuvres majeures où s'expriment leurs réflexions esthétiques les plus abouties, de concilier la plus haute exigence artistique et la plus grande *clarté* possible, autant dire la plus grande puissance imageante.

Pensée visuelle et dérèglements névrotiques : les cas-limites

Reste à commenter un cas particulier d'images de la pensée, liées cette fois au dérèglement du langage dont souffrent Moosbrugger et Clarisse : leurs troubles de la personnalité se traduisent en effet par une tendance systématique à interpréter des mots à partir de leur puissance imageante et non pas à partir de leur sens objectif.

Christian Moosbrugger présente des troubles du langage proches de ce que l'on appelle en psychopathologie la « pensée visuelle » systématique, qui peut être une des modalités de l'autisme, et que le texte de Musil traduit par le biais d'images qui ne sont autres que la projection d'un monde intérieur dans le monde réel, auquel ces « fictions » se substituent sans que Moosbrugger en ait conscience. De manière analogue, avec cette fois une variation liée à la différence culturelle entre les deux personnages en question, la névrose de Clarisse se traduit par un goût de plus en plus étrange et systématique pour les jeux de mots, les glissements d'un mot à

l'autre, etc : très subtilement, Musil montre comment Clarisse passe d'une jouissance positive, encore consciente d'elle-même comme jeu dénué de valeur sémiotique, à un vertige verbal où la question du sens n'est pas abandonnée sciemment (on serait alors du côté du *nonsense* carrollien, ou des jeux surréalistes), mais bel et bien déviée : en donnant au mot un sens qui ne vaut que pour elle, Clarisse rompt avec la fonction de communication, tout en croyant que le sens qu'elle donne au mot, mais aussi à d'autres signes extra-linguistiques (notamment lors de l'épisode de l'Île de la Santé, dans les ébauches des années 20), est le seul possible, le seul « vrai », etc.

La production délirante des deux personnages est donc textuellement traduite par le « développement » de ces images en récits fantasmatiques dotés d'une autonomie inquiétante, et qui permettent au lecteur de pénétrer, en quelque sorte, à l'intérieur de la pensée névrotique des deux personnages en question. Là encore, comme dans tous les exemples précédemment évoqués, notre faculté de nous « représenter » les images sollicitées par Musil coïncide exactement avec ce que sa propre écriture tente de produire, en inventant une forme verbale exprimant ce qui n'est pas de l'ordre de la vision optique, ni de la perception (*Wahrnehmung*), mais uniquement de l'ordre de la représentation mentale (*Vorstellung*). Ces réflexions sur la puissance imageante des mots, esquissant dans *L'Homme sans qualités* une solution de continuité entre le langage du fou et celui du poète, de l'amant ou du mystique, peuvent donc être opposées et comparées aux passages de la *Recherche* consacrés aux noms propres, à leur forme phonique et aux connotations qu'ils recèlent, et qui permettent d'inventer, en lieu et place d'une réalité encore inconnue, un espace à leur image. En effet, comme le rappelle Wolfgang Iser, l'image mentale donne à voir quelque chose qui ne peut être saisi par la vision de l'œil : ce que Samuel Beckett, dans *L'Image*, exprime de manière aussi lapidaire que lumineuse : « et les yeux que font les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là sous la boue je me vois »¹⁴.

Au terme de ce bref parcours au pays des pensées imagées, et imageantes, nous espérons avoir montré que la métaphore est un énoncé fondateur, susceptible d'occuper une place de choix dans une poétique des vues imageantes : elle est à la fois, pour peu que

¹⁴ Samuel Beckett, *L'Image*, Paris, Minuit, 1988, p. 11.

L'on joue sur l'étymologie, idée (*eidon* = image) porteuse d'images, et image (idée) porteuse d'idées. Les passages évoquant sous la forme de « vues (intérieures) imageantes » divers processus de la pensée et autres « vues de l'esprit » recèlent une fonction que l'on pourrait dire pédagogique ou didactique, puisqu'ils invitent le lecteur à faire preuve de discernement, et opposent des vues « imageantes » parce que riches de potentialités multiples, à d'autres images, vides de sens, stéréotypées, usées. La *Recherche* et *L'Homme sans qualités* exigent de leur lecteur « idéal » un sens critique aigu et une sensibilité que, dans le même temps, ils « forment » et « éduquent », en représentant, par exemple, des personnages incapables de mesurer la pertinence ou la drôlerie de telle ou telle image, voire, en bien des cas, incapables d'*imagination* tout court. Celle-ci n'est autre, en effet, que le mouvement vivant d'une conscience poétique et critique, capable de jouer avec les images de sa mémoire, les images de sa culture, et les images du réel, pour les recomposer, les combiner entre elles selon sa propre « lecture », en contemplant à loisir, faute de vouloir ou de pouvoir écrire, les icônes de son Livre Intérieur.

LES TROUS NOIRS DE LA FICTION : VOIR LES MONDES IMPOSSIBLES

Françoise Lavocat

Université Paris 7 – Denis Diderot

Au début du *Quart Livre* de Rabelais, l'équipage de Pantagruel, faisant escale dans l'île de Médamothi (« nul lieu en grec »¹), fait l'acquisition, entre autres « belles choses », de trois licornes, d'un renne caméléon et de tableaux représentant les idées de Platon, les atomes d'Epicure et la voix d'Echo. Il faut ajouter à ces objets improbables un tableau de la broderie de Philomèle représentant le viol de Thérée sans montrer d'acte sexuel, ce qui serait « sot »². On ne nous dit pas à quoi ressemblerait la non représentation d'un viol indiquant un viol. Est-ce une allégorie ? À quoi pourrait ressembler l'allégorie d'un viol ? Le lecteur aimerait bien voir. Le désir et la frustration du visible sont inhérents à ce non-lieu. Le roi de l'île de

¹ Comme le signale Rabelais dans l'index qu'il joint à l'édition de 1552, sous le titre de « Briève déclaration d'aulcunes dictions plus obscures contenues on quatriesme livre des Faicts & Dicts Heroïques de Pantagruel ». *Le Quart Livre* (1552), *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 703.

² « Panurge achapta un grand tableau painct & transsumpt de l'ouvrage iadis faict à l'aiguille par Philomela exposante & representante à sa soeur Progné, comment son beaufrère Tereux l'avoit depucellée: & sa langue couppee, affin que tel crime ne decelast. Je vous iure par le manche de ce fallot, que c'estoit une paincture gualante & mirifique. Ne pensez, ie vous prie, que feust le protraict d'un homme couplé sur une fille. Cela est trop sot, & trop lourd. La paincture estoit bien aultre, & plus intelligible. Vous la pourrez veoir en Thelème à main gauasche entrans en la haulte guallerie.» *Le Quart Livre*, ch. II, *ibid.*

Médamothi a justement pour nom « Philophanes », ce qui signifie, selon Rabelais³, « convoiteux de veoir et estre veu »⁴.

L'hypothèse développée dans cet article est que la tension entre le désir et l'impossibilité de voir est le mode comique et paradoxal privilégié par lequel la fiction, à la Renaissance, dans la lignée de l'*Utopia* de Thomas More, se définit elle-même.

Les théoriciens contemporains de la fiction, dont l'approche s'inspire en partie de la philosophie analytique, ont examiné à nouveau frais la question ancienne de la relation entre êtres non existants (« entia rationis » ou « ficta » dans le vocabulaire philosophique médiéval)⁵, possibilité logique et concevabilité⁶. Si l'on conçoit la fiction comme un monde possible, il paraît cohérent de dénier aux mondes impossibles, c'est-à-dire aux fictions comportant des contradictions logiques, la capacité à créer des mondes. Lubomir Doležel estime ainsi que les mondes impossibles, tels que les produit ce qu'il appelle la littérature post-moderne (Robbe-Grillet, Pinget, Calvino) constituent une anomalie de la fiction, une régression dans l'art de bâtir des mondes. Il aborde rapidement la question de l'image mentale produite par les mondes inconsistants, en estimant qu'elle ressemble à une superposition d'images discordantes, comme les produirait, par exemple, un téléviseur déréglé...⁷ Marie-Laure

³ « Briève déclaration... », *ibid.*, p. 706.

⁴ Sur la signification de cet épisode dans l'économie générale du Quart Livre, voir Alice Fiola Berry, « L'Isle Medamothi: Rabelais's Itineraries of Anxiety (Quart livre 2-4) », in *PMLA*, vol. 106, n°5 (Oct. 1991), p. 1040-1053.

⁵ Voir à ce propos M.-L. Demonet, « Les êtres de raison, ou les modes d'être de la littérature », in *Res et Verba in der Renaissance*, dir. Ian Mac Lean, Sonderbrück, 2002.

⁶ Ainsi, selon Umberto Eco, les mondes fictionnels qui comprennent des impossibilités logiques sont des « illusions narratives » : ils ne sont pas construits, ils ne sont que nommés ; ils sont inconcevables. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979) trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, p. 191.

⁷ *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 161. N. Rescher, qui conteste la théorie des mondes possibles et entend ramener la fiction à une phénoménologie de l'imagination, exclut aussi de son champ d'études, explicitement, les fictions illogiques (*Imagining Irrreality, A Study of Unreal Possibilities*, Chicago, Open Court, 2003, p. 14).

Ryan approfondit la question en distinguant plusieurs façons de « lire les contradictions ». Elle remarque que celles-ci sont généralement réduites par des interprétations « mentalistes », « virtualisantes » ou « méta-textualistes ». Il s'agit de lectures qui attribuent les contradictions à un cerveau dérangé (« mentalisme »), n'actualisent qu'une partie des variantes narratives co-présentes et impossibles (« virtualisation »), ou bien considèrent que les contradictions renvoient à la fabrique d'un roman en cours de composition (« méta-textualisme »). Lorsque cette réduction n'est pas opérée, ou n'est que partiellement mise en œuvre, le texte paraît troué de paradoxes insolubles ; il ressemble, ajoute drôlement l'auteur, à un gruyère suisse⁸.

Ce sont justement ces trous noirs, ou prétendus trous noirs de la fiction, que l'on se propose ici d'examiner, à travers deux exemples empruntés au seizième siècle, l'un très connu et l'autre moins, l'*Utopie* de Thomas More (1516) et l'*Alector* de Barthélémy Aneau (1560). Ces fictions accueillent non seulement des êtres et des événements physiquement impossibles (qui n'inhibent pas, en principe, les facultés imageantes du lecteur, au contraire) mais aussi des inconsistances logiques (affirmant p et $\sim p$). Celles-ci soulèvent très explicitement la question de la possibilité de leur représentation : le désir de voir et d'être vu de Philophanes, roi du non-lieu, indique à nos yeux une conscience particulièrement aiguë du statut paradoxal du paradoxe dans la fiction, identifié, à la Renaissance, comme le paradoxe de la fiction elle-même : faire voir l'invisible. S'il y a bien une opposition entre les effets et les usages de la fiction (solliciter l'imagination, inviter à l'immersion, à la simulation), et la contradiction (la négation, n'appartenant pas au domaine de la perception, contrarie ce processus), que produit alors la rencontre entre fiction et paradoxe ?

Si l'*Utopie* ressemblait à un fromage suisse, les trous en seraient les noms propres. Il est vrai que le nom d'*Utopie* et de celui qui la décrit, Hythlodée (« qui dit beaucoup de bêtises »), ont la faculté de virtualiser l'ensemble du fromage – la totalité du monde projeté par la fiction. Mais ce travail de sape est redoublé, à l'intérieur du

⁸ « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux mondes parallèles », *La Théorie littéraire des mondes possibles*, dir. F. Lavocat, Editions du CNRS, à paraître.

monde fictionnel, par d'autres noms propres. La capitale de ce non-lieu, où coule le fleuve « Anydre », c'est-à-dire « sans eau », ce qui en fait un non-fleuve, se nomme, comme on sait, « Amaurote, » l'obscur, l'indistincte. Le verbe « *αμαυρο* », signifie précisément « rendre obscur », « difficile à voir », « faire disparaître ». Il illustre la faculté du paradoxe à brouiller ou barrer l'image projetée par le monde fictionnel.

L'usage néantissant de la nomination dans l'Utopie a été abondamment commenté, au seizième siècle⁹ comme aujourd'hui¹⁰. Elle a d'abord été corrigée ; de nombreux humanistes, Budé, Scaliger, Vossius estiment que le nom d'Utopie est mal choisi et lui préfèrent celui d'« Udepotia » (« udepote » : jamais)¹¹. Ce glissement, opéré de façon presque unanime, d'un non-existant à un non actualisé sur une chaîne temporelle souligne une réticence ou une difficulté¹² de la part des hommes de la fin de la Renaissance, à concevoir l'impossible logique. Barthélémy Aneau, auteur d'une traduction de l'*Utopia*, en 1559, s'inscrit davantage dans la lignée morienne en remarquant, que les noms propres sont « l'indice » que l'Utopie est « une île fantastique » ; il distingue les noms propres paradoxaux, auquel il accole la mention : « qui n'existe pas » et les noms non

⁹ Il l'est d'abord par More lui-même, dans sa fameuse lettre à Pierre Gilles jointe à l'édition de 1517. Au dix-septième siècle, G. Vossius dans une lettre significativement intitulée « De Utopia Mori a paradoxi in illa vocabilis agit », fait état de son échec quant au déchiffrement de certains noms propres. Voir à ce propos J. Romm, « More's Strategy of Naming in the Utopia », *Sixteenth Century Journal*, Vol. 22, n°2, été 1991, p. 173-183.

¹⁰ Notamment par J. D. Simmonds (1961), L. Marin (1973), J. Romm (1991, *art. cit.*).

¹¹ Voir l'article « Aneau », dans *Les Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine, p. 111.

¹² C'est l'apport des nominalistes, comme Dunst Scott et Guillaume d'Ockham, qui permet de penser la possibilité logique indépendamment de la question ontologique, et de ne plus faire, comme dans l'ancienne métaphysique, de la possibilité un moment de l'être (S. Knuutila, *Modalities in Medieval Philosophy*, London and New York Routledge, 1993). L'interprétation des humanistes de la Renaissance marque-t-elle une forme de régression à cet égard ? L'étude de la logique, au cours du seizième siècle et dans les siècles suivants enregistre un important recul.

paradoxaux (« barbares »). Les noms propres paradoxaux constituent en effet les objets auxquels ils réfèrent¹³ en *entia rationis*, en non-existants¹⁴.

Pourtant, la description de la ville difficile à voir et de son non-fleuve produit moins un obscurcissement de la représentation que son dédoublement. Les précisions topographiques et les indications sensorielles données à propos du fleuve, le pont, les canaux, l'odeur de la marée qui refoule l'eau douce et lui donne périodiquement un goût salé, font inmanquablement reconnaître la Tamise. Amarote, la ville fictionnelle, « difficile à voir », suscite donc, en surimpression, l'image d'un référent actuel, Londres. Le passage consacré à la description d'Amarote est à la fois le plus paradoxal et le plus référentiel de l'œuvre, comme si l'affirmation, par la négation, de la fictionnalité impliquait l'évocation de la réalité, ce qui n'engage pas l'interprétation globale de l'œuvre (personne n'a jamais lu l'*Utopie* comme un éloge déguisé de l'Angleterre). La projection provisoire de l'image d'un référent doit être analysée comme un effet local, induit par l'usage du paradoxe.

On pourrait rapprocher cet effet textuel des recherches sur la contradiction menées par la psychologie cognitive, telles que les a menées J. Piaget, dans des *Recherches sur la contradiction*¹⁵. Il est vrai

¹³ Cette phrase n'a évidemment de sens que dans le cadre d'une ontologie (comme celle de Meinong, *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie* [1904] *La Théorie de l'objet et présentation personnelle*, trad. J.-F. Courtine et M. de Launay, Vrin, Paris, 1999) et d'une théorie du langage (comme celle de Putnam, « Meaning and Reference », *Journal of Philosophy*, LXX, 1973, p. 699-711) qui admettent la possibilité de référer à des entités non existantes.

¹⁴ J. D. Simmonds relève leur analogie avec les abstractions dans l'allégorie chrétienne.

¹⁵ Jean Piaget, *Recherches sur la contradiction*, Paris, Blanchet, 1974. Des recherches plus récentes, dans le domaine des neurosciences, ont apporté de nouveaux éclairages sur l'activité cérébrale confrontée à l'impossibilité. Marcel Brass, dont les recherches portent sur l'imitation, a montré que l'observation d'un mouvement biologique (humain, naturel, possible) activait les zones du cortex impliquées dans l'exécution d'un mouvement. L'imagerie cérébrale (fMRI) met en évidence une moindre activation neuronale quand l'action est virtuelle, impossible, ou exécutée par un robot (Marcel Brass, Cecilia Heyes : « Imitation: is cognitive neuroscience solving the correspondence

que celles-ci ne portent pas sur la logique formelle (où la contradiction est l'affirmation conjointe de p et de $\sim p$) mais sur la pensée naturelle exposée à des actions incompatibles. Étant donné que la construction cérébrale d'images mentales, par la lecture, emprunte les circuits perceptifs existants, on peut peut-être cependant tirer profit de ses conclusions, qui sont les suivantes : premièrement, la tendance spontanée de toute action, perception ou cognition est de viser l'affirmation et les caractères positifs du réel ; au niveau perceptif, nous n'avons accès qu'au positif ; en second lieu, les négations sont le produit d'élaborations secondaires et de perturbations occasionnelles et transitoires (il n'y pas, contrairement à ce que pensent les dialecticiens, de chaos primitif informel qui serait le lieu du négatif) ; enfin, les contradictions naissent de déséquilibres cognitifs entre affirmations et négations ; le sujet cherche à les résoudre par un rééquilibrage, grâce, notamment, à l'apprentissage (tardif dans le développement enfantin) de la relativisation.

problem? », in *Trends in Cognitive sciences*, vol. 9, n° 10, oct. 2005, p. 490-495). Matthew Longo (*et alii*), dans leur étude sur le rôle de l'attention dans l'imitation automatique, ont montré que l'observation de mouvements impossibles diminuait ou inhibait l'activation de la zone cérébrale des neurones miroirs, impliqués dans l'imitation (Matthew R. Longo *et alii* : « Automatic Imitation of Biomechanically Possible and Impossible Actions: Effects of Priming Movements Versus Goals », in *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, vol. 34, n° 2, 2008, p. 489-501). Plusieurs études d'Evelyn Ferstl *et alii* (Evelyn C. Ferstl *et alii* : « Time, space and emotion: fMRI reveals content-specific activation during text comprehension », in *Neuroscience letters*, vol. 427, n° 3, 2007, p. 159-164 et Evelyn C. Ferstl *et alii* : « The extended language network: a meta-analysis of neuroimaging studies on text comprehension », in *Human brain mapping*, vol. 29, n° 5, 2008, p. 581-593), portant sur les processus impliqués dans la compréhension des histoires, ont mis en lumière une activité neuronale diversifiée, selon que le texte était cohérent ou non (d'un point de vue émotionnel, temporel ou spatial). On constate une activation accrue des régions fronto-pariétales, en cas d'inconsistance, reflétant la difficile recherche d'une cohérence. Il semblerait donc que l'impossibilité inhiberait les processus liés à l'imitation, mais activerait d'autres mécanismes cognitifs, sollicitant les deux hémisphères du cerveau. Je remercie vivement Marcel Brass pour m'avoir indiqué ces travaux.

En quoi ces recherches pourraient-elles nous aider à lire l'*Utopie* ? La programmation indirecte de l'image de Londres par la description du non lieu, au niveau herméneutique, peut être interprétée comme un décollement allégorique, mais aussi, sur le plan cognitif, comme une illustration de la prégnance du positif. La négation, au lieu de produire une vue imageante aberrante, suscite une image de substitution étonnamment précise. On pourrait considérer qu'elle est le produit d'une négation de la négation, ou d'un rééquilibrage, entre le positif et le négatif, en faveur du positif.

Les représentations iconographiques de l'île d'*Utopie* témoignent aussi de ce retournement de la perspective paradoxale en faveur d'une image mimétique du réel. Aucune d'elles n'a cherché à figurer l'invisibilité, le paradoxe, l'abstraction. Au contraire, et en dépit des instructions du texte, Holbein, en 1518, a comblé de terre le creux central de l'île, en forme de croissant. Les villes, censément identiques, sont fortement différenciées, et l'architecture figurée avec un détail absent du texte. Ce n'est pas que l'image, au seizième siècle, ne soit capable de représenter les aberrations par toutes sortes de jeux de perspectives et de créatures hybrides¹⁶, bien au contraire. Mais le parti pris délibérément réaliste d'Holbein apparaît comme un déni, ou une inversion, peut-être ludique, de la négation dans l'œuvre ; il corrobore en tout cas, et a peut-être favorisé la lecture, courante à la fin du seizième siècle, de l'*Utopia* comme un récit de voyage réel.

Le seizième siècle manifeste une conscience aiguë du rapport conflictuel, du point de vue philosophique et cognitif, entre contradiction et vision. On n'évoquera pas ici les enjeux multiples de la culture renaissante du paradoxe. Rappelons néanmoins que la question de la contradiction depuis Aristote (pour lequel les Dieux mêmes ne peuvent changer ce qui a été), s'articule à celles de la possibilité, de la concevabilité et de la création elle-même. Les aristotéliens du moyen âge¹⁷ et plus tard Descartes, Spinoza et Leibniz considèrent que Dieu est soumis au principe de non

¹⁶ Voir, à cet égard, G. R. Hock, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek, Rowohlt, 1986, et J. Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t. 1, *Aberrations*, Paris, Flammarion, 1999.

¹⁷ Voir à ce propos C. König-Pralong, *Avènement de l'aristotélisme en terre chrétienne*, Paris, Vrin, 2005, sur G. d'Okham, p. 178, sq.

contradiction : dans sa puissance infinie, il ne peut créer de mondes impossibles. Il ne peut faire que les cercles carrés existent. Mais dans la théologie négative de Nicolas de Cuse (*De docta ignorantia*, 1440), Dieu est lui-même un paradoxe, un maximum coïncidant avec un minimum. Dieu est au-delà de toute affirmation et de toute négation, mais les négations n'en sont pas moins plus vraies que les affirmations. Par conséquent, Dieu étant inaccessible aux sens et à l'intelligence humaine, c'est par la négation et le paradoxe que l'on va tenter de l'approcher. Marguerite de Navarre, après Marguerite Porete¹⁸, nomme le Saint Esprit « gentil Loin Près »¹⁹.

La promotion renaissante, puis maniériste, de la contradiction mystique, rhétorique, poétique, coïncide avec la naissance de la fiction comme monde possible impossible, monde qui donne à voir le non-existant, la contradiction logique étant, par excellence, inconcevable et inimaginable.

Le défi de donner à voir au moyen de la négation, ou de la négation de la négation, est relevé de façon exemplaire par *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse*, de Barthélémy Aneau, paru à Lyon en 1560.

Ce roman d'aventure allégorique, alchimique, utopique développe le programme morien et rabelaisien dans le sens d'une fiction à la fantaisie débridée. L'étrange monde d'Alector est très accueillant aux créatures physiquement impossibles, qu'elles soient topiques, comme les centaures, les dragons, les sirènes, les revenants ou plus inattendue, comme l'hippopotame volant à bord duquel le père d'Alector, Franc Gal, survole d'Europe en tout sens. Alector, le héros, est un homme coq, qui naît dans un œuf²⁰. C'est peu dire que la recommandation horacienne²¹ contre la représentation des créa-

¹⁸ *Le Miroir des âmes simples et anéantiés* [début XIV^e s.], trad. M. Huot de Longchamp, Paris, Albin Michel, 1984, 1997.

¹⁹ *Les Prisons* [1547-1549], III, v. 1328-1329 : « Le vray Amy qu'elle nommoit Gentil / et son Loin Près » ; v. 1371 : « Gentil Loing Près... Et que ce nom est beau ! », éd. S. Glasson, Genève, Droz, 1978, p. 180-181.

²⁰ Sur la riche tradition lucianesque et hermétique qui entoure ce nom, voir l'article éblouissant de M.-M. Fontaine dans son édition d'*Alector* (Droz, 1996, vol. 1) « Notes à la page de titre », p. 321-345. Ne pourrait-on pas aussi envisager le jeu de mots : a-lector, non-lecteur ?

²¹ « Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste

tures hétérogènes, semblables « aux rêves de malades » n'est pas suivie. Aneau, traducteur d'Alciat, auteur d'un livre d'emblèmes (*L'Imagination poétique*, 1552)²², aurait pu se contenter d'exploiter le vaste répertoire allégorique des hybrides. Au contraire, il s'est employé à les incarner, à les naturaliser. Jamais queue de sirène, par exemple, n'aura été plus suggestive. Celle de Priscaraxe, la mère d'Alector, luisante, rayée, multicolore, s'enroule autour des jambes de son amant Franc Gal, qui éprouve effroi et délice (c'est lui qui raconte) ; dissimulée sous une robe à traîne, elle glisse, tourne, se plie, se dresse²³, évoquant de façon visuelle et sensuelle la silhouette et la démarche la reine poisson. Ce surcroît de visibilité, qu'il faut interpréter comme un primat décisif de la fiction sur l'allégorie, concerne aussi l'impossibilité logique.

Celle-ci ne s'inscrit plus prioritairement dans les noms propres : elle est thématisée dans un dialogue entre deux personnages, Franc Gal et Croniel à propos de la possibilité de décrire la tour de la Nécessité (allégorisée par Dame Anange).

Franc Gal s'apprête à la décrire comme une chose qu'il a vue, tout en affirmant qu'aucun œil humain ne l'a et ne pourra jamais la voir, car sa base touche aux abîmes et son sommet dépasse des cieux. Son interlocuteur relève la contradiction et dénonce le mensonge. Franc Gal raconte alors comment il a bel et bien vu la tour : son âme s'est détachée de son corps et a fait un voyage jusqu'au centre de la terre.

Son interlocuteur accepte, de façon peut-être ironique, cette résolution fantastique du paradoxe : « Ce que tu as compté est

du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerai en une laide queue de poisson. [5] À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité ». *EpÓtres*, II, 1, trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1944, v. 1-14.

²² T. Chevrolet estime à juste titre que B. Aneau, dans cette œuvre, malmène l'allégorie et privilégie l'indécision du sens et le plaisir de la fiction (*L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la renaissance*, Droz, Genève, 2007, p. 43). Nous souscrivons pleinement à cette analyse.

²³ *Alector*, *op. cit.*, 103.

admirable, mais neantmoins assez vraysemblable et croyable, quant à mon opinion »²⁴. Il raconte une autre histoire pour confirmer la véracité de la précédente ; celle de Désalethès (« non-vrai »), le mensonge, à qui il fut prédit à la naissance qu'il mourrait dès qu'il dirait la vérité. Son maître, Pseudomathanon (« faux maître ou maître du faux »), à l'école de qui ont été Homère et Lucien, lui a fait apprendre, entre autres sciences, la Magie, la Cabale, l'Hypocrisie, la Poésie, l'Alchimie, la Médecine, l'Astrologie judiciaire²⁵. Finalement le jeune homme est condamné à mort. Il va à l'échafaud le cœur léger, toujours déterminé à mentir, prévoyant pour lui-même la postérité d'Ulysse²⁶. Pourtant, après avoir fait en riant ses adieux à la foule (« Adieu... je m'en vai mourir »), il a la tête tranchée. Mensonge aurait-il dit vrai par distraction ? La tête tranchée rebondit comme une balle, ses oreilles se métamorphosent en ailes de chauve-souris, elle s'envole. Au bout de trois jours, elle réapparaît ; elle raconte (en vers) qu'elle a vu la tour de la Nécessité. Les ailes de chauve-souris redeviennent des oreilles, ce qui reste de Desalethès meurt.

Ce passage joue sur le paradoxe à plusieurs niveaux. En premier lieu, le statut de vérité de la parole de Mensonge, comme celle du Crétois (ou d'Hythlodée), est insoluble. Elle est vraie et fausse : s'il ne mentait pas, il ne serait pas le mensonge et ne ressusciterait pas, s'il mentait, il n'aurait pas la tête tranchée et ne mourrait pas²⁷. C'est bien sûr la fiction elle-même, mettant à mort (en Desalethès) la fiction comme mensonge, dont le statut est indécidable : au passage, l'histoire de Desalethès discrédite le voyage allégorico-mystique de l'âme de Franc Gal qu'elle était censée authentifier, ou du moins lui confère un statut de fiction. L'allusion parodique probable au mystère de la résurrection à travers la tête métamorphosée, ni vivante ni

²⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

²⁶ Après la mort de Desalethèse, son père engendre, au sens littéral du terme, à Venise (pays des libraires ?), plusieurs personnages de fiction, dont Till l'Espiègle.

²⁷ Ce paradoxe, que l'on retrouve dans *Don Quichotte* (seconde partie, ch. 51) a une très longue histoire médiévale. Voir à ce propos E. J. Ashworth, *Studies in Post-Medieval Semantics, Variorum Reprints*, Londres, 1985, ch. XII « Will Socrate cross the bridge? A problem in medieval Logic », p. 281, sq.

morte, élargit dangereusement les enjeux du paradoxe²⁸ : la réputation d'Aneau était si sulfureuse qu'il mourut lynché par la foule le jour de la fête-dieu, en 1565. Il n'est pas non plus anodin que ce qui est donné à voir comme une vérité qui transcende le mensonge de la fiction soit la nécessité, c'est-à-dire, aussi et entre autres, la nécessité logique, le principe de non-contradiction. À un niveau que l'on pourrait appeler meta-logico-fictionnel, il est compréhensible que le principe de non-contradiction (la tour de la nécessité) détruise le paradoxe (Desalethès).

L'usage du paradoxe, chez Aneau, acquiert clairement une dimension meta-textuelle et meta-fictionnelle, non pas, comme dans les romans contemporains auxquels pense certainement M.-L. Ryan, parce que le lecteur considérerait différentes versions impossibles de l'histoire comme autant de brouillons de l'œuvre, mais parce que le paradoxe de la fiction est narrativisé et opérateur de narrativité. Il a pour centre la question de la vision des objets non existants impossibles (la nécessité est une abstraction figurée par une tour dont la dimension excède la possibilité de la vue). Sa résolution réside dans la production jusque-là inégalée dans la fiction renaissante d'images textuelles qui mettent en chair, en mouvement et en couleurs les allégories et les hybrides : on sait enfin, avec Aneau, ce qu'auraient pu représenter les tableaux acquis par Gargantua sur l'île de nulle part.

Pour enquêter plus largement sur les capacités imageantes du paradoxe, il faudrait étendre l'enquête à la modernité, jusqu'à Lewis Carroll par exemple, dont certaines créatures impossibles rappellent celles d'*Alector* (le chat sans corps dont on veut couper la tête, le sourire sans visage, la feinte ou simili tortue, « mock turtle », et son compagnon, le très classique et très littéraire griffon) ; jusqu'au nouveau roman, où la contradiction génère des mondes en recomposition permanente et un niveau allégorique et meta-textuel extrêmement dense (*Fable*, de Robert Pinget) ; ou jusqu'à la science fiction. Dans le parcours, restreint, qui a été celui de cet article, on n'a pas mis en évidence des trous noirs de la fiction, mais plutôt des mécanismes de compensation et de rééquilibrage divers pour pallier le manque à imaginer induit par la négation, en suscitant l'image d'un référent extratextuel (More), en renchérissant sur la fiction

²⁸ Le commentaire de M.-M. Fontaine sur ce passage va dans ce sens.

elle-même (Aneau, Carrol ; la science-fiction), en sur-investissant le niveau méta-textuel et allégorique (More, Aneau, Le Nouveau Roman). Reste évidemment à faire une histoire des mondes impossibles : elle ferait sans doute apparaître d'étranges parallèles entre seizième et vingtième siècle, peut-être avant et après l'âge d'or de la fiction, l'âge, en tout cas, où elle n'a pas (ou moins) besoin de se penser.

Bibliographie

ANEAU Barthélémy, *Alector ou le Coq, histoire fabuleuse*, éd. M.-M. Fontaine, Droz, Genève, 1996.

ASHWORTH E. J., *Studies in Post-Medieval Semantics, Variorum Reprints*, Londres, 1985.

BALTRUSAITIS Jurgen, *Les perspectives dépravées*, t. 1, *Aberrations*, Flammarion, Paris, 1999.

BERRY Alice Fiola : « L'Isle Medamothi: Rabelais's Itineraries of Anxiety (Quart livre 2-4) », in *PMLA*, vol. 106, n°5 (Oct. 1991), p. 1040-1053.

BRASS Marcel, HEYES Cecilia : « Imitation: is cognitive neuroscience solving the correspondence problem? », in *Trends in Cognitive sciences*, vol. 9, n° 10, oct. 2005, p. 490-495.

CHEVROLET Theresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la renaissance*, Droz, Genève, 2007.

DOLEŽEL Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres, 1998.

DEMONET Marie-Luce, « Les êtres de raison, ou les modes d'être de la littérature », in *Res et Verba in der Renaissance*, dir. Ian Mac Lean, Sonderbrück, 2002.

ECO Umberto : 1979, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, V. Bompiani, Milan ; 1985 : *Lector un fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Grasset, Paris.

FERSTL Evelyn C., VON CRAMON D. Yves : « Time, space and emotion: fMRI reveals content-specific activation during text comprehension », in *Neuroscience letters*, vol. 427, n° 3, 2007, p. 159-164.

FERSTL Evelyn C., NEUMANN Jane, BOGLER Carsten, VON CRAMON D. Yves : « The extended language network: a meta-analysis of neuroimaging studies on text comprehension », in *Human brain mapping*, vol. 29, n° 5, 2008, p. 581-593.

GRUDÈ François, sieur de LA CROIX DU MAINE, DU VERDIER Antoine, *Les Bibliothèques françaises*, [1584], Paris, Saillant & Nyon, 1773.

HOCKE Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek, Rowohlt, 1986.

C. KÖNIG-PRALONG Catherine, *Avènement de l'aristotélisme en terre chrétienne*, Vrin, Paris, 2005.

KNUUTILA Simo, *Modalities in Medieval Philosophy*, London and New-York Routledge, 1993.

LONGO Matthew R., KOSOBUD Adam, BERTENTHAL Bennett I. : « Automatic Imitation of Biomechanically Possible and Impossible Actions: Effects of Priming Movements Versus Goals », in *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, vol. 34, n° 2, 2008, p. 489-501.

MARIN Louis, *Utopiques, jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973.

MEINONG Alexius, *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie* [1904] *La Théorie de l'objet et présentation personnelle*, trad. J.-F. Courtine et M. de Launay, Vrin, Paris, 1999.

PIAGET Jean, *Recherches sur la contradiction*, Pairs, Blanchet, 1974.

PUTNAM Hilary, « Meaning and Reference », *Journal of Philosophy*, LXX, 1973, p. 699-711.

RESCHER Nicholas, *Imagining Irreality. A Study of Unreal Possibilities*, Open Court, Chicago et La sale, Illinois, 2003.

RYAN Marie-Laure, « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux mondes parallèles », *La théorie littéraire des mondes possibles*, dir. F. Lavocat, Editions du CNRS, à paraître.

ROMM James, « More's Strategy of Naming in the Utopia », *Sixteenth Century Journal*, vol. 22, n° 2, été, 1991, p. 173-183.

SIEBÖRGER Florian Th., FERSTL Evelyn C., VON CRAMON D. Yves : « Making sense of nonsense: an fMRI study of task induced inference processes during discourse comprehension », in *Brain research*, vol. 1166, 2007, p. 7-91.

SIMMONDS James, D. « More's Use of Names in Book II of Utopia. » *Die Neueren Sprachen* n° 10, 1961, p. 282-284.

DONNER À VOIR LE NOCTURNE

Alain Montandon

Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit l'image en littérature comme « des descriptions qui se font par le discours » renvoyant à l'entrée 'Description'. L'article image ajoute que les images présentent une espèce de tableau à l'esprit. Il est ajouté que le but que se propose la prose, c'est de bien peindre les choses, & de les faire voir clairement. Instrument de la rhétorique par excellence, ces « images ou ces peintures sont d'un grand secours pour donner du poids, de la magnificence & de la force au discours. Elles l'échauffent & l'animent, & quand elles sont ménagées avec art, dit Longin ». Une « vue imageante » a cette qualité de pouvoir présenter les objets aux yeux autant qu'à l'esprit.

Ainsi l'auditeur ou le lecteur perçoivent-ils une description par les yeux de l'imagination et de l'esprit. Mauriac parle, à propos de pornographie, d'écran mental et Balzac évoque une camera obscura intime, « la chambre obscure de mon cerveau » où viennent se refléter les images suscitées par l'imagination. Ce qui se passe dans ce *theatrum mentis*, auxquels les arts de la mémoire avaient depuis longtemps fait appel, est la production d'images qui servent de référent de l'objet évoqué. L'image donne existence, confère une présence, signe une authenticité à la fiction. Aussi le signe de la réussite et de la performativité d'un texte est bien sa « visibilité »¹.

¹ Voir John D. Lyons, *Before Imagination : embodied thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 207.

I.A. Richards dans ses *Principles of Literary Criticism*² écrit : « La qualité sensible des images, leur vivacité, leur clarté, la plénitude de détail, etc. n'a pas de relation de cause à effet [...] Ce qui donne à une image son efficacité est moins sa netteté comme image que son caractère d'événement mental particulier relié à une sensation ». Autrement dit il s'agit moins d'une représentation de la sensation que sa ressemblance avec elle. Il s'agit donc d'évoquer des ressemblances pour mettre en marche le jeu de l'imagination. Ainsi Hoffmann par exemple fait dire à la vieille Béatrice pour décrire la beauté des bras de Giacinta que « Jules Romains n'en avait pas peint de plus superbes »³. Hoffmann qui veut faire sortir du cercle de la vie quotidienne son lecteur (du « cercle étroit de la plate vie quotidienne ») ajoute ceci dans la préface à la Princesse *Brambilla* quant à ses fantasmagories :

Il m'est permis de te dire, aimable lecteur (et peut-être le sais-tu déjà par ta propre expérience), que plusieurs fois déjà j'ai réussi au moment où, précisément, des aventures fabuleuses menaçaient de s'évanouir dans le néant, — comme la vision d'un esprit agité, — à les étreindre et à les façonner de telle sorte que toute personne ayant la force visuelle voulue pour cela trouvait que réellement c'étaient des choses vivantes et par là même y croyait. C'est pourquoi je suis en droit de pouvoir continuer publiquement d'entretenir des rapports amicaux avec toutes sortes de figures imaginaires et avec un bon nombre de visions qu'on pourrait assez qualifier de folles, et d'inviter même les personnes les plus sérieuses à contempler cette étrange et pittoresque société⁴.

² I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge, 1955, p. 119-120.

« *The sensory qualities of images, their vivacity, clearness, fullness of detail, and so on, do not bear any constat relation to their effects [...] What gives an image efficacy is less its vividness as an image than its character as a mental event peculiarly connected with sensation. An image may lose almost all its sensory nature to the point of becoming scarcely an image at all, a mere skeleton, and yet represent a sensation quite as adequately as if it were flaring with hallucinatory vividity. In other words, what matters is not the sensory resemblance of an image to the sensation which is its prototype, but some other relation, at present hidden from us in the jungle of neurology.* »

³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Princesse Brambilla*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 78

C'est que tout acte de lecture fait appel à des processus de représentation qui pour une part font appel à des images. Encore faut-il définir ce que l'on entend par image, s'il s'agit d'une image intellectuelle ou d'une image véritable comme on peut en avoir dans le rêve éveillé de Desoille ou dans les théories de l'imagination. Mais surtout il convient de considérer à mon sens que tout texte dans l'acte de lecture qu'il présuppose ne recherche pas forcément des vues imageantes précises d'une part et qu'il joue d'autre part de cette attente pour dérouter le lecteur. Je prendrai quelques exemples classiques tirés d'un auteur que l'angliciste qu'est Wolfgang Iser connaît bien, je veux parler de Laurence Sterne et de son roman *Tristram Shandy*. Dans cette œuvre, le narrateur fait appel à l'imagination de son lecteur pour décrire certains mouvements et certaines positions en se référant à l'acteur Garrick. Sans doute la référence à l'acteur peut-elle susciter une image relativement précise à un spectateur qui aurait assisté à une représentation du célèbre acteur – mais ni l'ensemble des lecteurs du dix-huitième siècle et encore moins ceux d'aujourd'hui ont pu voir le jeu de celui-ci. Il s'agit donc de vues imageantes assez grossières qui relèvent plus d'une intention que d'une réelle vision. Bien plus, lorsque le narrateur laisse un page blanche pour que le lecteur y place le portrait de sa petite amie, pour avoir une idée de la beauté féminine, il est certain qu'il fait appel – non sans une ironie destructrice par ailleurs, mais c'est là un autre problème- à l'imagination tout à fait particulière et singulière de chaque lecteur. Le texte produit ainsi non pas une vue imageante, mais laisse au contraire germer une foulditude d'images aussi différentes les unes des autres, si ce n'est qu'elles ont en commun un certain affect libidinal. Autrement dit l'écrivain s'amuse à provoquer des images irreprésentables. Merleau-Ponty évoquait ce paradoxe en écrivant que « Voir, c'est toujours voir plus qu'on ne voit »⁵.

Je voudrais prendre, dans le court laps de temps imparti un exemple précis qui tourne autour de l'apparente impossibilité de provoquer des images parce que le sujet même semble défier toute représentation. Il s'agit pour moi de décrire la nuit et de savoir comment donner à imaginer dans un texte la nuit. Comment don-

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (1979), suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, p. 295.

ner à voir ce qui, de manière exemplaire, échappe à la représentation ? Pour cela je prendrai E.T.A. Hoffmann pour analyser comment s'opère une stratégie de production d'images à partir de références littéraires et picturales, et voir comment l'écrivain veut ancrer la fiction dans une autre fiction, celle de représentations visuelles. Ces images du nocturne tissent un réseau tout à fait arbitraire, reposant sur la culture du lecteur, ses facultés imaginatives pour construire une vision tout à fait particulière de certaines scènes nocturnes. On peut à partir de ce type d'approche élargir l'analyse aux dispositifs particuliers de certaines écritures fantastiques dans leur désir de focalisation visuelle chez le lecteur, mais également voir combien le dispositif est lâche, combien il joue avec la lecture de chaque lecteur, et comprendre que le plus souvent il s'agit non pas de produire une image précise que d'amorcer un acte d'imagination, de susciter un mouvement producteur d'images. D'ailleurs il est loisible de se demander si les textes littéraires recherchent à produire des images (en ce cas, la relation texte et illustrations serait à prendre en compte et inversement il conviendrait d'étudier les images qui sont productrices de texte ! par exemple un tableau qui génère un roman). Pour ce qui concerne la production romanesque, on a souvent reproché au genre de pervertir l'imagination en suscitant trop d'images, ce qu'affirmait Giambattista Roberti dans son *Del leggere i libri di metafisica e divertimento* de 1769 qui dénonçait les romans comme donnant trop d'images. Mais venons-en à Hoffmann. Celui-ci a inventé le nocturne en littérature, prenant modèle sur la peinture. Non seulement le recueil *Nachtstücke* donne à voir la substance même de la nuit, mais dans d'autres récits, le nocturne comme tel apparaît. La scène de la nuit d'équinoxe qui se trouve dans le *Vase d'Or* peut sans conteste être considérée comme un *Nachtstück* et elle me servira d'exemple.

Véronique pour gagner le cœur d'Anselme veut aller consulter la vieille Rauer qui habite près de la Porte du Lac, qui ne reçoit ses visiteurs que la nuit tombée. La vue de la vieille Rauer, habillée de hardes sales, cloue définitivement Véronique de frayeur :

Un mufler branlant de ganache, une mâchoire édentée, que masquait un grand nez bicornu en bec d'aigle, grimaçant un hideux rictus, et des yeux de chat dardaient des éclairs derrière de grosses lunettes.

Une crinière de cheveux sales et drus s'échappaient du fichu bariolé qui lui entourait la tête, et deux cicatrices de brûlures récentes, qui barraient la joue gauche et le nez, achevaient de rendre monstrueux ce faciès horrible⁶.

La description fait du visage de la vieille Lise un masque grotesque, caractérisé par l'hétérogénéité, l'animalité et la difformité qui en rend la visualisation précise et vivante grâce aux mouvements des yeux et des grimaces. A la monstruosité qui déforme le visage humain et l'animalise s'ajoute la terreur provoquée par l'antre de la sorcière, où s'agite tout un capharnaüm de choses confuses et d'animaux en furie :

Un déchaînement diabolique de cris, de miaulements, un vacarme étourdissant de croassements et de piaulements les accueillirent. « Silence, vermine ! » hurla la vieille en donnant un coup de poing sur la table. Les macaques s'agrippèrent au baldaquin en piaulant, les cochons d'Inde disparurent sous le poêle et le corbeau alla se percher sur le miroir ; il n'y eût que le matou noir, manifestement insensible aux injures, à rester tranquille sur le fauteuil rembourré où il avait sauté en entrant⁷.

⁶ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le Vase d'or in Contes fantastiques*, Marabout, s.d., tome 1, p. 160. « *Ein langes, hages, in schwarze Lumpen gehülltes Weib! - indem sie sprach, wackelte das hervorragende spitze Kinn, verzog sich das zahnlöse Maul, von der knöchernen Habichtsnase beschattet, zum grinsenden Lächeln, und leuchtende Katzenaugen flackerten Funken werfend durch die große Brille. Aus dem bunten, um den Kopf gewickelten Tuche starrten schwarze borstige Haare hervor, aber zum Gräßlichen erhoben das ekle Antlitz zwei große Brandflecke, die sich von der linken Backe über die Nase wegzogen.* » Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der goldne Topf in Fantasie- und Nachstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 208.

⁷ *Ibid.* « *Drimmen regte und bewegte sich alles, es war ein Sinne verwirrendes Quieken und Miauen und Gekrächze und Gepiepe durcheinander. Die Alte schlug mit der Faust auf den Tisch und schrie: »Still da, ihr Gesindel!« Und die Meerkatzen kletterten winselnd auf das hohe Himmelbett, und die Meerschweinchen liefen unter den Ofen, und der Rabe flatterte auf den runden Spiegel; nur der schwarze Kater, als gingen ihn die Scheltworte nichts an, blieb ruhig auf dem großen Polsterstuhle sitzen, auf den er gleich nach dem Eintritt gesprungen.* » *Ibid.*

On a ici un autre type de visualisation que j'appellerai une visualisation sonore, car ce sont bien des images sonores qui sont ici évoquées. De plus tout l'attirail coutumier propre à ce lieu est en place : nombreux animaux empaillés pendant au plafond, de mystérieux instruments dispersés dans la pièce en désordre, des chauves-souris volant en tous sens, un chaudron sur un feu dont les flammes mêmes en léchant le mur noir de suie prennent une allure surnaturelle. Tout cela semble sortir de la cuisine de sorcière du premier Faust de Goethe. La pièce n'est d'ailleurs éclairée que par le foyer et lorsque celui-ci s'éteint, plongeant la pièce dans le noir, la vieille revient d'un débarras avec une chandelle allumée. Il n'y aurait là rien que de naturel dans une habitation de ce type dans laquelle la lumière est donnée par un foyer ouvert, qui peut venir à s'éteindre en provoquant une épaisse fumée et laissant advenir l'obscurité. Mais ce qui n'est après tout qu'une scène commune dans une habitation modeste devient aux yeux de la petite bourgeoise un supplément à son épouvante. Véronique, qui, pour arracher les faveurs d'Anselme, ne recule devant rien, témoignera dans tout l'épisode certes d'un grand courage mais également d'une grande et intense frayeur.

La jeune Véronique quitte secrètement la maison paternelle, enthousiasmée par le caractère fantastique et romanesque que prend sa quête d'Anselme et filant dans les rues désertes tout en méprisant « la tempête qui faisait rage et lui fouaillait le visage de paquets de pluie ». Plus tard, lorsque elle et la vieille arrivent au carrefour, l'ouragan aura redoublé de violence et remplit l'air de ses hurlements de rage. Rien ne manque au tableau, ni les nuages affolés s'entassant en masses compactes, ni l'obscurité impénétrable d'une nuit d'épouvante où seules les étincelles et les lueurs phosphorescentes émises par le chat apportent quelque lueur. Le chaudron posé, les formules d'exorcisme prononcées, la flamme bleue jaillissant sous le trépied, des substances mystérieuses jetées dans le chaudron qui se met à bouillir en sifflant, tout cela forme un tableau que seule l'imagination du lecteur peut faire accéder à la représentation. Aussi le narrateur intervient-il pour entraîner son lecteur dans les ténèbres d'une nuit d'équinoxe, sur une route battue par la pluie pour se rendre à Dresde en dépit des mises en garde de l'hôtelier contre la tempête.

Le narrateur place alors son lecteur dans le récit et cette fois-ci dans le tableau, dans ce nocturne qui prend de la peinture et de ses techniques tous les éléments. Hoffmann connaît assez bien le nocturne pictural depuis la fameuse nuit du Corrège qu'il cite ailleurs avec admiration jusqu'aux peintures hollandaises, celles de Rembrandt et de Höllenbreughel tout particulièrement.

Rappelons que pour l'essentiel le tableau nocturne peut être éclairé soit par une lumière surnaturelle (le corps du Christ dans les nativités), soit par une lumière naturelle (la lune et les étoiles), soit par une lumière artificielle (feux, lanternes, bougies)⁸. Tout l'art du peintre est à la fois de rendre sensible l'obscurité et par un éclairage moins atmosphérique que directif d'accuser les formes et les visages grâce au jeu du clair-obscur et des oppositions construites entre parties claires et lumineuses et parties dans l'ombre.

Vasari et Leonard de Vinci en Italie avaient précisé ce qu'était la « notte ». Vasari avait noté que la libération de Saint Pierre dans les stances du Vatican jouait avec bonheur des effets de lumière dans la nuit et Leonard de Vinci dans son *Trattato delle Pittura* donne la recette : « Veux-tu peindre un événement de nuit, tu places alors un grand feu. » que Sandrart⁹ en 1675 reprend :

Lorsque l'on veut représenter une scène nocturne, que l'on allume un grand feu clair, dont la lumière se propage généreusement, et que l'on regarde les choses telles qu'elles sont colorées naturellement par le feu ; plus elles en sont proches, plus elles participent de sa lumière rouge et se détachent bien, car le feu est tout rougeoyant, comme fait d'un mélange de jaune de plomb clair, de blanc et de minium ; ainsi doivent être représentés tous les objets qu'il éclaire. Mais plus les choses s'éloignent du feu, alors elles échappent à sa clarté, et se perdent dans la couleur-nuit, noire et sombre¹⁰.

Le nocturne absolu, comme le nomme Panofsky, est celui qui donne l'illusion complète de l'atmosphère nocturne. L'obscurité

⁸ Ces distinctions ont été notées avec des variantes par Leonard de Vinci et par G.P. Lomazzo dans son *Idea del Tempio delle Pittura* (chapitre XXIX, *Del modo di distribuire i lumi*), Milano, 1590.

⁹ J.V. Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (Nürnberg, Frankfurt, 1675).

¹⁰ Cité par P. Choné, *L'Atelier des nuits*, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p. 36 et suiv.

prend alors une grande ampleur et une intense signification. Elle devient un élément qui remplit l'espace, crée une atmosphère et dans le même temps la fonction de la source lumineuse est intensifiée de sorte que la lumière apparaît comme la condition de l'apparition des objets et en accentuant fortement les contrastes. Johann Georg Sulzer¹¹ insiste, en définissant le nocturne en peinture, sur la transformation des couleurs : « Toutes les couleurs caractéristiques, dont le climat propre proviennent de la lumière naturelle du jour ou du soleil se perdent dans le nocturne qui modifie toutes les couleurs. Tout prend le ton de la lumière artificielle, tantôt rougeâtre, tantôt jaune, tantôt bleu, suivant la composition de la matière qui entretient la lumière qui brûle. » Sulzer n'aimait guère le nocturne en raison de ces transformations qui lui semblaient aller contre la nature et la richesse des couleurs. C'est ce même pouvoir de métamorphose que les peintres et les écrivains sensibles à la dimension imaginaire de la nuit privilégieront.

Ce n'est sans doute pas des peintres de la Renaissance et de leur successeurs dont Hoffmann s'inspire ici. Les nocturnes dans la peinture des anciens maîtres n'ont jamais été l'occasion de suggérer un quelconque fantastique, à l'exception faite du *Rêve* de Battista Dossi (1540) qui était exposé à Dresde à partir de 1749 et que Hoffmann aurait peut-être pu voir lorsqu'il était dans cette ville (où se déroule le *Vase d'Or*)¹².

Comment mettre en mots un tableau fait d'abord pour les yeux et qui appellent des émotions intérieures dont le langage peut difficilement rendre la sensation intime avec ses vives couleurs, ses

¹¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771. (« Sind Gemälde deren Szene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fackeln oder angezündete Lichte unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstück werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Widerscheine erleuchtet, es sei denn, dass sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigentümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstück, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röhlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird. »)

¹² Mais aucun des éléments composant le tableau ne semble avoir pu inspirer directement Hoffmann.

ombres et ses clartés ? Dans *L'Homme au sable*, le narrateur intervient pour dire ses difficultés :

Tu t'efforçais de trouver les termes pour t'exprimer. Mais il te semblait que dès le premier mot tu allais évoquer toute la magie merveilleuse, splendide, horrifique, joyeuse, épouvantable qui te possédait et que cela bouleverserait tout le monde comme une secousse électrique. Mais chaque mot, chaque expression te semblait décolorée, froide, morte. Tu cherches et tu cherches, tu bégais et tu balbuties et les questions positives de tes amis tombent comme un souffle glacial sur la flamme qui te consume et finissent par l'éteindre tout à fait¹³.

Le poète ne peut donner cette impression immédiate qu'on a devant un tableau. Il est obligé pour montrer ce qu'il veut, de le développer, de le construire. Il faut qu'il se fasse peintre en commençant par des contours, des traits hardis et téméraires pour brosser à grands coups l'ensemble. La force du trait, sa puissance expressive font que le tableau prendra vie et que les couleurs nécessaires viendront alors plus naturellement le compléter. Hoffmann saisit d'abord par le dessin l'esquisse, la silhouette et on le sait le contour sous forme de stéréotypes qui parlent à l'imagination :

Mais si tu avais d'abord, à l'instar d'un peintre téméraire, fixé en quelques traits hardis l'ébauche de ton tableau imaginaire, alors il te devenait facile de le colorer graduellement de tons vigoureux ; et tes amis, émus à l'aspect de tant de figures variées et vivantes, parta-

¹³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'Homme au sable in Contes fantastiques*, Marabout, s.d., tome 1, p. 237.

« Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war dir, als müßtest du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, alles was Rede vermag, schien dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst, und stotterst und stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen, wie eisige Windshauche, hinein in deine innere Glut, bis sie verlöschen will. » Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann in Fantasie- und Nachstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 343.

geaient avec toi l'illusion et le charme de ce tableau né de ton imagination¹⁴ !

Hoffmann prend pour modèles Rembrandt et Höllenbreughel afin de dessiner la scène. Il emprunte l'éclairage à Rembrandt pour créer une scène imaginaire qui veut être une synthèse des deux peintres suivant une ekphrasis qui lui est particulière et résidant dans un processus de condensation, condensation dans laquelle Freud verra plus tard un des traits propre au langage du rêve. Hoffmann procède par accumulation et association de plusieurs tableaux en un seul¹⁵. Aussi dans le cas présent peut-on essayer de retrouver les tableaux qui servent à la structuration de la scène fantastique, tout en sachant cependant que celui-ci n'existe d'abord que par le fantasme d'une scène fantastique et une condensation/concentration dans quelques traits téméraires et signifiants. Le peintre sous l'égide duquel il place son chapitre est Höllenbreughel, célèbre pour ses visions infernales. Michele Cometa y ajouterait Jérôme Bosch (que Hoffmann ne cite jamais) en raison de l'amalgame fait à l'époque entre les deux peintres. Pourtant s'il y avait un peintre (outre Rembrandt qu'il cite) qu'il aurait pu intégrer dans son tableau imaginaire, c'est bien son contemporain Goya avec ses *Caprices*. Mais il ne semble pas qu'il ait eu connaissance des gravures de celui-ci. En revanche les nombreuses représentations de sorcières chez un de ses peintres préférés pour les tableaux de paysage, Salvatore Rosa, dont il a pu admirer si ce n'est certains tableaux eux-mêmes tout au moins les gravures, font partie de cet imaginaire.

Les images concernant les sorcières sont puisées dans le traditionnel héritage pictural, mais sans doute certaines sources musicales

¹⁴ « Hattest du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriß deines innern Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen! »

¹⁵ Katrin Bomhof (dans *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Rombach Verlag, Freiburg i. Br., 1999) en donne un exemple à propos de Salvator Rosa dont Hoffmann ne cite jamais un tableau précis, mais évoque un tableau « à la Salvator Rosa » en en mêlant plusieurs ensemble.

et littéraires ont pu également être plus présentes à l'esprit d'Hoffmann. Je pense d'abord aux sorcières de Macbeth (on sait l'importance de la réception de Shakespeare en Allemagne avec Wieland, Herder, Goethe et tout le *Sturm und Drang*) dont la traduction de Gottfried August Bürger fut mise en musique par Johann Friedrich Reichardt dans ses *Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth* qui préfigurent, 34 ans avant le *Freischütz*, la musique romantique¹⁶ et qui furent créées au Berliner Nationaltheater le 28 décembre 1787. Ces scènes de sorcières avaient d'ailleurs inspiré déjà de nombreux compositeurs dont Karl David Stegmann et Georg Benda. Hoffmann, qui connaissait fort bien Reichardt, a pu avoir accès à la version pour piano qui fut éditée à Berlin chez Rellstab en 1789. Les critiques furent unanimes pour louer la vérité shakespearienne de cette musique qui sut rendre de manière sensationnelle « le comportement sauvage et barbare des sorcières, leur érotisme débridé et leur fureur absurde, la déshumanisation, la grossièreté et aussi leur horrible puissance, le dard infatigable du démon, qui se tourne vers chacun, vers lui-même, vers le néant » ainsi que l'exprime encore en 1824 Adolf Bernhard Marx¹⁷. Nul doute que lorsque Ludwig Tieck écrit qu'aucun morceau de musique n'a exercé sur lui un tel effet, il ne pense à Reichardt : « je vis dans la musique la lande déserte sous la brume, dans laquelle dans la pénombre le cercle des sorcières se forme de façon délirante et les nuages toujours plus épais et plus venimeux fondre sur la terre. Des voix horribles et menaçantes troublent la solitude... »¹⁸.

Hoffmann n'a cessé de jouer avec les clichés, les stéréotypes et les lieux communs. Or les lieux communs de la nuit et des sorcières sont sublimes parce que, comme le dit fort pertinemment Daniel Ménager, « leur capacité d'émotion n'est pas épuisée et qu'ils permettent au poète de communiquer avec son lecteur »¹⁹.

A la difficulté de peindre la nuit en raison du caractère insaisissable de l'obscurité s'ajoute cette irréalité qui défie, comme la

¹⁶ Sur ce sujet voir Ursula Kramer, « Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts *Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth* » in *Archiv für Musikwissenschaft*, 57. Jahrg., H.4, 2000, p. 301-317.

¹⁷ *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr.28, 14.7.1824, p. 245-246.

¹⁸ Ludwig Tieck, « Über Symphonien » (dans Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*).

¹⁹ Daniel Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005, p. 65.

poussière ou l'écume, toute représentation. Hoffmann résout ici la difficulté en entraînant son lecteur dans un tableau vivant, animé et en le forçant à ouvrir et écarquiller les yeux pour voir l'inconcevable :

soudain tu vois dans le lointain d'étranges lueurs vacillantes. Tu distingues bientôt un cercle de feu et au centre, à travers un épais rideau de fumée, d'où claquent des éclairs rouge sang et des étincelles, accroupis près d'une marmite, deux fantômes²⁰.

Autant dire l'évanescence de la vision, intermittente entre le dense brouillard de la fumée et les éblouissements. Les hallucinations papillotantes finissent par prendre forme :

tu distingues maintenant accroupie sur le sol, une créature efflanquée et au teint de cuivre, au nez crochu comme un bec de vautour et aux yeux de chat qui lancent des éclairs ; du manteau noir qu'elle a jeté sur ses épaules jaillissent des bras squelettiques et blafards et, en tournant le brouet infernal, elle ricane et pousse des cris d'effraie dans le déchaînement de la tempête²¹.

Au spectacle vivant de cette scène satanique, digne d'un Rembrandt ou d'un Breughel d'Enfer, tes cheveux se seront, je crois, ami lecteur, hérissés d'épouvante, même si tu as montré jusqu'alors un courage à toute épreuve²².

²⁰ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le Vase d'or in Contes fantastiques*, Marabout, s.d., tome 1, p. 170. « *Wie du nun so in der Finsternis daherfährst, siehst du plötzlich in der Ferne ein ganz seltsames flackerndes Leuchten. Näher gekommen, erblickst du einen Feuerreif, in dessen Mitte bei einem Kessel, aus dem dicker Qualm und blitzende rote Strahlen und Funken emporschießen, zwei Gestalten sitzen.* » Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der goldne Topf in Fantasie- und Nachstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 220.

²¹ *Ibid.*, « *Ihr gegenüber sitzt auf dem Boden niedergekauert ein langes, hageres, kupfergelbes Weib mit spitzer Habichtsnase und funkelnden Katzenaugen; aus dem schwarzen Mantel, den sie umgeworfen, starren die nackten knöchernen Arme hervor, und rührend in dem Höllensud, lacht und ruft sie mit krächzender Stimme durch den brausenden tosenden Sturm.* » *Ibid.*, p. 221.

²² *Ibid.*, « *Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser, kennstest du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllenbreughelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die*

La vision de la sorcière accentue le caractère satanique du nocturne dont l'impression – Hoffmann l'indique avec ironie mais fermeté à son lecteur – doit lui faire hérisser les cheveux sur la tête. Tel est le saisissement et l'émotion qui doivent étreindre le lecteur devant cette gravure aux traits hardis et grotesques. Le procédé de défiguration²³ conduit selon Michel Cometa à des territoires psychiques qui ne sont pas seulement virtuels ou fantastiques, privés de toute référence matérielle, mais qui constituent une autre dimension tout aussi réelle que la dimension matérielle. Le tableau imaginaire hoffmannien est bien une sorte de fenêtre qui ouvre à une autre dimension, en quelque sorte une issue au monde réel, une porte de sortie qui produit comme le dit Michele Cometa « un'entropia del reale »²⁴.

A côté de la vieille se tient la jeune fille, et l'on retrouve ici un grand topos pictural, celui de la jeune et de la vieille, côte à côte, dans le contraste de la beauté et de la laideur, de la jeunesse et de la décrépitude, de la vie et de la mort, de la légèreté insouciant et du poids tragique de l'existence. Mais également le contraste entre l'innocence et le vice, l'ange et le diable, la naïveté et la perversion. Mais peut-être point si naïve que cela cette jeune fille qui affronte en déshabillé la tempête dans l'espoir d'acquérir un homme et qui s'effraie, « avec ses petites mains jointes » tenues convulsivement crispées au-dessus de sa tête à la pensée des monstres des enfers que l'irrésistible conjuration va faire apparaître d'un moment à l'autre. On pense à ces jeunes femmes en habit d'une blancheur presque transparente livrées aux démons de la nuit, qu'il s'agisse du cauchemar de Füssli ou d'autres figures opalines errantes dans d'ossianiques paysages. La belle et la bête, la belle et le désir, la tentation mêlée d'horreur, de l'horreur de la tentation²⁵ :

Haare auf dem Kopfe gestäubt hätten. », *Ibid.*

²³ Gerhard Neuman parle d'une poétique de la défiguration à propos d'un autre récit (« Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle Doge und Dogaresse », in G. Neumann, G. Oesterle (hrsg.) *Bild und Bildlichkeit in der Romantik*, Würzburg, 1999, p. 107-129)

²⁴ Michele Cometa, *Descizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, p. 11.

²⁵ Theodor Storm a peut-être pensé à cette scène d'Hoffmann quand il écrit son poème de la *Walpurgisnacht*.

[...] et tu aperçois maintenant une jeune fille, svelte, émouvante, en robe de nuit d'une blancheur transparente, agenouillée près du chaudron. La tempête a dénoué ses tresses et ses longs cheveux châtaines flottent à tous les vents. La clarté aveuglante des flammes qui dansent sous le trépied accuse la beauté virginale de son visage, mais l'épouvante répandue sur ses traits les a figés dans un pâleur cadavérique [...]²⁶.

La place de la femme dans la nuit est tout autre que le jour. La nuit inverse les valeurs et la petite bourgeoise de jour, emprisonnée dans les devoirs du ménage et de la maternité se métamorphose de nuit en un être libéré de toute entrave. Dans la perspective d'une étude de genre (*gender studies*), cette opposition entre la philistine et la libertine ne manque pas de piquant. En effet cette émancipation nocturne du genre féminin se fait sous le signe d'une dichotomie idéologiquement bien ancrée, celle de « la maman et de la putain », de la cuisinière et de la femme fatale, de la bourgeoise et de la muse, division qu'Hoffmann met en scène de dramatique manière lorsqu'il écrit le clivage entre la figure féminine dont l'artiste rêve la représentation et la femme bien réelle. La mariage avec la femme idéale conduit à la catastrophe, voire peut-être au meurtre car on ne sait ce qu'il est advenue de la femme du peintre Berthold dans *l'Église des Jésuites*.

Si la nuit dévoile les charmes féminins, déshabille sa pudeur pour en faire un objet de désir d'autant plus inatteignable que, statue de marbre repliée dans un autisme narcissique ou reine des métaux à la blessante froideur, elle ne peut exister que dans la distance, elle révèle également l'autre face d'Ève, la meurtrière séductrice des jeunes hommes, quant ce n'est pas la folie dans le gouffre de laquelle Véronique craint de sombrer à jamais²⁷.

Ne nous étonnons pas si le lecteur, — à l'imagination duquel il est sans cesse fait appel par de multiples interpellations directes lui enjoignant de voir la scène décrite (un procédé qui n'est pas sans rappeler le procédé shakespearien) — au sein même de sa répulsion

²⁶ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes fantastiques*, Marabout, s. d., tome 1, p. 170.

²⁷ « sie schlug die Augen nicht auf, denn sie fühlte, wie der Anblick des Gräßlichen, des Entsetzlichen, von dem sie umgeben, sie in unheilbaren zerstörenden Wahnsinn stürzen könne. »

et de son épouvante ne veuille devenir l'ange protecteur de l'innocence menacée, délivrer la jeune femme de son angoisse et tirer son pistolet pour exécuter sommairement la vieille sorcière ! Mais ceci n'est que la chimère d'un lecteur imaginant la vieille culbutant dans son chaudron, car nul lecteur n'a cheminé ni chevauché ce 23 septembre « dans la tempête déchaînée au plus noir de cette nuit ensorcelée ». L'œuvre continue de s'accomplir, le chaudron de bouillonner et une flammèche d'alcool brûle au fond du récipient... Cette grotesque et terrifiante cuisine n'est que l'inversion de la préparation du punch, sorte de messe noire qui inverse les valeurs de la merveilleuse magie auquel le jeune Anselme sera invité lors d'une mémorable soirée lors de la Neuvième Veillée et qui est pour lui une véritable initiation à la dualité des mondes.

Mais Lindhorst vient de ses ailes, aigle gigantesque, bousculer la démoniaque préparation de la vieille et lorsque Véronique revient à elle, c'est pour recevoir des mains de Françoise « une tasse de thé fumant », la boisson la plus bourgeoise, la plus insipide et la moins romantique qui soit. Le jour gris a effacé les prestiges de la nuit et le réel chassé les fantômes prodigieux qui remuent les ténèbres. Était-ce un rêve que ce tableau nocturne ? Le manteau trempé de pluie atteste-t-il l'escapade de Véronique ou n'a-t-il été mouillé par la fenêtre restée ouverte ? Une double lecture s'impose entre le rêve et la réalité, mais il reste que pour le lecteur le tableau a bien existé et que, d'une manière ou l'autre, rien n'est plus réelle que l'hallucination : Hoffmann revendique avec force le droit à l'existence des ombres de la nuit, qui sont autant d'images destinées à impressionner le lecteur.

**À PROPOS D'UNE IMAGE-ÉVÉNEMENT
IMPOSSIBLE : LE BOMBARDEMENT ATOMIQUE
DANS LES *PIÈCES DE GUERRE*
D'EDWARD BOND**

Pascal Vacher

Université de Bourgogne

Le bombardement atomique est l'événement qui précède les *Pièces de guerre* et pose leur situation. Il pourrait donc avoir le statut d'événement cadre rappelé au cours de la scène d'exposition. Mais il est plus que cela, parce qu'il a bouleversé le monde dans lequel sont plongés les personnages des trois pièces. Il s'agit donc d'un événement déterminant au sens fort, posé comme l'origine de l'interrogation menée par Edward Bond dans son théâtre. Théâtre politique d'avertissement en ce qu'il nous montre une fiction du monde à éviter ; théâtre d'anticipation parce qu'il nous donne à voir ce que sera notre monde si nous continuons à le laisser aux mains des dirigeants actuels ; théâtre de réflexion politique, car, une fois que tout est détruit, le monde est à refonder. Toutefois chacune de ces trois lectures des *Pièces de guerre* se trouve fortement perturbée par la nature même de l'événement origine : l'anticipation est proprement de l'ordre de l'inimaginable car on ne saurait imaginer l'après destruction nucléaire ; l'avertissement est inopérant car l'on n'ose concevoir que puisse arriver à l'échelle planétaire ce qui s'est pourtant déjà produit deux fois en 1945 ; et la réflexion politique apparaît comme bien paradoxale, car, si tout est détruit, par où commencer, et si tout n'est pas détruit, comment changer un monde nécessairement militarisé ? Dans les trois cas, l'aporie réside dans

l'impossibilité d'imaginer l'événement¹. C'est pourquoi les *Pièces de guerre* – que l'on peut lire comme une trilogie (I, *Red Black and Ignorant, Rouge noir et ignorant*, II, *The Tin Can People, La Furie des nantis*, III, *Great Peace, Grande paix*) ou comme trois possibles théâtraux de l'après catastrophe– ne cessent de chercher à rendre perceptible cet événement dont on sait depuis Duras et Resnais qu'il est impossible de rendre compte.

« Tu n'as rien vu à Hiroshima » serait la sentence obsédante à laquelle Edward Bond tenterait de répondre par une question sans réponse : que peut-on y voir? Question qui se conjugue aux différents temps de l'appréhension de l'histoire par les personnages : Qu'a-t-on pu y voir ? Que peut-on y voir, y comprendre ? Que pourra-t-on y faire ? C'est pourquoi j'envisagerai le questionnement sur cette image-événement selon trois axes :

- Une écriture qui tend à rendre visuel l'événement. Comment certaines images dans les propos des personnages sont là pour nous donner une mémoire visuelle de cet événement que l'on ne saurait avoir vu. Ou, pour le dire dans les termes de Bérengère Voisin se fondant sur les analyses de Wolfgang Iser, la première fonction de ces *vues imageantes* serait liée aux contraintes techniques de la scène. Ce faisant, nous verrons que ces *vues imageantes* ont un statut problématique, du fait de l'objet représenté.

- Une scène théâtrale imprégnée de l'événement atomique, car celui-ci n'est pas un bombardement comme un autre, notamment en raison de ses retombées. Quelles sont ces retombées, pas seulement au sens nucléaire du terme, mais aussi dans la façon dont les relations entre les personnages et avec leur environnement prennent forme dans un monde produit par l'après-bombe. En somme, le théâtre en action dessine une appréhension de l'événement. Ou, pour le dire dans les termes de Bérengère Voisin se fondant sur Wolfgang Iser, la *vue imageante* ne se situe pas seulement dans l'évo-

¹ De ce point de vue, la problématique de la représentation du bombardement atomique n'est pas très éloignée de celle de la représentation de la Shoah évoquée au cours de ce même colloque. La différence essentielle réside dans le fait que, dans un contexte théâtral, la représentation du bombardement atomique pose un problème technique que ne pose pas la Shoah. Mais finalement, cette différence est d'ordre quantitatif et non qualitatif, car les raisons profondes de la difficulté sont sensiblement les mêmes.

cation par les personnages ; le bombardement atomique se donne à voir par la façon dont il imprègne une dramaturgie de l'éclatement et de la fragmentation.

- Mais ces deux niveaux ne donnent pas véritablement à voir l'événement. Pourtant, ils le font résonner en nous par la poésie chorale d'Edward Bond qui orchestre les différentes voix en un grand deuil autour de l'événement invisible, en un grand chant pour que le deuil se fasse dépassement de la catastrophe. Insistons-y : il ne s'agit plus de peindre l'événement, c'est la poésie qui éclate comme sous l'effet de la bombe et se rassemble en une unité chorale plus haute et porteuse d'espoirs.

I- Pour une visibilité de la bombe ?

Le bombardement atomique pose le cadre, c'est pourquoi il est raconté par des personnages. Mais ce n'est pas une « histoire racontable »², si bien que l'écriture accumule les images à seule fin de rendre visuel cet événement. Or, comme nous le verrons, ces images sont à chaque fois là pour signaler l'impossible représentation de l'événement.

Références textuelles

Je donne ici les références de ces récits dans la traduction française, afin que chacun puisse s'y référer.

Rouge noir et ignorant, in *Pièces de guerre I-II* (trad. L'Arche, 1994)
p. 10-11 : l'histoire racontée par la Mère, puis par le Monstre

La Furie des Nantis, in *Pièces de guerre I-II* (trad. L'Arche, 1994)

Premier chœur de la première section : p. 49

Rappel des faits par le Deuxième Homme et la Troisième Femme : p. 54-57

Évocation ponctuelle par le Premier Homme : p. 67

Réécriture de l'Histoire par le Deuxième Chœur : p. 70

Ultime réécriture qui est surtout une interrogation sur la raison d'être des bombes, par le Quatrième Chœur : p. 96

² Formule empruntée à Marguerite Duras, lorsque le récit de l'amour passé de Riva s'achève, elle constate que cette histoire était « racontable ».

Grande Paix, in *Pièces de guerre III* (trad. L'Arche, 1994)

Récit fait par la Femme, à la Femme 1 : p. 61-62

Récit de Pemberton et des autres soldats, à la Femme : p. 75-80

Ultime réécriture par la Femme devenue folle, s'adressant à l'Homme venu la chercher de la part de la communauté : p. 141

Poser le cadre

Très majoritairement, ces récits se situent à des moments où ils participent de ce que l'on appelle traditionnellement l'exposition. Ainsi, au décor nu qu'impose Edward Bond pour que l'on soit d'emblée dans un théâtre débarrassé de ce qui n'est ni parole ni dramaturgie, ces récits posent le décor. On est alors en droit de s'étonner qu'ils apparaissent à plusieurs reprises, car une seule exposition suffit. Dans *Rouge noir et ignorant*, la Mère et le Monstre³ racontent le bombardement atomique, chacun des deux récits étant fait du point de vue du personnage. On pourrait admettre que le premier chœur de *La Furie des Nantis* remplisse la même fonction, car les trois pièces peuvent être jouées indépendamment l'une des autres. Mais le deuxième et le quatrième chœurs ? Comment expliquer cette récurrence du récit ? Je formulerai deux hypothèses :

1 - Chaque chœur se situe à un seuil et retrouve par là une fonction d'exposition, ce qui contribue à une espèce de vision kaléidoscopique de l'événement, en même temps que cela crée un effet d'éclatement du monde, puisque, si l'on a besoin d'une autre scène d'exposition, c'est que le monde n'est pas exactement le même que celui qui était précédemment.

2- La répétition avec variation crée une image obsédante qui dit le traumatisme.

Cette seconde réponse un peu facile peut aussi s'appliquer aux récits de personnages qui réécrivent la même histoire originelle. Dans ce dernier cas, il faut ajouter qu'ils nous livrent par là leur vision subjective. En somme, chacun dit sa vérité touchant l'origine de la situation post-apocalyptique.

³ Rappelons que le Monstre est à lui seul emblématique de la bombe puisque son corps est calciné ou rouge (au choix) en raison du déluge de feu qui s'est abattu sur lui au moment de sa naissance, son début dans la vie étant une entrée dans une fournaise.

Vue imageante et montage intellectuel

La stratégie d'écriture va donc être celle de la *vue imageante*, les images étant là pour rendre visible ce qui ne peut avoir été vu. Rien de très novateur, dira-t-on, au regard du théâtre classique, les récits de personnages arrivant de l'extérieur du monde circonscrit par l'espace scénique ayant toujours peu ou prou cette fonction de montrer ce que le spectateur ne verra pas. On serait alors très proche de l'hypotypose. Toutefois, on ne dira jamais assez qu'une telle appréciation ne tient pas compte de la spécificité de l'événement atomique, dont nous allons mesurer les conséquences⁴ dans les images utilisées par Bond.

Certaines images expriment l'incroyable puissance de la bombe. N'est-il pas frappant de lire ou d'entendre que « la chaleur avait changé le sol en verre »⁵ ? Quelle belle image qui fait parfaitement appréhender la désolante réalité ! pourrait s'exclamer celui qui n'a jamais entendu un militaire employer le terme officiel et technique de « vitrification », pour caractériser la métamorphose du sol après un bombardement atomique. On croyait tenir une image littéraire, presque une *vue imageante*, et c'était tout simplement l'explication d'un terme technique, platement descriptif. Toutefois, on ne peut empêcher l'explication de dire plus que le terme, de faire naître un sentiment d'effroi chez le spectateur qui assiste à une représentation théâtrale et non à un compte rendu d'opération militaire. Cet exemple montre bien que le contexte d'énonciation compte autant que l'image elle-même pour la constitution de la *vue imageante*.

Que penser alors d'autres images qui disent la monstrosité des effets de la bombe en mêlant les catégories habituellement séparées – le haut/le bas, le liquide/le solide, le pesant/le léger, l'humain/le non-humain ou les choses – jusqu'à l'inconcevable⁶ ? C'est là une

⁴ Je fais la part belle à mes détracteurs en utilisant le terme « conséquences », ayant l'air de croire qu'un type d'événement à représenter détermine une écriture... Je n'ai pas cette naïveté ! Simplement, les conséquences existent bel et bien car l'on n'écrit pas de la même façon sur Hiroshima et sur un champ de pâquerettes, elles sont cependant stylistiquement différentes dans les contextes d'écriture, en fonction du moment et du style de chaque auteur.

⁵ *Rouge noir et ignorant*, p. 57.

façon frappante de montrer à l'imagination du spectateur que la bombe affecte jusqu'à la structuration du monde.

Et lorsque l'on est en droit d'attendre des images du cataclysme, Bond aborde le phénomène par un angle particulier qui ne décrit pas le cataclysme mais le fait appréhender. Que l'on songe au « sifflement » dans le récit du Monstre :

Quand les fusées détruisirent le monde tout se mit à siffler
 Toutes surfaces dures et toutes les arêtes solides sifflèrent
 Les orifices des flacons pharmaceutiques et les flacons de whisky
 Les corniches le long des cours de justice et les immeubles de bureau
 Les fissures dans le roc
 Sifflèrent dérision
 [...]
 Les montagnes sifflèrent
 Les derniers soupirs sifflèrent depuis la bouche des morts⁷

Chaque vers dit un fait, un sifflement, et l'accumulation constitue le sifflement général (« La terre entière siffla dérision à l'adresse du roi de la création ») ; et, si un vers pris en particulier est une image, la succession de deux vers fait émerger une *vue imageante* absolument effroyable. Ainsi, la succession des montagnes sifflant et des derniers soupirs sifflant de la bouche des morts conduit à une troisième image, non-dite, mais que je serais tenté de comprendre comme une véritable *vue imageante*, directement créée par le choc des deux images et ne correspondant à rien de connu. On peut comprendre le processus imageant abstrait que je tente de décrire en se référant à ce qu'Eisenstein explique à propos du montage intellectuel : deux photogrammes se succèdent et, du fait de la surimpression mentale, il naît dans l'esprit du spectateur une troisième image qui ne sera jamais visible à l'écran mais qui, construite par l'intellect du récepteur, contient toute la puissance émotive qui l'atteint. Il me semble que chaque vers est ici comme un photogramme. Mais qu'est donc la synthèse ?

⁶ Pour toutes ces transgressions de catégories, je vous renvoie aux extraits donnés en référence ci-dessus, dans lesquels vous trouverez aisément des exemples.

⁷ *Rouge noir et ignorant*, p. 11.

Une écriture imageante contre la métaphore

Toutes les images vues ci-dessus font état d'un monde bouleversé, à la façon de ce que constate, non sans humour, Denis de Rougemont, dans *Lettres sur la bombe atomique* : « J'admire que la plus grande explosion de l'Histoire n'ait pas été provoquée tout bêtement par la plus grande masse d'explosif jamais réunie *in the world*, mais au contraire par la scission d'un point imperceptible à l'ultra-microscope. Voilà bien l'événement, voilà la nouveauté, et l'une des plus grandes dates de la terre : *ce n'est qu'un rien qui s'est défait.* »⁸.

Grâce à ce jeu d'images, cet événement dont on a pu dire qu'il était indicible, inimaginable, a trouvé à être raconté, et, oserait-on dire, montré par les mots. Nous sommes bien en présence de *vues imageantes*. Toutefois, l'intérêt du procédé ne réside pas dans le processus psycho-cognitif permettant à l'auditeur ou au lecteur de voir ces images, mais bien plutôt dans le problème que pose cette écriture imagée pour un événement dont on ne saurait avoir de représentation (j'exclus bien évidemment le champignon de bikini qui ne représente pas à proprement parler l'événement, tout au plus le symbolise-t-il).

Qu'il s'agisse des expressions les plus plates ou des images les plus incroyables, nous nous trouvons face à un paradoxe sur lequel il nous faut réfléchir : une série d'images verbales rendent visuels par les mots des faits que l'on ne saurait voir ni représenter et qui pour autant peuvent appartenir demain au réel historique. La stratégie d'écriture de la *vue imageante* nous interroge par conséquent sur les limites entre la description, l'image et la métaphore, avec en perspective la question de la capacité de l'écriture de créer une *vue imageante*.

La question est bien celle des limites, par exemple, lorsque la description se fait métaphore. Ainsi, considérons cet extrait : « Il y a des maisons sous nos pieds –des gens assis dans les voitures– dans les ascenseurs. »⁹. Dans le contexte, il s'agit bien d'une description concrète de l'ensablement de villes entières après (combien de temps après ?) le bombardement atomique. Or, inévitablement, le

⁸ Denis de Rougemont, *Lettres sur la bombe atomique* (1946), Paris, La Différence, 1991, p. 22.

⁹ *Grande paix*, p. 62.

spectateur entend la phrase citée comme une métaphore pour désigner le fait que des morts sont enterrés et que nous marchons au-dessus, tout comme nous sommes les héritiers de civilisations disparues. Nous l'entendons métaphoriquement parce que nous refusons tout simplement de concevoir comme une réalité potentielle ce qui est décrit. Nous sommes donc face à un cas où, étonnamment, la description se fait métaphore en raison d'un refus de l'image, de la part du récepteur.

Peut-être Bond cherche-t-il à faire naître la *vue imageante* contre la métaphore, voire contre l'image. Relisons l'entrée en matière du récit de Pemberton¹⁰ : « Si vous aviez vu ce qu'on a vu vous auriez une excuse pour pas vous apercevoir que vous êtes morte ». Comment la femme à qui il s'adresse pourrait-elle être morte, et, de plus, ne pas le savoir ? Sans doute est-ce là une métaphore ? Non, au moment où ces mots sont prononcés, rien n'est plus au ras du réel, les soldats sous le commandement de Pemberton croient réellement qu'ils sont morts, mais le spectateur n'a pas encore les éléments lui permettant de comprendre cette situation. Toujours est-il que l'écriture de Bond se veut résolument plate, tout en jouant avec la façon dont le récepteur tissera ses métaphores. En témoigne la suite du discours de Pemberton ; on ne peut dire plus crûment les choses :

On était en train de crever du civil dans une carrière – on avait plus
de munitions – *montre la caisse* – restait juste cette caisse
On revenait vers la carrière – et alors c'est arrivé – la fin du monde
dont on avait parlé
Pas d'explosion, juste le vent

À partir de là, le spectateur – en fait auditeur – voit mentalement cette dévastation de *tout* par le vent. Et cette *vue imageante* se fonde peut-être davantage sur une tradition biblique que sur une volonté de montrer. Ce vent n'est pas sans rappeler celui de l'*Éclésiaste* affirmant dans son désespoir la vanité de toute chose terrestre : « Tout est vanité et poursuite du vent. » Le jeu d'échos, mieux que toute hypotypose montre à quel point il ne reste rien, d'autant que le vent peut aussi être dans l'Ancien Testament l'expression de la colère divine. Ce vent destructeur est le contraire du souffle d'Adam ; il est également le contraire du murmure

¹⁰ *Grande paix*, p. 74 et sqq.

bienveillant qu'entend Elie en fuite, caché dans une grotte, alors qu'il a craint que Dieu ne soit dans la tempête qui vient de passer¹¹. Et c'est précisément sur fond de cette négation de la métaphore imageante que Bond en vient à une écriture hallucinée qui n'est autre que la description d'une réalité inimaginable :

Tous les corps – vivants et morts, civils et militaires – tirés dans le ciel comme des feux d'artifice
 Une multitude de corps tournoyait en décrivant des cercles comme sur une peinture au plafond
 Le vent les avait soufflés là-haut
 Tournoyaient au-dessus de nos têtes – on aurait dit une danse

Il n'y a pas de métaphore parce qu'il faut bien que l'on sache que ce qui est décrit est *vrai*¹². Le langage de Bond, en rien métaphorique, « colle » à une « réalité » très concrète, et c'est pour cette raison qu'il peut, mieux que tout autre, rendre compte de l'extraordinaire. Il s'en suit que la *vue imageante* se construit contre la métaphore dans ces derniers cas ; et dans d'autres cas vus ci-dessus, le choc de deux images conduit à l'élaboration d'une troisième image absente, le processus étant très proche de celui théorisé par

¹¹ « Il lui fut dit : « Sors et tiens-toi dans la montagne devant Yahvé. » Et voici que Yahvé passa. Il y eut un grand ouragan, si fort qu'il fendait les montagnes et brisait les rochers, en avant de Yahvé, mais Yahvé n'était pas dans l'ouragan ; et, après l'ouragan, un tremblement de terre, mais Yahvé n'était pas dans le tremblement de terre ; et, après le tremblement de terre, un feu, mais Yahvé n'était pas dans le feu ; et, après le feu, le bruit d'une brise légère. Dès qu'Élie l'entendit, il se voila le visage avec son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la grotte. » *I Rois*, v. 11-13, trad., Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

¹² J'ai écrit « vrai » et on pourrait objecter qu'il s'agit d'une fiction. Aurais-je dû écrire « vraisemblable » ? Rien n'est moins sûr, car l'écriture dramatique de Bond n'a que faire du vraisemblable. N'oublions pas, comme le dit Aristote, que le vrai peut ne pas être vraisemblable. Toutefois la question initiale revient sous une autre forme : de quel droit qualifier de « vrai » un événement fictif ? La seule réponse est Hiroshima : l'événement est potentiellement vrai en raison de l'analogie historique avec Hiroshima, cette potentialité suffit à le ranger dans la catégorie du « vrai » puisque la hantise de Bond est précisément qu'il ne se réalise à nouveau.

Wolfgang Iser lorsqu'il analyse l'effet mental des blancs du texte. Mais finalement, nous conviendrons que ce ne sont là que des variations autour de ce que Wolfgang Iser appelle « la formation de l'image de représentation »¹³. Or, la spécificité de l'objet de Bond, la difficulté à construire une telle « image de représentation », ainsi que les stratégies propres à l'écriture dramaturgique bondienne amènent à déplacer le « lieu » de la *vue imageante*.

II- La bombe est partout et elle continue d'éclater

La scène théâtrale est tout entière imprégnée de l'événement atomique, au point que ses retombées, loin d'être exclusivement nucléaires, sont avant tout dramaturgiques. Aussi le théâtre en action dessine-t-il une appréhension de l'événement.

Certaines remarques alimentant la description du hors-scène, qui pose la situation concrète (« Une femme a pénétré au centre de la ville en ruines », *Rouge Noir et Ignorant*, p. 27), peuvent laisser croire que Bond s'en tiendrait à un usage classique de la vue imageante au service d'une construction imaginaire du décor ou de l'univers dans l'esprit du spectateur. Mais, si l'utilité de telles descriptions ne saurait être remise en question, nous nous attarderons plutôt, dans le cadre de notre réflexion, sur les moments où cette fonction n'entre plus en ligne de compte.

Dans le corps des personnages

Que l'on songe à la façon dont le bombardement est prolongé jusque dans le corps du personnage. Le Monstre en est l'exemple le plus évident, puisque son corps calciné résulte du bombardement : « Pendant les cours un lance-flammes parcourait mon corps »¹⁴. L'image du lance-flammes permet au spectateur de ressentir la douleur du personnage, ou, plutôt, de concevoir à partir du langage imagé ce que doit être cette douleur qu'il parvient ainsi à ressentir illusoirement.

¹³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, trad. Evelyne Schnyzer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 254.

¹⁴ *Rouge noir et ignorant*, p. 12.

Toujours chez le Monstre, une émotion se traduit par une fragmentation interne :

J'ai passé ma vie à assembler les morceaux d'un puzzle
 C'était fini et je regardais l'image
 Alors un ami a cogné la table
 Les pièces du puzzle s'envolèrent comme volée de moineaux dans
 les airs et retombant, reformèrent l'image¹⁵.

Le processus est le même que précédemment, mais c'est ici une intrusion du spectateur dans ce qui est, au-delà de la douleur, le processus même qui donne naissance à celle-ci : la fragmentation. Tout se passe comme si le spectateur était invité à intérioriser la fragmentation interne dont le Monstre est victime, si bien que serait vu ici sur un plan interne au corps ce qui est l'effet propre du bombardement atomique : la fragmentation de l'espace touché, fragmentation qui se perpétue bien après le bombardement, de façon sournoise et invisible.

Ces retombées internes au corps du Monstre préfigurent celles que vivront bien d'autres personnages des *Pièces de guerre*. Difficile, ici, de ne pas évoquer cette présence d'un singe à l'intérieur de lui-même, que raconte le Premier Homme dès son apparition sur scène :

Pas de singe sur l'épaule
 Dedans
 Bondit hors de la peau – grimpe sur le bras – plonge dans la poitrine
 Gémit dans le toit de la bouche¹⁶

Il est fou, dira-t-on, mais sa folie est d'ordre atomique. Elle pose la question de l'identité des survivants dans les termes les plus crus : « Je suis une cage de singe ». Notons d'ailleurs que c'est nous qui posons la question de l'identité, car pour le personnage, celle-ci est de l'ordre de l'évidence aliénée.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁶ *La Furie des nantis*, p. 50.

Identités aliénées par la bombe

Aussi le Fils du Monstre s'identifie-t-il à l'armée qui elle-même n'est rien d'autre que l'incarnation de la bombe :

Je suis l'armée
 Mes jambes sont des tanks
 Mes bras sont des fusils
 Ma tête est nucléaire
 Mon tronc est une bombe
 Je suis l'armée

Cette chanson s'inscrit bien dans une *vue imageante* qui donne à voir une espèce de monstrueuse armée ; dans le même temps, proférée par un individu, elle signifie son aliénation identificatoire et ne peut être entendue que comme une métaphore. Mais que dit la métaphore, sinon qu'un des ravages de la bombe est justement cette dépersonnalisation, si bien qu'on ne sait plus trop si dans ce monde post-apocalyptique, il faut considérer cette métaphore comme une image littéraire ou comme une *vue imageante* prononcée par un être totalement aliéné.

C'est que la bombe ne détruit pas en surface mais aussi en profondeur, jusqu'à la psyché, ainsi que le dit le Monstre un peu plus loin, dans un énoncé dont on ne sait trop s'il est à rapporter au monde post-apocalyptique ou au monde actuel du spectateur : « Même en dormant dans les silos les fusées détruisaient les sociétés qu'elles semblaient protéger »¹⁷. La force politique de cette phrase est immense car elle pointe que le problème de l'armement nucléaire n'est pas réductible au risque atomique. C'est pourquoi lorsque l'explosion a lieu, les retombées sont politiques. Une situation politique terrible est posée par la bombe, résumée par le Monstre :

Quand les temps sont au mal il devrait être humain de faire le bien
 Mais quand les temps sont au mal on ne peut plus faire le bien¹⁸

¹⁷ *Rouge noir et ignorant*, p. 35.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 32.

De la *vue imageante* à la *poétique de la bombe*

Nous sommes apparemment loin de la *vue imageante*, mais je fais l'hypothèse qu'un autre genre de *vue imageante* se met en place, de nature poétique. En effet, la déduction du Monstre souligne un paradoxe. Gageons que tous les paradoxes engendrés par la situation post-atomique sont autant d'explosions verbales et émotives qui répètent en quelque sorte dans la psyché du spectateur l'explosion première et surtout ses retombées, car ces mini-explosions de paradoxes se produisent au moment où on les attend le moins. C'est sans aucun doute ce que l'on appelle la violence du théâtre de Bond : cette façon dont la fin d'une réplique surprend¹⁹, dont l'injonction d'un personnage paraît décalée par rapport à la réalité²⁰, la mention même de ce décalage²¹, ou encore l'intervention d'une image au moment où l'on s'y attend le moins, au moment où on ne l'attendait plus :

C'est la bombe – elle n'a jamais cessé de détruire
 Les maisons sont fragiles : ouvrez une fenêtre et le toit tremble
 Regardez un arbre et il tombe
 Nous sommes comme des oiseaux dont les plumes en une nuit ont
 été changées en plomb²².

Certes, les phénomènes décrits sont extrêmes, mais l'écriture en rend compte, comme nous l'avons vu plus haut, de la façon la plus plate possible, jusqu'à ce moment, inattendu, où l'auteur utilise

¹⁹ Il faudrait parler d'une stylistique de la bombe, car ce ne sont pas seulement les répliques portant sur cet objet qui se trouvent affectées, mais n'importe quelle réplique. Ainsi, lorsque la Femme explique de quoi son fils s'est rendu coupable, à celui qu'elle a d'abord pris pour son fils, elle conclut son récit par une réflexion qui ne porte plus sur la faute de son fils mais qui exprime son sentiment personnel d'une façon assez surprenante : « Si je me servais du monde comme d'une serviette l'herbe mourrait jusque dans les derniers champs, même sur les tombes d'enfants » (*Grande paix*, p. 142-143).

²⁰ « Il va falloir le tuer », prononcé en ouverture de scène par le Deuxième Homme, in *La Furie des nantis*, p. 71.

²¹ « C'était facile pour les bombes de tuer par millions ! Comment en tuer seulement un ? », *ibid.*

²² *La Furie des nantis*, p. 82.

outrancièrement l'image, osant l'exhiber dans une structure de comparaison que l'on pourrait gloser, dans ce contexte, comme une mise en relief²³.

Toutes ces surprises savamment ménagées par l'écriture sont, au plan stylistique, comme des retombées qui agissent sur le spectateur longtemps après. Et souvent, elles sont étroitement liées au contexte atomique. Par exemple, le Monstre proclame à la fin de la scène d'exposition : « Si ce qui arrive paraît tel que des êtres humains ne puissent pas permettre que de telles choses arrivent, c'est que vous n'avez pas lu les histoires de votre temps », puis *il sort*, laissant le spectateur seul face au vide de la scène assumer ce qu'il vient d'entendre, adressé à lui, alors que le dialogue qui précédait paraissait ignorer – comme il se doit – la présence du spectateur. Certaines phrases, d'une naïveté feinte, jouent parfois ce rôle de rupture de la continuité textuelle, comme cette formule déchirante prononcée par le Monstre : « Le monde n'est pas juste ! »²⁴.

Aussi un déplacement s'opère-t-il depuis la *vue imageante* vers une écriture à la poétique *imageante*. La multiplication des formules qui font explosion, dont l'étude est à peine esquissée ici, rend sensible au plan verbal aux phénomènes des retombées et de la réaction en chaîne ; la parole dessine comme une image de celles-ci, dans ce lieu abstrait qu'est la masse verbale prononcée et entendue au cours de la pièce.

Pour revenir plus directement au bombardement atomique, les récits de celui-ci prennent toute leur valeur sur ce fond poétique qui en est comme le décor verbal. L'écriture imageante passe alors par un travail de chocs des métaphores et de fragmentation de l'image, cette dernière s'opérant par nombre de réécritures de l'histoire originelle. Plus largement, il faudrait étudier les modalités de la répétition dans les *Pièces de guerre*. Toujours est-il que les fragments de récits par les différents personnages dans des situations diverses,

²³ Sans doute faudrait-il étudier la stylistique de la surprise chez Bond. On peut déjà émettre l'hypothèse que celle-ci est question de rythme. C'est au moment où l'on s'habitue à une écriture plate que réapparaît l'image, c'est au moment où le personnage vient de faire un long récit qu'il lance une phrase brève apparemment sans rapport direct... Serait-il excessif de voir dans cette écriture un mimétisme des explosions ?

²⁴ *Rouge noir et ignorant*, p. 31.

ou les variantes d'une même situation, sont comme autant de retombées qui s'informent scéniquement.

En somme, si le point de départ d'Edward Bond se situe dans le droit fil de la réflexion artistique ouverte par Duras et Resnais sur la représentation de Hiroshima posée *a priori* comme un leurre essentiel, son résultat poétique est tout à fait particulier. Les *vues et l'écriture imageantes* ne se réduisent pas à un appel à l'imaginaire visuel du spectateur. Pour le dire de façon schématique, on est très loin de l'hypotypose. Toutefois, cette poétique de la fragmentation, de la dispersion, de l'explosion verbale n'est pas sans risque pour la cohérence théâtrale des *Pièces de guerre*. En effet, cette écriture paraît mimétique du bombardement atomique ; et l'on peut donc se demander comment la scène bondienne échappe à la déflagration, question d'autant plus légitime que le dramaturge cherche à construire autre chose sans en rester au néant post-apocalyptique.

III- Le chant de deuil comme dépassement de l'image-événement

Le tour de force du poète-dramaturge réside justement dans la façon dont il parvient à recomposer une image synthétique à partir de cet anéantissement. Car il ne s'agit pas de nier l'éclatement mais d'aller jusqu'au fond de la déchirure ouverte par celui-ci pour que renaisse quelque chose qui ressemble à une image dans laquelle se reconnaîtra la cité.

Jusqu'au bout du désastre

Qu'il faille aller jusqu'au bout des conséquences de la catastrophe, c'est ce dont témoigne l'existence même de la troisième des pièces de guerre : *Grande paix*. En effet, la fin de *La Furie des nantis* ouvre sur un avenir sous le signe de la reconstruction politique. Le dernier chœur des « jeunes sages » interroge de façon cruciale le spectateur (« Pourquoi les bombes ont-elles été lancées ? »), les personnages en présence comprennent qu'il faut faire quelque chose ensemble et cela suffit pour conclure le cycle. En outre, le titre de la dernière pièce paraît indiquer que les problèmes liés à l'état de guerre ont été dépassés. Mais on comprend très vite qu'il n'en est rien. L'expression *Grande paix* est soit ironique, soit à entendre au

sens de la *pax romana*, soit une façon de dire que l'ordre règne après la période de guerre, mais quel ordre ! Le paradoxe de Palerme²⁵ si cher à Edward Bond est le noyau originel du drame, emblématique de cet odieux ordre militaire qui n'a rien à voir avec ce que l'on attend de la paix. C'est que la bombe a détruit l'ensemble du tissu social et des relations inter-humaines. Et plus que dans les deux pièces précédentes, les langues se délient pour raconter le traumatisme atomique, déployant un cortège d'images hallucinées et pourtant crûment réalistes dont on a pu avoir ci-dessus quelques

²⁵ L'aventure commence en 1983. Edward Bond est alors invité par l'Université de Palerme pour diriger un *master class*. Au moment où Bond arrive en Sicile, la contestation étudiante bat son plein contre l'installation de missiles nucléaires de l'OTAN à proximité de leur université. Il décide alors de s'ancrer dans l'actualité pour concevoir un exercice d'improvisation théâtrale. Voici des extraits des pages que consacre David Tuailon au « paradoxe de Palerme » :

« L'improvisation naît donc des données et des questionnements d'un travail resté en cours sur une actualité brûlante. Bond ramène le problème à une équation simple pour impliquer directement la responsabilité citoyenne des étudiants : « En protégeant nos enfants avec des missiles, nous acceptons d'assassiner les enfants des autres à leur place » ; il construit une situation théâtrale qui met à l'épreuve leurs convictions dans ces termes-là. Pour ce faire, il reprend un motif qui est devenu un véritable *topos* de son écriture : des soldats perpétrant des actes de barbarie sous la conduite de leurs officiers. Dans *Route étroite vers le grand Nord* (1968), *Black Mass* (1970), *Human Cannon* (1982), *Lear* (1971), *The Woman* (1978) ou *The Bundle* (1978), de telles scènes lui avaient permis de montrer à l'œuvre la corruption de l'individu par l'autorité dans ses conséquences les plus implacables.

Un soldat reçoit de son officier l'ordre de tuer un bébé devant sa mère, avec des motifs incontournables (faire parler un terroriste ou endiguer la famine en éliminant des bouches inutiles) ; Bond déplace ensuite l'exercice dans le pays même du soldat, puis dans sa rue, où il a le choix de tuer son petit frère ou le bébé de sa voisine. Les étudiants se retrouvent ainsi en situation non plus seulement de laisser des missiles assassiner pour eux des étrangers à l'autre bout de la planète, mais de tuer très directement leur voisin de palier pour des raisons similaires. L'exercice est mis à exécution pendant une semaine avec différentes variantes, mais à chaque fois l'étudiant jouant le soldat se trouve incapable de tuer le bébé de la voisine, retourne chez sa mère et assassine son petit frère. Pour Bond, c'est une révélation. En cherchant, dans ce qu'il appellera désormais « le paradoxe de Palerme », à mettre ses étu-

échantillons. La plongée dans le monde de l'après-bombe est vertigineuse.

La Femme et son ballot de chiffons

Or, toute la pièce suit le trajet de la Femme. Dans la situation produite par la guerre nucléaire désormais terminée, c'est la famine et la récession. L'armée, qui fait régner l'ordre et sauvegarde ce qui reste de la société ordonne à chaque soldat de tuer un enfant dans sa rue, afin de supprimer des bouches à nourrir. Ce massacre des innocents prend la forme, obsédante pour Bond, de ce qu'il appelle le paradoxe de Palerme, le destin d'un de ces soldats étant suivi par le spectateur. Le Fils rentre chez lui, sa Mère lui indique clairement la voie à suivre : tuer l'enfant de Mrs Symmons. Le Fils n'y parvient pas et tue son propre petit frère, soit le deuxième enfant de sa mère. (On aura reconnu là le paradoxe de Palerme. Toujours est-il que la mère ne comprend pas.)

On la retrouve errante dans le désert pendant des années avec une poupée de chiffons qu'elle a l'air de prendre pour son bébé. D'ailleurs, c'est par habitude et facilité que je dis "poupée" de chiffons, car ce n'est pas une poupée mais un baluchon informe, une poupée au corps perdu. Enfin, la vérité est révélée aux spectateurs lorsqu'un groupe de soldats déroule en l'absence de la Femme le baluchon qui s'avère être un drap. Puis, au cours d'une scène d'une

dants en situation de devenir des monstres, il a lui-même trouvé une limite à l'exercice de la monstrosité. Cet événement va cristalliser sa réflexion et ouvrir des champs nouveaux à sa pensée du théâtre, qu'il explorera dès l'écriture des trois *Pièces de guerre*.

[...]

En développant l'expérimentation pratique entreprise à Palerme dans l'arc des trois *Pièces de guerre*, Bond parvient à renouveler fondamentalement l'approche du théâtre politique. D'une part, parce qu'il ravive cette thématique usée de la guerre nucléaire par une approche plus activement analytique que factuellement dénonciatrice, pour en faire le révélateur métaphorique de problèmes politiques immédiats ; d'autre part parce qu'il y rétablit une conception du théâtre comme expérience en soi porteuse de sens et non plus comme seul vecteur d'idées, en rendant le discours actif dans la pratique par de nouveaux moyens d'expression. » in *Pièces de guerre I et II, Edward Bond*, collectif édité par le CNDR, coll. « Baccalauréat théâtre », Paris, 2006, p. 27-28.

grande violence psychique, ils déchirent le drap devant la Femme (p. 90). Et c'est seulement après, lorsque la Femme se retrouve seule avec le baluchon, que celui-ci se met à pleurer et parler, car au théâtre tout est possible, y compris pénétrer dans l'esprit d'une folle au point d'entendre comme elle les chiffons pleurer. Notons bien que le geste de déchirer le drap fait écho à des passages des pièces précédentes (par exemple, ces paroles du Monstre : « Les parents tirent le drap pour le tendre afin de couvrir tous les enfants / Le drap est déchiré en lambeaux emporté au loin par le vent »²⁶, qui renvoient aux images de fragmentation maintes fois relevées plus haut), si bien qu'il est comme un point d'aboutissement émotionnel et esthétique.

De Bond à Eschyle, le tissu déchiré

Sans m'arrêter sur les détails, je voudrais simplement montrer à quoi conduit théâtralement cet objet qui tient lieu de résultat ultime de la situation posée par la bombe et d'avatar des *vues imageantes* analysées ci-dessus. Si le baluchon exemplifie le meurtre de l'enfant ainsi que la métamorphose monstrueuse de l'humain en objet, le geste de déchirer le tissu, qui reproduit le déchirement et la fragmentation générale à l'échelle du baluchon, renvoie à la première tragédie conservée du théâtre occidental : *Les Perses*, d'Eschyle. Chez Bond comme chez Eschyle, le geste est répété. Dans *Les Perses*, c'est d'abord le messager qui raconte que Xerxès a déchiré ses vêtements, c'est ensuite Atossa, sa mère, qui déchire les siens, puis le chœur final de déploration, magnifiquement orchestré par Xerxès revenu de Salamine :

Xerxès - Frappe, frappe en cadence, et gémis si tu veux me plaire.
 Le Chœur - Je suis inondé de pleurs, lamentablement.
 X- Crie pour répondre à mes cris.
 Ch. - J'ai de quoi me le rappeler, ô maître.
 X - Fais éclater tes sanglots. Hélas! trois fois hélas !
 Ch - Hélas ! trois fois hélas ! Et des coups lugubres, gémissants, las !
 accompagneront ma plainte.
 X - Frappe aussi ta poitrine et lance l'appel mysien.
 Ch - Ô douleurs, douleurs !

²⁶ *Rouge noir et ignorant*, p. 32.

X - Ravage aussi le poil blanc de ta barbe.
 Ch - À pleines mains, à pleines mains, lamentablement.
 X - Pousse aussi une clameur aiguë.
 Ch - Là encore je t'obéirai.
 X - Et de tes mains déchire le tissu qui couvre ton sein.
 Ch - Ô douleurs, douleurs !
 X - Arrache aussi tes cheveux [...]

Même si l'acte n'est pas identique, il paraît impossible que le théâtre de Bond soit dépourvu de la mémoire des origines du théâtre. On pourrait même affirmer que certains développements, écrits par l'auteur dans son recueil *La Trame cachée*, éclairent le symbolisme du tissu : « Dans le passé [...] Ensemble, les histoires formaient une seule histoire, complète, appelée « culture ». Et les histoires devenaient ainsi la réalité qu'elles décrivaient. Elles apparaissaient dans le langage : coloraient les mots, étaient source d'idiomes, déterminaient un langage rationnel, et éveillaient la poésie. On servait l'histoire dans des assiettes et on la mangeait. On la portait comme un vêtement. [...] L'histoire que raconte une culture est une trame qui lie les gens à leur pays et à leurs moyens d'existence. »²⁷. Nul commentaire ne pourra montrer mieux que ces mots à quel point l'errance de cette femme dans le dénuement le plus total, sans assiette, face à ce drap – sa poupée de chiffon, son bébé – que l'on déchire est effectivement l'image ultime de la catastrophe historique, qui en même temps ébranle douloureusement le spectateur.

Dans sa reprise extrêmement forte du geste grec, Bond affiche une filiation qui renvoie à la façon dont le théâtre permet à l'être humain de se constituer. C'est le théâtre qui nous fait humain, ainsi qu'il l'affirme dans ses écrits théoriques²⁸. Il ne faut donc pas lire le tissu déchiré comme un simple jeu sur le pathos. Le partage de la

²⁷ *La Trame cachée*, Paris, L'Arche éditeur, 2003, p. 15.

²⁸ C'est une idée clé de toute l'entreprise bondienne : le théâtre serait à la convergence de l'activité de narration qui ne prend sens que parce qu'un autre écoute et de l'activité d'imagination qui est propre à l'humain.

« Notre langage est humain parce qu'il y a quelqu'un qui écoute quand nous parlons. », in *La Trame cachée*, Paris, L'Arche éditeur, 2003, p. 20.
 « Ce n'est pas la raison qui fait que nous sommes humains, c'est l'imagination. », *op. cit.*, p. 15.

réception symbolique et de l'émotion qui l'accompagne constitue les spectateurs en un chœur muet, dans lequel se trouve, en germe, la cité à venir.

Nous sommes arrivés au terme du paradoxe du théâtre de Bond. En effet, on dit souvent que les *Pièces de guerre* sont bizarrement optimistes, puisque sur le désastre, Bond ouvre la voie à une nouvelle refondation et reconstruction possible de la société. Notre étude des métamorphoses des vues imageantes de l'événement atomique, essentiellement irréprésentable, confirme ce paradoxe et l'explique également. Le suivi de ces métamorphoses nous a permis de voir comment ce théâtre travaille le matériau traumatique initial pour en faire une espèce de pâte, pâte à pain du futur qui ne peut lever que si l'histoire a été, plus que représentée, mentalement intégrée par chacun au terme de ce processus. Telle est la structure en mouvement, beaucoup plus imageante mentalement que n'importe quelle image, que je souhaitais analyser à partir du concept de « vue imageante ».

En somme, une image se forme, au-delà de l'image, qui traverse toute l'organisation dramatique des *Pièces de guerre* et sans doute aussi la dramaturgie souhaitée par Edward Bond, une image du traumatisme collectif éclaté en traumatisme pluriel répandu en traumatismes individuels, dits en paroles... dès lors que le dire devient possible.

**PRODUIRE DES IMAGES MENTALES OU
METTRE EN SCÈNE DES CORPS EN
MOUVEMENT : RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA
MODERNITÉ DRAMATURGIQUE DE KLEIST
(*PENTHÉSILÉE ET CATHERINE
DE HEILBRONN*)**

Ariane Ferry

Université de Rouen, CÉRÉDI

Comment faire *voir* au spectateur ce qui n'est pas représentable, que l'objet de la représentation excède les limites matérielles de la scène, les limites convenues du tolérable, ou qu'il relève du sentiment intime (visions, rêves, fantômes) ? La question est d'une certaine façon aussi vieille que le théâtre et chaque époque y a répondu en fonction des normes et conventions auxquelles souscrivaient les divers publics, les théoriciens et les dramaturges. En achevant *Penthésilée*, Kleist n'ignore pas que sa pièce heurtera le public de son temps¹ ; il fait procéder à des lectures pour en tester

¹ « J'ai achevé ma *Penthésilée*, au sujet de laquelle je vous ai naguère envoyé une lettre si enthousiaste, vous en souvenez-vous ? alors que je venais d'en concevoir l'idée. Elle a véritablement dévoré son Achille, par amour. N'ayez pas peur, c'est lisible. Elle a déjà été lue ici deux fois en public, et elle a fait couler des larmes, autant que la terreur qui les accompagnait fatalement. [...] Savoir si la pièce sera jouée, étant donné les exigences que le public impose à la scène, c'est là une question à laquelle le temps répondra. Je n'y crois pas, et ne le souhaite pas non plus, tant que nos acteurs s'efforceront uniquement d'incarner des personnages tels que ceux d'Iffland ou de Kotzebue. À bien examiner la

les effets auprès d'un public d'amis, avant d'en publier des fragments. Évoquant dans une lettre à Marie von Kleist la lecture par son ami Pfuel du dénouement de la tragédie, il a ce commentaire : « Vous connaissez ses mines à l'antique ; quand il lit les dernières scènes, on voit la mort sur son visage² ».

La remarque dépasse l'intérêt anecdotique : Kleist, enregistrant ce qui se fait visible sur le visage de son ami, révèle à sa lectrice l'efficacité suggestive de son poème dramatique : les images mentales qu'il a fait surgir en Pfuel au fil de la lecture ont été assez puissantes pour affecter son visage. Lecteur, mais aussi acteur dès lors qu'il profère ce texte, Pfuel est entre l'émotion éprouvée et l'émotion jouée. Kleist, placé dans la posture du spectateur, écoute les mots qu'il a écrits, suivant à nouveau son Amazone dans la mort ; il est aussi fasciné par ce visage qui *fait image* tout en laissant voir autre chose que lui-même. Ce n'est pas du théâtre, mais il se passe quelque chose qui diffère de ce qui se produit lorsqu'il y a lecture silencieuse et solitaire, quelque chose qui trouve son pendant dans une des solutions dramaturgiques inventées par Kleist pour *faire voir* sans montrer et inciter le spectateur à imaginer ce que, lui, ne peut représenter. Il met en œuvre une *médiation* entre le spectateur et l'objet à faire voir en impliquant un *témoin* : le témoin dit en scène ce qu'il voit ou a vu dans le hors-scène et, dans le temps de cette parole, il offre le spectacle de son corps et de son visage, faisant image, une image qui produira en chaque spectateur, par combinaison avec l'action suggestive du discours, des vues imageantes.

Les deux pièces, à partir desquelles nous nous interrogerons sur le fonctionnement des vues imageantes au théâtre, comptent parmi

question, ce sont les femmes qui sont responsables de la décadence de tout notre théâtre et elles devraient soit s'abstenir d'y aller, soit fréquenter des salles spécialement créées à leur intention. Leurs exigences en matière de morale et de décence ruinent l'essence même du drame, et jamais le théâtre grec n'aurait atteint cette perfection si elles n'avaient pas été exclues. », Lettre n°116, automne 1807, in *Correspondance complète* (1793-1811), traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1976.

² Lettre n°116, *op. cit.* ; [Sie kennen seine antike Miene : wenn er die letzten Szenen liest, so sieht man den Tod auf seinem Antlitz.], *Sämtliche Werke und Briefe*, hsgb. Helmut Sembder, DTV, 1993. Toutes les citations en allemand de Kleist proviendront de cette édition.

les plus emblématiques de la production kleistienne : *Penthésilée*, une tragédie, et *La Petite Catherine de Heilbronn ou l'Épreuve du feu*, un drame, conçus comme un diptyque organisé autour de deux figures féminines formant un seul et même être : Penthésilée, la redoutable Amazone, et Kätchen, l'ange radieux³. Le hasard des programmations m'ayant été favorable, j'ai pu refaire l'épreuve, empirique et subjective, des liens particuliers qui se développent au théâtre entre ce qui est vu par le spectateur et ce qui, dans le temps du spectacle, lui est donné à imaginer, expérience nécessaire pour ne pas en rester à des effets de lecture : *La Petite Catherine de Heilbronn* vient d'être mise en scène à Paris par André Engel⁴ et *Penthésilée* par Jean Liermier⁵. J'examinerai le fonctionnement de l'image mentale d'abord du point de vue du spectateur, sans m'attarder sur les vues imageantes suscitées par certaines didascalies ouvertes et stimulantes pour l'imagination : pour exemple, on citera la plus spectaculaire du point de vue de l'imagination, la moins actualisable scéniquement : « *Des Amazones avec la meute des chiens couplés. Peu après, les éléphants, les brandons, les chars à faux, etc...* »⁶ Penthésilée, prête à affronter Achille, vient d'appeler à elle « tout le faste terrifiant de la guerre » en un discours qui suffirait à faire frémir.

La poétique et la dramaturgie de Kleist sollicitent l'imagination du spectateur, cherchant à déclencher en lui un processus de représentation mentale, le spectacle le plus captivant étant parfois le flot de vues imageantes [*Bilderstrom*, écrit Iser] se pressant en lui. C'est que, pour en revenir à une distinction que travaille Wolfgang Iser, et qui s'avère capitale au théâtre, Kleist marque une prédilection pour l'un des deux modes d'accès au monde que sont l'imagination visuelle [*das Bildsehen des Einbildungskraft*] et la perception optique [*optisches Sehen*]. Son théâtre vise d'abord l'imagination visuelle du spectateur qu'il prévoit, imagination qui « présuppose l'absence

³ Voir lettre n°141 à Heinrich Joseph von Collin, 8 décembre 1808.

⁴ Représentations : Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier, du 10 janvier au 23 février 2008. Traduction : Pierre Deshusses, *Théâtre II*, Gallimard, 2002

⁵ Comédie Française, salle Richelieu, saison 2007-2008. Traduction : Ruth Orthmann et Éloi Recoing, traducteurs du théâtre de Kleist chez Actes Sud à partir de 1986. Toutes les traductions données ici sont prises à *Théâtre complet*, Actes Sud, Babel, 2001.

⁶ *Op. cit.*, p. 614.

matérielle de ce qui apparaît dans l'image⁷ » [*so setzt das Bildsehen die faktische Abwesenheit dessen voraus, was in den Bildern zur Anschauung gelangt*]. Le récit est le procédé dramaturgique récurrent grâce auquel Kleist soustrait au regard les objets qu'il ne souhaite pas montrer. Il organise donc sciemment l'absence matérielle de certains objets ou actions, en particulier par l'usage qu'il fait dans *Penthésilée* de la *teichoscopia*, procédé épique dont Patrice Pavis décrit ainsi le mécanisme : « La *teichoscopia* [...] renonce au support visuel, tout en focalisant sur l'énonciateur et en ménageant peut-être une tension encore plus vive que si l'événement était visible »⁸. Cette tension entre absence et présence, visibilité et invisibilité, qui sera un des moteurs de la révolution du drame européen à la fin du XIX^e siècle, constitue sa dramaturgie et fait de Kleist résolument un moderne.

Mais le procédé n'est pas tout : *Penthésilée* et *La Petite Catherine* mettent en jeu les mécanismes de la fascination, et par là, thématisent et dramatisent la question de l'image mentale. Le recours au récit par Kleist⁹ n'a pour seul dessein d'éviter la représentation scénique d'actions sanglantes, comme l'est la dévoration d'Achille par Penthésilée, même s'il faut prendre en compte la difficulté qu'ont toujours constituée pour le théâtre l'horreur, le sang ou l'indécence. Pierre Brunel, dans un essai intitulé *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, explicite cette difficulté en des termes intéressants pour nous :

⁷ « [...] la perception implique la préexistence d'un objet donné tandis que, étant donné sa constitution de départ, la représentation se rapporte toujours à un élément qui n'est pas donné, ou qui est absent, et qui apparaît grâce à elle. » [*da für die Wahrnehmung immer ein Objekt vorgegeben sein muß, während die konstitutive Bedingung für die Vorstellung gerade darin besteht, dass sich auf Nicht-Gegebenes oder Abwesendes bezieht, das durch sie zur Erscheinung gelangt.*]; Wolfgang Iser, [*Der Akt des Lesens*, 1976 : les citations en allemand se trouvent p. 220-222], *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2^{ème} éd., 1985, p. 248.

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor / Éditions sociales, 1987.

⁹ L'usage atypique du récit par Kleist a été souligné par de nombreux critiques, traducteurs et metteurs en scène, ces derniers étant directement confrontés à la question de la théâtralité de ces récits.

À l'égard de cette cruauté, le théâtre se trouve dans une position ambiguë. Il doit¹⁰ la manifester tout en en détournant les effets. À la limite, – si l'on se réfère au sens étymologique du mot, il doit la faire voir sans faire voir. Je dirai, pour éviter le langage du non-sens : il doit la présenter sans la représenter¹¹.

Le respect des bienséances n'est pas ce qui détermine Kleist à représenter ou à ne pas représenter un objet donné : c'est la représentation d'objets absents qui est pour lui un enjeu théâtral. L'évocation d'objets absents ou invisibles est ainsi essentielle à l'économie dramaturgique de *La Petite Catherine* où la cruauté, psychologique, ne s'évalue pas au nombre des blessures exhibées ; la fin en est conventionnelle, les deux amoureux s'épousant après une double reconnaissance, tandis que l'horrible Cunégonde est démasquée. Comme dans *Penthesilée*, Kleist cherche à rendre compte des visions intérieures de ses héros, de leurs rêves (les deux héros se sont vus en rêve une nuit de Saint-Sylvestre), et c'est ce qui motive d'abord le recours au récit : souvent discontinu, quand il survient dans le cadre d'interrogatoires ou de confidences, il est très présent, l'essentiel se passant hors de la scène, voire hors de la conscience des personnages.

Kleist exacerbe les tensions entre la représentation telle que la définit Iser, et qui se fonde sur la capacité du spectateur, stimulé par le texte, mais aussi par le spectacle lui-même, à imaginer ce qui ne lui est pas montré, et la représentation théâtrale, qui a pour vocation de transformer en sons et en images le texte de théâtre. Ces deux modes de représentation sont activés dans la plupart des représentations théâtrales, mais Kleist se distingue par la manière dont il les articule. Beda Alleman¹² a mis en avant l'idée que la dramaturgie de Kleist se dédoublait en une dramaturgie statique, ayant pour vocation de représenter le drame intérieur des héros, et une dramaturgie

¹⁰ Cette exigence ne vaut pas de façon absolue et, selon les publics, les lieux et les époques, la scène a hésité entre le faire voir vraiment (même si tout est dans le simulacre) et le faire voir autrement, ce qui revient à faire imaginer.

¹¹ Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 1982, p. 88.

¹² Beda Aleman (1926–1991), *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, Allemagne, Bielfeld, Aisthesis Verlag, 2005.

d'action, soutenue par les autres personnages. Peut-on alors formuler l'hypothèse que Kleist solliciterait davantage l'imaginaire du récepteur au niveau de la dramaturgie statique se rapportant aux héros ?

La mise en scène par Liermier de *Penthésilée* allait en ce sens, les scènes d'action s'épurant en de simples directions de mouvement, lorsque les changements de situation, fréquents, puisque le sort ne cesse d'osciller entre les Grecs et les Amazones, étaient visualisés scéniquement. Les scènes d'action et les diverses phases de l'affrontement sans merci qui oppose Achille et Penthésilée à l'intérieur de la bataille générale sont, elles, peu montrées¹³. Il importe que le poème dramatique mette en éveil l'imagination, exactement comme dans une autre expérience esthétique que décrit Kleist dans une lettre révélatrice de l'attention qu'il porte au fonctionnement de l'*effet* d'une œuvre d'art, ici un tableau de Simon Vouet, et au rôle de l'imagination du récepteur : « c'est avant tout l'invention qui fait l'œuvre. Non pas ce qu'elle représente pour l'esprit, mais ce que s'imagine l'âme mise en éveil par sa vue »¹⁴ [*und Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt, durch diese Wahrnehmung erregt*]. Le théâtre n'est pas la peinture, mais au cours du XVIII^e siècle, il a évolué vers une esthétique du tableau¹⁵ qui n'est pas absente du théâtre de Kleist. L'immobilité relative des comédiens est indispensable pour que le spectacle s'intériorise et s'individualise en chaque spectateur à partir des suggestions du texte, mais aussi de la figure *picturale* composée par les acteurs, et des images fabriquées intentionnellement dans le temps de la représentation théâtrale. Art de la représentation qui vise l'imitation d'une action conçue par le poète et portée par des acteurs qui prêtent leur corps vivant, parlant et mobile à des personnages en s'inscrivant dans un double espace,

¹³ Kleist use de la teichoscopie ou du récit différé.

¹⁴ Lettre 106, Châlons-sur-Marne, juin 1807. Le passage se situe dans une lettre de l'écrivain à Marie von Kleist, datée de juin 1807 ; ce courrier, pessimiste dans sa tonalité générale, s'achève sur la confiance d'un moment de bonheur, éprouvé lors de la contemplation d'un tableau de Simon Vouet, moment d'arrachement à une réalité extérieure incertaine.

¹⁵ Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

scénique et dramatique. Le théâtre, dans la durée de la représentation, ne cesse en effet de fabriquer des images, ou plus exactement il prévoit et organise, très concrètement, par le travail sur la scénographie et la lumière notamment, la fabrication et la réception d'images par les spectateurs.

La mémorisation de ces images scéniques inventées par le metteur en scène et son équipe dépend étroitement des choix esthétiques effectués, du rythme général du spectacle, mais aussi de la concurrence des images mentales suscitées par le verbe et la capacité de l'acteur à *faire voir* autre chose que son corps parlant, alors même qu'il dit les mots du poète. Un metteur en scène projette sur le texte dramatique un *éclairage* déterminant en partie la façon dont le spectateur va produire des vues imageantes. Il suffit pour le mesurer de comparer les effets produits par deux mises en scène d'un même texte dramatique. En 1998, Julie Brochen mettait en scène *Penthesilée* au Théâtre de la Bastille ; la représentation m'a laissé des souvenirs visuels forts : lumière chaude et intense, corps féminins tout en tension, toujours dans l'attente du mouvement, animés du désir de se projeter dans la bataille et traversés de frénésies. Brochen a explicité visuellement les énergies contradictoires, les pulsions, la violence et la sensualité portées par le texte, donnant ainsi des *directions* au travail de l'imagination s'accomplissant en chaque spectateur. Dix ans après, Jean Liermier plonge le plateau de la salle Richelieu dans une pénombre déréaliste, spectralise le corps des acteurs, presque médusés par leurs visions intérieures ou par les agissements des deux héros. La dimension solaire de *Penthesilée* s'inscrit dans sa poétique et elle est comme le prolongement du caractère irradiant d'Achille pour l'Amazone : j'avoue avoir d'abord été perturbée par l'atmosphère ténébreuse de la représentation donnée à la Comédie Française, ma perception visuelle des images imposées par le spectacle, se heurtant au souvenir de mes propres représentations mentales. Mais progressivement, j'ai pu vérifier que le refus d'une stratégie illustrative de l'éclairage favorisait le retour en force des images mentales solaires provoquées par la lecture du texte. Peu distrait par le mouvement, captivé par la représentation de la fascination des personnages, le spectateur se recentrerait donc sur lui-même, se laissant traverser par des vues imageantes qui lui sont propres, s'absorbant ainsi dans le drame intérieur des héros. Si l'on prend maintenant les choses en synchronie pour considérer les deux

mises en scène contemporaines de *Penthésilée* et de *Catherine de Heilbronn* par Liermier et Engel, on découvre une certaine proximité des solutions scénographiques adoptées pour révéler la dramaturgie statique des héros et opérer une concentration sur la dramaturgie du verbe : un plateau nu et ouvert plongé dans une certaine obscurité, un décor non réaliste dont les volumes géométriques, imposants chez Engel, se décomposaient et recomposaient à chaque tableau pour suggérer plus que pour montrer.

Ces pièces, à travers ces héros précisément, thématisent et dramatisent des questions liées à l'image mentale. Le héros kleistien, par son discours et ses actions, suscite diverses interrogations : qu'est-ce qui a le plus haut degré de vérité pour un être, l'image mentale qu'il se fabrique plus ou moins consciemment, ou la réalité telle que les autres la perçoivent et la décrivent ? Qu'est-ce qui l'incite à l'action ? les images rayonnantes ou furieuses qui l'habitent ? ou ce que sa raison et le discours des autres ramènent à sa conscience et tentent de lui prescrire ? Pour Beda Alleman, le personnage kleistien est clivé entre la réalité présente et le monde rêvé où il se projette par anticipation¹⁶. Cette imbrication se reflète dans la conception même des héros, qui tous portent en eux une image fascinante, préfigurant leur bonheur¹⁷. Le théâtre de Kleist ne représente pas le conflit de la raison et des passions dans un cadre

¹⁶ Voir *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁷ [Sie alle tragen immer schon ein Bild künftigen Glücks, künftiger Erfüllung in sich, und weil sie es oft selbst nicht präzis zu benennen wissen, oder jedenfalls einem der Umwelt unverständlichen Gesetz folgen, indem sie diesem Bilde nachstreben und es in die Wirklichkeit einzuholen versuchen, müssen sie nach außen (und manchmal sich selbst) den Anblick von sinnverwirrten, unbegreiflichen Menschen bieten, im Extremfall von Kranken, Rasenden, Verrückten oder Behexten.] Beda Alleman, *op. cit.*, p. 17. Je traduis : « Ils portent tous en eux une image du bonheur annoncé et de son accomplissement, et comme ils ignorent souvent eux-mêmes par quel mot précis la désigner ou comme, en tous les cas, ils obéissent à une incompréhensible loi qui régit le monde dans lequel ils s'efforcent de rejoindre cette image pour tenter de la ramener dans la réalité, ils ne peuvent qu'offrir aux autres (et parfois à eux-mêmes) l'apparence d'êtres égarés et incompréhensibles, et dans les cas extrêmes, de malades, de fous, de furieux ou de possédés ».

psychologique ; il met en scène des conflits d'obsessions, de visions, d'hallucinations ; il scrute la puissance d'images mentales qui font se mouvoir les personnages sous le regard effaré de témoins qui observent sur le visage ou le corps de ces possédés les effets de ces images qui les hantent. Le héros ignore presque ce qui le fait agir – « je ne sais pas », répète Catherine, quand on lui demande pourquoi elle suit Strahl comme une chienne. La présence dramatique des témoins face aux absences du héros à la réalité qui l'entoure (dans le rêve, la transe, le somnambulisme) est capitale à deux titres : elle permet la théâtralisation de la subjectivité de telle sorte que les héros kleistiens sont très loin des personnages introvertis du théâtre à lire ; elle favorise la prolifération chez le spectateur, d'images mentales étranges, décalées par rapport au spectacle, par lesquelles il se rapproche de la subjectivité du héros. Tandis que le poète a pleinement conscience de la puissance de l'imagination, la confiance que Kleist accorde aux perceptions sensorielles a été entamée depuis sa découverte de Kant, ce qui n'a pas été sans incidence sur sa production dramatique. Kleist cherche en effet à rendre compte, dans des formes théâtrales, de l'énigme et de la puissance des images mentales plutôt qu'il ne compte sur la représentation spectaculaire et il doit faire que son éventuel spectateur accueille les vues imageantes que le texte déclenche en lui, quelles qu'elles soient. La collaboration – la non-résistance ? – du spectateur s'avère indispensable, en particulier lorsque l'objet de la représentation suscite l'inquiétude, et plus encore l'effroi.

Dans *Penthésilée*, il arrive que le spectacle horrible fasse irruption dans le cadre scénique : le corps mutilé d'Achille, comme celui de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide, ou d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Sénèque, est exhibé sur scène et c'est en scène que meurt Penthésilée. Mais à chaque fois, le spectacle est moins puissant que les mots et les images qu'ils suscitent. Le corps d'Achille se dérobe au regard direct du spectateur : il est d'abord recouvert d'un tapis rouge, puis des femmes font *écran*¹⁸ entre son corps et Penthésilée, toujours absente à elle-même. Ce corps déchiqueté, l'amazone ne l'a pas *vu*, alors qu'elle se tenait à ses côtés après la curée. Écoutons ce qu'a vu Méroé :

¹⁸ J'emprunte le terme à Pierre Brunel qui s'est intéressé à cette double occultation, *op. cit.*, p. 92.

Elle reste maintenant là, muette, abominable,
 Près du cadavre, entourée de la meute qui flairer,
 Elle porte à son épaule l'arc victorieux
 Et regarde fixement, comme si c'était une feuille blanche, [*Und
 blicket starr, als wär's ein leeres Blatt*]
 Au loin dans l'infini et se tait. [*In das Unendliche hinaus, und
 schweigt.*]
 Nous lui demandons, les cheveux hérissés,
 Ce qu'elle a fait. Elle se tait. Si elle nous reconnaît ?
 Elle se tait. Si elle veut nous suivre ? Elle se tait.
 L'épouvante m'a saisie et j'ai fui jusqu'à vous¹⁹.

L'insistance de Méroé sur le mutisme de la Reine, son effroi face à ce *tableau*, cette double absence (du corps devenu page blanche ou infini, et de celle qui est là sans être là) font que le spectateur imagine ce corps figé, se projette dans cette absence. Comment caractériser cette vue imageante, sinon par son intensité et sa précision qui, pourtant, ne relève aucunement d'un pittoresque. Le dévoilement du corps d'Achille n'existe ensuite que pour Penthésilée et ne doit exister que pour elle lorsqu'elle dit « je veux le voir » et soulève le tapis. Seule importe la médiation de son regard découvrant un corps « saccagé au point que / La pitié ne le pleure pas et que l'amour, / L'immortel, doit comme une putain, / Infidèle même dans la mort, se détourner de lui »²⁰. Toute tentative de visualisation réaliste serait un échec en termes d'efficacité pathétique : les mots de Penthésilée font imaginer le pire, qui excède toute visualisation effective objectivant le cadavre. Ici, la vue imageante contient (émotionnellement, serait-on tenté d'écrire) à la fois le corps d'Achille meurtri et tout ce que le spectateur a mémorisé de la relation de Penthésilée à ce corps qu'elle a toujours vu et imaginé solaire et rayonnant. Il suffit de *voir la mort sur son visage* ou de l'entendre dans sa voix ; l'exhibition scénique d'un objet *corps sanglant* serait de trop. Était aussi de trop l'accessoire meurtrier pour tuer son héroïne. Kleist réussit un coup de force à la fin de sa tragédie. Lorsque Penthésilée revient à la conscience, on craint pour sa vie ; Prothoé la désarme et elle y consent. Immédiatement après, Penthésilée se donne la mort par les mots, des mots qui forgent

¹⁹ *Penthésilée*, scène 23, *op.cit.*, p. 629-630.

²⁰ Scène 24, p. 645-646.

l'arme dont elle se perce. Kleist demande alors à son spectateur d'accepter sans condition la puissance de l'image, rhétorique et mentale, capable de provoquer la mort du personnage et de faire que cette mort soit incontestable pour les spectateurs, internes comme externes.

Car maintenant je descends au sein de moi
 Comme au fond d'une mine et j'en retire,
 Glacial minerai, le sentiment qui va m'anéantir. [*und grabe, kalt wie
 Erz, Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.*]
 Ce minerai je le purifie au feu de la détresse
 Pour qu'il soit dur comme l'acier ; je le trempe
 Dans le poison du remords, brûlant comme un acide ;
 Je le porte sur l'enclume éternelle de l'espérance [*Trag' es der
 Hoffnung ew'gem Amboß zu,*]
 Et le forge et affine en poignard ; [*Und schärf' und spitz es mir zu
 einem Dolch;*]
 Et à ce poignard, j'offre mon sein :
 Là ! Là ! Là ! Là ! Encore ! – C'est bon.

Elle tombe et meurt.

Kleist sollicite l'imaginaire du récepteur pour explorer le terrible, et plus encore le monstrueux, ce qui est une façon d'aller aux limites du théâtral, entendu comme un « faire voir » et un « comment faire voir ». Le monstre se prête à la monstration tout en la repoussant et en en signifiant l'impossibilité : le monstrueux est à la fois ce qu'on ne veut pas voir car il suscite l'horreur et ce qu'on ne peut pas ne pas voir, lorsqu'il s'objective en une chose vue, ou lorsqu'il fait irruption dans notre imagination. Cette irruption se manifeste par des effets de confusion et de dispersion qui rendent impossible l'élaboration d'une image globalisante acceptable, que cette image permette au spectateur de se représenter une action ou un personnage. *Penthesilée* se construit autour d'un acte monstrueux ; *Catherine* met en scène un personnage monstrueux.

Le *diasparagmos* tragique pose à la fois la question de l'irreprésentable et de l'inconcevable. Dans *Penthesilée*, le *diasparagmos* est évoqué en moments théâtraux distincts, ce qui contribue à opérer

une fragmentation de la représentation²¹. L'acte monstrueux de Penthésilée²² se dit dans l'impossibilité de la représentation à suivre un cours linéaire à partir d'un point de vue unique : l'hétérogénéité des procédés de son évocation constitue pour la représentation une sorte de *diasparagmos*, qui est fascinante pour le spectateur. Mais il serait bien en peine de *décrire* les images qui se pressent en lui. Autrement dit, il ne sait pas ce qu'il voit, peut-être parce que le savoir, que Sartre définit comme la « structure active de l'image »²³ lui fait absolument défaut ici, au moins sur un plan conscient.

Dans *La Petite Catherine de Heilbronn*, la question de la monstruosité se pose dans sa relation à la construction du personnage, et plus spécifiquement du personnage de théâtre qu'est Cunégonde de Thurnek. Les discours qui la dessinent *in absentia* font d'abord d'elle une « furie enragée »²⁴ mais séductrice, cherchant querelle à tous ses voisins. Fribourg, fiancé déçu, l'enlève sous nos yeux sans que nous puissions la voir ; il multiplie les énoncés contradictoires, évoquant sa tête de craie et ses fausses dents²⁵, avant de la décrire en splendide Amazone :

O Georges ! Tu aurais dû la voir chevaucher, fabuleuse [*Du hättest sie sehen sollen, wie sie daher geritten kam, einer Fabel gleich*], entourée des chevaliers du pays comme un soleil de ses planètes ! Ne semblait-elle pas dire aux pierres qui lançaient des étincelles sur son passage : vous devriez fondre à ma vue [*ihr müßt mir schmelzen, wenn ihr mich seht*] ? Thalestris, la reine des Amazones, lorsqu'elle descen-

²¹ Le récit de Prothoé nous laisse imaginer en action la rage destructrice qui s'est emparée de Penthésilée. Puis, nous avons cette image d'une Penthésilée absente à elle-même, qui se tient près d'un corps invisible pour elle, d'un corps disparu. Enfin, révélation lui est faite de ce qui a été accompli dans sa transe amoureuse et meurtrière : le corps lui devient visible, mais n'est plus reconnaissable.

²² Acte qu'elle interprète comme une confusion par lapsus (*küssen / büssen*).

²³ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 116.

²⁴ *La Petite Catherine de Heilbronn*, II, 3, *op. cit.*, p. 696.

²⁵ *Idem*, II, 4, p. 698-699.

dit du Caucase prier Alexandre le Grand de l'embrasser n'était pas plus divine qu'elle [*sie war nicht reizender und göttlicher, als sie*]²⁶.

Cette image éblouissante n'est qu'un leurre [*wesenlose Bild*]²⁷, Fribourg l'a appris à ses dépens ; nous voilà avertis. Il n'empêche que lorsque Strahl délivre la prisonnière, ignorant encore qu'il s'agit de son ennemie, il baisse la garde, ébloui par la puissance du leurre et l'invite en son château. Engel a confié le rôle à la très belle Anna Mouglalis, costumée en actrice hollywoodienne de la grande époque, pour imposer visuellement l'image d'une femme superbe qui fait oublier les avertissements de Fribourg, tout en les rappelant autrement, par la référence cinématographique à une certaine facticité. Le caractère composite et monstrueux du personnage, occulté par le simulacre et par la fascination qu'éprouve Strahl, se manifestait dans le jeu de la comédienne par des effets de rupture, qui signalaient les *coutures* du personnage. Tout personnage tient du monstre par son aptitude à se métamorphoser selon les points de vue et les moments, par le caractère souvent discontinu de sa construction : pourtant une *image-personnage*²⁸ finit par exister au fil de la lecture d'un roman ; pour le spectateur de théâtre, c'est d'abord le corps de l'acteur qui impose l'image-personnage et en garantit la continuité. Kleist, qui refuse la réduction du personnage au caractère, fragmente le personnage de Penthésilée en états successifs de conscience, mais aussi en images contradictoires perturbantes. Cunégonde, est, quant à elle, composite tout le temps de la représentation. Mais tantôt le spectateur peut produire une vue imageante par *synthèse*, correspondant au beau *corps* dont il a la perception optique, tantôt il n'y parvient plus, car le discours analysant et décomposant ce corps, menace la permanence de la représentation mentale. La révélation se produit en trois temps. Première étape : Catherine sort terrifiée de la grotte où elle est allée se baigner : elle a vu quelque chose qu'elle ne peut ni nommer ni décrire, quelque chose que le spectateur ne verra pas, mais qu'il suppose être Cunégonde car la fureur mortifère de celle-ci éclate

²⁶ *Idem*, II, 6, p. 703.

²⁷ *Idem*, II, 6, p. 704.

²⁸ Voir le chapitre consacré à « l'image personnage », in Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1992, p. 40-55.

juste après. Deuxième étape : un commentaire réalise verbalement le *diasparagmos* : Fribourg revient pour détruire toute possibilité de perception synthétique de la mosaïque qu'est Cunégonde : son discours est *dés-imageant*, en ce qu'il introduit une contradiction insurmontable entre la perception visuelle qu'on pourra continuer à avoir de l'actrice et sa représentation mentale kaléidoscopique :

Elle est une œuvre mosaïque [*mosaische Arbeit*], composée des trois règnes de la nature. Ses dents appartiennent à une jeune fille de Munich, ses cheveux lui viennent de France, la santé de ses joues provient des mines de Hongrie et sa taille, que vous admirez tant, elle la doit à une chemise qu'un forgeron lui a façonnée en fer suédois²⁹.

Dernière étape : la chambre de Cunégonde, dans le château du comte ; une ombre s'enfuit au moment où entre Strahl, qui entrevoit une « dame inconnue », penchant comme la tour de Pise : serait-ce Cunégonde³⁰ ? Rosalie, cerbère et démiurge de la belle, double ambigu de l'auteur, jette en pâture le nom de Sybille, sa belle-mère. Dans la mise en scène de Engel, le spectateur aperçoit une créature couverte d'une cape noire, qui traverse la scène avec une allure de gnome. Engel ajoute alors une pantomime figurant l'effort de recomposition du personnage : l'actrice, vue de dos, et toujours derrière l'écran noir de sa cape, suggère la métamorphose, la reconquête d'une forme plus humaine, la tentative désespérée du personnage de donner à voir un corps conforme à la représentation qu'en a Strahl. Mais après un entretien difficile avec son fiancé, son inquiétude éclate :

CUNÉGONDE (*éclatant*).

Il sait, tout est vain, cela ne sert à rien,
Il a vu, c'en est fait de moi !

ROSALIE.

Il ne sait pas !

²⁹ *Idem*, V, 3, p. 805.

³⁰ *Idem*, V, 5, p. 807.

CUNÉGONDE.

Il sait !

ROSALIE.

Il ne sait pas !

Vous vous lamentez et, moi, je voudrais sauter de joie.

Il est dans l'illusion que celle assise ici

Était Sybille, ma mère. [...]

CUNÉGONDE.

Tu as vu comme il m'a examinée, scrutée.

ROSALIE.

Peu importe ! Il n'en croit pas ses yeux ! [*Er traut den Augen nicht !*]

Ce dialogue met en évidence l'implication intellectuelle et psychologique du spectateur dans l'élaboration des images-personnages, et suggère comment s'articulent perception visuelle, savoir et consentement à l'illusion, afin de produire l'image mentale qui fera du personnage, pour celui qui regarde, un monstre ou une femme rayonnante. Qu'a *vu* Strahl, figure du spectateur, confronté à une image théâtrale dont il connaît la facticité, mais qu'il peut *désirer* ou *ne pas désirer* voir ? L'image théâtrale, même pourvoyeuse d'illusion, ramène le spectateur aux *realia* de la scène ; les vues imageantes, aussi indescriptibles qu'elles sont indélébiles dans notre mémoire, l'entraînent du côté de ses désirs ou de ses peurs et se rapprochent par là du fantasme³¹. Ce serait alors peut-être par elles que nous

³¹ Les analyses de Vincent Jouve sur le caractère mixte de l'image littéraire permettraient de prolonger cette réflexion sur l'image-personnage telle qu'elle se constitue pendant la représentation théâtrale d'une pièce de Kleist, lequel combine les effets de la représentation théâtrale et les effets d'un texte marqué par le fantasme, dont les modalités d'énonciation et de profération font qu'il stimule chez le spectateur la production de vues imageantes se rapprochant du fantasme : « L'image onirique est [...] principalement engagée du côté du principe de plaisir (ce qui n'empêchera pas le rêveur, dans un second temps, de réagir négativement aux productions de son inconscient). La vision optique, en revanche, appartient à l'ordre du réel. L'image « littéraire », représentation mentale construite à partir d'un support extérieur, paraît

nous approprierions le plus intimement la théâtralité secrète d'une pièce de théâtre dans le temps même de sa représentation théâtrale.

osciller entre les deux orientations. On peut cependant inférer du caractère très peu directif des *stimuli* textuels que l'image-personnage penche davantage du côté du rêve, donc du côté du plaisir.

Il apparaît ainsi que l'*image optique* demeure extérieure au sujet (le récepteur n'a aucune part dans sa production) ; que l'*image onirique* est entièrement déterminée par le fantasme propre (elle se constitue de bout en bout à l'intérieur de l'appareil psychique) ; tandis que l'*image littéraire*, fantasme propre élaboré à partir d'éléments du fantasme d'autrui, est une production mixte.», *op. cit.*, p. 42.

Cet aspect fantasmatique du théâtre de Kleist a été mis en évidence dans un article de Camille Dumoulié, « *Penthésilée* ou la fureur d'aimer », paru dans *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, dir. C. Dumoulié, Paris, Desjonquères, 2000, p. 170-179.

DU CORPS TEXTUEL AU CORPS SCÉNIQUE : LES ENJEUX DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Tanel Lepsoo
Université de Tartu

Dans la préface à l'édition française de son ouvrage intitulé *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann, théoricien allemand, prône un nouveau dispositif théâtral, dit postdramatique, qui serait à l'échelle internationale une nouvelle *lingua franca* du théâtre : « Ceci est d'autant plus vrai que l'accent mis ici sur les procédés théâtraux (et non sur le texte) accuse l'avantage que l'analyse demeure intelligible sans même la connaissance approfondie des textes poétiques d'une langue étrangère »¹.

A la lumière de cette citation on comprend déjà l'opposition mise en œuvre par Lehmann : d'un côté les « procédés théâtraux » tels que la mise en scène, le spectacle, l'image, le visuel, et de l'autre côté le « texte poétique » dans une langue qui renvoie à une culture précise. Cette opposition va plus loin qu'une simple juxtaposition de la langue (locale) et de l'image (universelle), mais établit une séparation forte entre l'univers textuel, considéré comme source de la *représentation*, et l'univers scénique, caractérisé par la *présence* physique des corps. A ce titre, Lehmann qualifie le théâtre de Brecht, qui souhaitait pourtant substituer la *diégèsis* propre au théâtre épique à la *mimèsis*, de « renouvellement et aboutissement de la dramaturgie classique »², puisque ces deux formes théâtrales, si différentes soient elles, s'ancrent toujours dans la fable qui instaure inévitable-

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (1999), trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 10-11.

² *Ibid*, p. 44.

ment un autre univers imaginaire hors de la scène, non compatible au « *ici et maintenant* » du théâtre postdramatique.

A l'instar de Lehmann, Erika Fischer-Lichte établit dans son analyse du théâtre contemporain une opposition entre « l'ordre de la représentation » et « l'ordre de la présence »³. Le premier s'appuie sur le personnage fictionnel, la figure physiquement absente, qui ne prend forme que dans l'imagination du spectateur, le second sur le comédien qui est présent en chair et en os devant les yeux du spectateur. En se référant aux travaux de l'anthropologue Victor Turner⁴, elle décrit la position du spectateur du théâtre contemporain comme « étant-sur-le-seuil », autrement dit, dans un état liminaire, instable, basculant constamment d'un ordre à l'autre. Pour elle aussi, c'est le texte théâtral qui est à l'origine de l'univers fictionnel du spectateur, tout comme le corps physique du comédien atteste la présence réelle de l'évènement. On comprend alors que la mise en cause de la *mimésis* univoque et unifiée, sa déstructuration, comme dans le théâtre de Brecht, ne suffit pas. On est dans une situation bien différente où le réel s'oppose à toute manifestation représentationnelle.

Le spectacle postdramatique est ainsi caractérisé par deux phénomènes fondamentaux qui renvoient directement au visuel : le corps physique du comédien, censé manifester sa présence réelle et celle du spectacle, et plus largement l'image scénique, censée toucher l'imagination du spectateur afin de provoquer des associations libres, individuelles ou collectives qui ne contribuent aucunement à une métaphorisation totalisante. On comprend que le rôle du texte dans ce théâtre ne pourrait être que (a) soit nul (on peut facilement se passer du texte dans un tel théâtre) ; (b) soit réduit à l'état des effets auditifs comme d'autres effets sonores, mis au même rang avec la lumière, le geste, la musique ; (c) soit comme matériau brut dont le spectacle s'inspire ou contre lequel il se dirige. Les spectacles de Robert Wilson peuvent servir d'exemples éclairants : prenons par exemple *Donna del Mare* (1998), où le texte d'Ibsen a été utilisé comme point de départ pour créer un univers fantasmagorique, composé de gestes, de lumières et de bribes

³ Erika Fischer-Lichte, « Reality and Fiction in Contemporary Theatre », in *Theatre Research International*, vol. 33, n° 1, 2008, p. 88 (p. 84-96).

⁴ Victor Turner, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*, Routledge and Kegan Paul, 1969. Évoqué par Erika-Fischer Lichte.

textuelles qui, loin de mettre en place un schéma narratif, suggéraient plutôt une atmosphère particulière.

Malgré l'abondance de tels exemples, nous ne pouvons pas nous empêcher de poser la question qui va quelque peu contredire les bases mêmes de cette théorie : à savoir, y a-t-il des textes de théâtre qui ne sont pas en opposition avec le spectacle visuel et avec le corps physique du comédien sur la scène ?

Pour répondre à cette question il nous faut dans un premier temps revenir à la question de l'univers fictionnel. Nous avons vu que dans le concept du théâtre postdramatique le texte est pensé comme origine de la fiction. Le texte renvoie au personnage, à l'intrigue, à l'action, aux événements, à la fable qui sont les éléments physiquement absents, et donc imaginaires. Néanmoins, comme le note Jean-Marie Schaeffer, l'analyse de l'imaginaire qui se fait à partir de la référentialité s'avère peu fructueuse :

Lorsqu'on réduit les représentations imaginaires à leur statut sémantique, c'est-à-dire lorsqu'on se focalise sur leur absence de force dénotationnelle, on se trouve démuné face à une frontière interne à ces représentations, à savoir celle qui sépare les processus imaginaires qui se savent comme tels de ceux qui s'ignorent. Définir l'«imaginaire» comme ce «qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité», c'est en proposer une détermination qui est indifférente à cette frontière⁵.

Nous vivons dans un monde comblé de représentations fictionnelles dont une bonne partie nous échappe puisque nous ignorons leur caractère imaginaire. Il en découle que, si l'on reprend la terminologie proposée par Erika Fischer-Lichte, le spectateur qui se trouve entre l'ordre de la représentation et l'ordre de la présence, ne bascule pas entre la fiction et la réalité, mais entre deux formes de modélisation cognitive dont la première est appréhendée consciemment comme imaginaire et l'autre pas. Le corps présent du comédien, à ce titre, ne peut pas être opposé au corps absent du personnage, puisqu'il peut également engendrer des représentations fictionnelles sans être modélisé par celui-ci. Autrement dit, le comé-

⁵ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », article publié le 10 décembre 2002 in *Vox Poetica* (<http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>), page consultée le 22 avril 2008.

dien, pour que la fiction ait lieu, ne doit pas nécessairement représenter un personnage (encore moins un personnage psychologique déterminé), mais sa présence scénique est suffisante pour mettre en marche les procédés imaginatifs du spectateur. Le théâtre postdramatique faisant appel à l'imagination du spectateur et à sa capacité de créer toutes sortes d'associations, cherche justement à ne pas exclure les représentations imaginaires au théâtre, bien au contraire. Ce qui est mis en cause, c'est la référentialité, et cela même pas entièrement, car souvent on fait appel au personnage au sens traditionnel pour que le basculement d'un régime à l'autre puisse avoir lieu : sans la capacité du spectateur à construire consciemment une entité fictionnelle, l'émergence physique du comédien restera inaperçue.

Certes, il est vrai que le théâtre contemporain aime jouer avec les limites et propose parfois des solutions qui amènent le spectateur à refuser le spectacle et à sortir de la salle de théâtre. Il s'agit ici précisément d'une autre notion schaefferienne, celle de la « feintise ludique »⁶. Comme nous le savons, le théâtre met en place tout un système de codes et de conventions qui invitent le spectateur à entrer dans le jeu. Ces codes peuvent être de nos jours extrêmement variés, au point où parfois il est difficile de savoir, notamment en ce qui concerne de nombreuses manifestations publiques, s'il s'agit de théâtre ou pas. En revanche, la feintise ludique, telle que Schaeffer la définit, implique la participation *intentionnelle* du récepteur dans ce qui lui est proposé, sinon tout tournerait à une feintise « sérieuse » dont le but serait effectivement de tromper le spectateur et non pas de l'inviter à faire semblant de croire. Il semble tout de même qu'à part quelques exceptions, le théâtre contemporain ne cherche pas à rompre ce pacte, mais plutôt à élargir les limites et enrichir les conditions. Le théâtre, dit d'environnement, en est un bon exemple dans lequel les objets réels de la nature ou de la vie quotidienne (arbres, oiseaux, voitures, etc.) sont utilisés en tant que supports matériels à la fiction et non pas pour la contrer. Le bruit du vent lors d'un spectacle en plein air entrerait dans ce cas-là parmi d'autres éléments qui servent à créer un espace fictionnel, au point d'obtenir le rôle d'un signifiant et de référer à un univers hors-scène ou, par contraste, contribuant à un univers fictionnel

⁶ *Ibid.*

sur-scène, fonctionnerait sans référent, mais néanmoins comme élément fictionnel.

Nous pouvons parler de l'émergence de la réalité pure lors d'un spectacle dans le cas où un élément non prévu par les producteurs (ou refusé par les spectateurs) amènerait à faire sortir temporairement ou définitivement le public (ou une partie du public) du régime de la feintise ludique. (Notons à ce propos que l'explosion d'un projecteur lors d'un spectacle, ce qui arrive fréquemment au théâtre, ne provoque pas toujours cette rupture, ce qui montre bien que le public peut intégrer dans son univers fictionnel même les éléments totalement imprévus et réels.) Pour que le public refuse le jeu, il faudra donc, d'une part, quelque chose qui le choque profondément, à tel point qu'il ne sera plus capable d'accepter le spectacle comme tel⁷. On peut encore ajouter que même le fait qu'un spectateur quitte la salle n'en est pas le signe, étant donné que cela aussi peut fonctionner comme la manifestation d'une certaine convention. Et, d'autre part, on peut penser que les codes trop traditionnels – sans aucun élément *a priori* non-fictionnel – qui provoquent l'ennui et la fatigue, peuvent également être les causes du refus du spectateur et mettre en cause la fiction théâtrale puisqu'il n'entre pas dans le jeu, mais « voit » les comédiens jouer.

À partir du moment où nous avons affaire à un spectateur qui accepte le spectacle comme feintise ludique, nous pouvons nous demander quelles sont les relations que le monde dans lequel il entre – et il faut bien admettre qu'il entre dans un monde différent – entretient avec son monde réel ou factuel ? Il est vrai que si en face de lui se déroule une histoire avec un début et une fin, composée de personnages plus ou moins identifiables, nous serions tentés d'analyser ce rapport avec les termes de fictionnalité en parlant par exemple du monde similaire ou analogique. En revanche, s'il se trouve en face d'images qui font travailler son imagination, mais qui ne se prêtent pas à une analyse narrative ou psychologique, nous ne pouvons pas non plus évacuer la notion de fiction car nous sommes dans un régime où les images ne sont pas, d'une part, complètement isolées du monde factuel (il faut bien qu'elles aient une origine) et d'autre part elles créent un univers plus ou moins cohérent que nous pouvons appeler, dans la lignée de Thomas Pavel et de

⁷ Rappelons la définition du jeu par Roger Caillois comme activité libre.

Françoise Lavocat, un monde possible⁸. Regardons de plus près de quel monde il s'agit.

Dans un article consacré à des questions qui nous sont proches, Luule Epner dégage deux composantes qui caractérisent la « théâtralité du texte » : la particularité ontologique et la particularité communicative. La première implique un représentant virtuel physique (non imaginé), la deuxième une situation de communication entre la salle et la scène⁹. À l'encontre du roman qui crée un univers de référence qui va chercher directement ses repères dans l'imagination du lecteur (nous n'allons pas ici aborder la question de l'auto-référentialité du texte romanesque), le texte de théâtre crée un espace intermédiaire. Cet espace peut bien être dédoublé (voire camouflé) par un espace référentiel, mais peut aussi, et c'est le cas qui nous intéresse ici particulièrement, être d'emblée annoncé comme tel : un espace théâtral. Entendons bien : il ne s'agit pas – même si cela est assez récurrent – d'un lieu théâtral qui représenterait le théâtre où les comédiens joueraient les rôles des comédiens, mais de la construction textuelle d'un univers spécifique qui incarnera l'opposition flagrante avec la réalité. Prenons par exemple le début de la pièce intitulée *Théâtres* (1998) d'Olivier Py :

MOI-MÊME. Je vous apparaîtrai peignant moi-même une plaie de théâtre. C'est la première scène. La plaie que je peins pour vous n'est pas de ce monde. Un mauvais pinceau et des gouaches d'enfant suffisent à cette écœurante enluminure. [...]

Sur le trottoir de cette ville imaginaire, quelconque ville défigurée, la peinture goutte déjà, et le coup n'a pas encore été. [...]

Alors a commencé ce rêve, ce rêve exact comme on en fait quelquefois quand on meurt. Je mourrais, je meurs, le sang coulait, et enfin ce rêve exact me permettait de dire ce que j'avais toujours caché¹⁰.

⁸ *La théorie des mondes possibles et l'analyse littéraire*. Textes réunis et présentés par Françoise Lavocat, à paraître en 2008.

⁹ Luule Epner, « Lisandusi *post-* mõistestikule: postdramaatiline tekst », *Keel ja Kirjandus*, 1, 2007, p. 1-14.

¹⁰ Olivier Py, *Théâtres*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 1998, p. 9-10.

Nous voyons que nous ne sommes pas dans un simple régime de la personnification où l'auteur se représenterait comme héros (psychologique) de sa pièce. Plus complexe, la pièce de Py dévie vers un rêve éveillé, très marqué par la théâtralité. Le comédien qui jouera le rôle au spectacle, le maquillage qui va probablement être utilisé, l'usage particulier des temps verbaux (j'apparaîtrai – je peins – je mourrais – je meurs) et l'évocation du public font de sorte que le spectacle va fonctionner en même temps qu'un rêve et l'œuvre de son auteur. Bien sûr, différemment du rêve « normal », nous avons ici affaire à un texte préétabli, une sorte de rêve préprogrammé par l'écriture ; néanmoins ce « rêve artistique » a le même pouvoir de dédoublement du rêve ordinaire dont parle Jacques Lacan, et, de même, la mise à nu de ce rapport au monde (« éccœurante enluminure ») qui en est fondateur :

Le reflet du sujet, son image spéculaire, se retrouve toujours quelque part dans tout tableau perceptif, et c'est lui qui lui donne une qualité, une inertie spéciale. Cette image est masquée, quelquefois même complètement. Mais dans le rêve, en raison d'un allègement des relations imaginaires, elle se révèle facilement à tout instant, d'autant mieux qu'a été atteint le point d'angoisse où le sujet rencontre l'expérience de son déchirement, de son isolement par rapport au monde. Le rapport humain au monde a quelque chose de profondément, initialement, inauguralement lésé¹¹.

Nous comprenons enfin quel est l'intérêt de faire réunir le rêve et l'œuvre. Contrairement au rêve, nous sommes ici dans une situation de jeu. Tout comme le théâtre a le pouvoir d'établir un état de lieux différents du monde quotidien et nous permet de dire ou de faire voir des choses cachées. C'est également un espace fictionnel qui a un pouvoir de protection. Comme le dit Jean-Marie Schaeffer :

Autrement dit, dans nos représentations il n'en va jamais seulement du monde, il en va aussi toujours de « moi-même », pour la raison banale que ce « moi-même » est largement la résultante – une sorte de « *by-product* » – des opérations représentationnelles. Plus un être vivant développe des univers représentationnels complexes, et plus

¹¹ Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 231.

le bon fonctionnement de cette dynamique d'homéostasie interne est vital. Pour le dire en d'autres termes, un des rôles majeurs de la fonction représentationnelle endotélique est de maintenir une certaine stabilité à notre sentiment d'être, sans cesse remis en cause par la tension entre ces modes d'ajustement contraires que sont la relation cognitive d'un côté, la relation volitive de l'autre¹².

Nous pouvons enfin définir l'espace scénique comme une sorte d'*interface* où le moi de l'auteur peut s'exprimer en toute liberté comme dans un rêve. Nous sommes dans un régime de feintise ludique – bien évidemment valable aussi pour l'auteur car il s'agit d'un pacte avec le spectateur – ce qui n'enlève rien du « sérieux » de cette activité, étant donné que les procédés représentationnels ne sont pas gratuits, mais ont un rôle fondamental dans notre compréhension du monde et de nous-mêmes. Cette définition peut manifestement être valable pour toute écriture, néanmoins, en ce qui concerne l'écriture théâtrale il faut y ajouter la virtualité du spectacle lors duquel – comme l'indique bien l'étymologie de ce mot – tout est « donné à voir ». Ainsi le moi de l'auteur (en l'occurrence d'Olivier Py) est pris en charge par le corps d'un comédien (par exemple celui de Thierry Gouin lors de la création de la pièce).

Contrairement au romancier qui doit bien manier les stratagèmes pour faire comprendre à son lecteur qu'il s'agit bien d'une œuvre de fiction (correspondance trouvée, journal volé, etc.), l'auteur de théâtre peut ouvertement afficher le côté ludique de son écriture (c'est du théâtre) qui mène *en même temps* et un aboutissement personnel, fantasmagorique – et réel – du spectacle.

Si les stratégies de la feintise ludique provoquent dans le cas d'un roman et d'une pièce de théâtre traditionnels ce que Schaeffer appelle « l'immersion mimétique »¹³, nous sommes ici dans un contexte particulier où l'ambiguïté de l'immersion (je crois et en même temps je ne crois pas) fonctionne en arrière-plan. Ce qui est mis en avant, c'est la réalité du spectacle qui est censé créer un univers dans lequel le spectateur n'est pas appelé à s'identifier ni aux personnages, ni aux situations, mais à participer à un événement qui

¹² *Op. cit.*

¹³ *Ibid.*

obtient quasiment les caractéristiques d'un rite. Comme le dit Olivier Py dans un autre texte :

Au théâtre, le signe est-il esseulé, séparé, forclos de la réalité ?

Non, la fleur qui représente la fleur est présente. Le signe est présent, plutôt que la comparaison, c'est la comparution qui fait le miracle théâtral¹⁴.

Nous voyons la ligne de démarcation qui sépare le théâtre représentationnel de ce que nous appellerions plutôt le théâtre non-représentationnel. Dans le premier cas, le spectateur est invité (comme l'a bien montré Erika Fischer-Lichte) à oublier le signifiant théâtral et à s'immerger dans le signifié, dans le deuxième cas, contrairement à ce que dit Fischer-Lichte, il n'est pas invité à oublier le signifié, mais à le faire coïncider avec le signifiant.

Cette approche particulière permet d'installer un nouveau rapport avec la réalité factuelle. Faisant appel à la présence réelle du public et à la réalité de l'événement théâtral, l'auteur s'inscrit dans une virtualité qui nécessairement s'actualise. Ce monde virtuel a un pouvoir productif qui vient de l'acte de communication qui est le spectacle. À l'opposé du roman qui met en place un rapport défini (même si le processus est complexe, variable et étroitement lié à la manière de lire) avec son monde de référence, un texte de théâtre peut se projeter entièrement dans la réalisation physique d'un monde imaginé.

Prenons par exemple la pièce de Jean-Luc Lagarce intitulée *Les règles de savoir-vivre dans la société moderne* (1995). On y voit une dame, d'un certain âge probablement, qui élabore une liste de recommandations concernant les devoirs et les coutumes qui concernent la naissance, le baptême, le mariage, les funérailles et les autres cérémonies liées à la vie familiale. On comprend au fur et à mesure que ces cérémonies, décrites généralement d'une manière impersonnelle et reflétant un monde révolu, forment pourtant une sorte de fantôme de la narratrice. Ainsi elle peint une image doublement impossible puisque non seulement personne ne pourra suivre à la lettre ces indications précises (encore moins dans le

¹⁴ Olivier Py, *L'Inachevé. Conversation avec Geneviève Welcomme*, Paris, Bayard, 2003, p. 73-74.

monde d'aujourd'hui), mais aussi parce que tous ces événements lui sont restés inaccessibles. Il y a dans ce texte déclaratif, comme l'a bien relevé Gisèle G. Holzer¹⁵, un seul moment d'hésitation, exprimé par « je pense ça », qui exemplifie le tragique du personnage :

Les noces d'argent sont une belle et une grande fête de famille, à laquelle on convie aussi les amis, mais dont on élimine les simples connaissances, car il faut lui conserver un caractère d'intimité. C'est aussi une fête joyeuse, je pense ça, et on lui donne tout l'éclat possible¹⁶.

Or cette tragédie du personnage est modifiée lorsque nous assistons au spectacle c'est-à-dire lorsque le texte n'est pas donné comme une sorte de fantôme inaccessible, encore moins comme une liste de conseils à appliquer dans notre vie personnelle, mais incarné par une comédienne dans le ici et maintenant de la réalité théâtrale. Dans la mise en scène de François Berreur en 2000, par exemple, Mireille Herbstmeyer a successivement revêtu un certain nombre de vêtements en relation avec les cérémonies qu'elle évoque, tout en accentuant le plaisir que son personnage prenait à ce jeu imaginaire qui consistait à revivre tout ce qui apparemment lui avait été interdit. En combinant habilement le comique et le tragique qui caractérisent les textes lagarciens, elle a mis en avant la théâtralité du texte qui puise toute sa force dans cet instant éphémère, mais comblé, qu'est le spectacle.

D'une façon générale, les pièces de Lagarce mettent en scène les personnages qui espèrent revivre, et qui du coup peuvent revivre, sur scène tout ce qui est irréalisable ailleurs. Si dans *Les règles de savoir-vivre dans la société moderne* la scène n'est pas explicitement annoncée comme un lieu théâtral, dans *Le Pays lointain* (1995) nous assistons à une théâtralisation évidente, avec les personnages qui « jouent les rôles », « se passent la parole », « oublient leurs entrées », pour aboutir à un *arrangement* (terme récurrent dans l'œuvre de

¹⁵ Voir : Gisèle G. Holtzer, « Les règles de savoir-vivre de Jean-Luc Lagarce » in *Coulisses* n°14, mai 1996, Université de Franche-Comté, p. 44-48.

¹⁶ Jean-Luc Lagarce, *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* in *Théâtre complet IV*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2002, p. 42.

Lagarce) avec la vie, ce qui est toujours possible sur scène, mais impossible ailleurs.

Constamment à la recherche d'un mot juste, les personnages de Lagarce ne cherchent pas seulement un arrangement avec leur passé ou leurs proches, mais aussi avec la langue :

ANTOINE. – Je n'ai rien dit. Ne me regarde pas comme ça ! Tu vois comme elle me regarde ? Qu'est-ce que j'ai dit ? Ce n'est pas que j'ai dit qui doit, qui devrait – qu'est-ce que j'ai dit ? J'ai dit que peut-être, non, je n'ai rien dit d'autre, j'ai dit que peut-être, rien de plus, rien de moins, j'ai dit que peut-être, peut-être, juste peut-être, une impression, j'ai dit que peut-être tu l'ennuyais, tu les ennuyais, tu allais l'ennuyer, tout ça, ces histoires d'enfants, ils viennent juste d'arriver, il y a peu de temps, à peine, qu'il est arrivé, je n'ai rien dit d'autre, est-ce que j'ai dit quelque chose d'autre, non, rien, tu peux réfléchir, c'est possible mais ça m'étonnerait, il vient à peine d'arriver, il a toujours ses valises en main et déjà, toi, aussitôt, tu lui parles, tu le recouvres, tu l'envahis, tu le noies, tu l'accables¹⁷.

On peut voir dans cette tirade comment Antoine, un personnage qui, contrairement à son frère Louis, n'est ni mourant ni en train de chercher à annoncer sa mort prochaine à sa famille, cherche pourtant à s'exprimer avec une minutieuse précision. Si en ce qui concerne le personnage de Louis on pourrait évoquer une explication psychologique – il veut se concilier avec sa famille avant qu'il ne meure – Antoine, qui n'a rien à prouver, à souhaiter ou à arranger, est également pris dans ce rapport vertigineux à la langue qui crée une sorte d'obstacle entre lui-même et le monde. La raison, c'est que nous sommes ici dans un espace monodramatique du personnage central, Louis, et que cet espace envahit également le discours de son frère qui est moins représenté comme personnage isolé, mais comme celui qui fait partie d'un univers particulier du premier. Nous remarquons tout de même que l'auteur se garde de trop insister sur les relations hiérarchiques : Antoine et les autres personnages, même ceux qui sont déjà morts, gardent leur indépendance relative et ne deviennent pas des fantômes qui habitent la « tête » de Louis. Cette ambiguïté permet de donner force au

¹⁷ Jean-Luc Lagarce, *Le pays lointain*, *op. cit.*, p. 348.

spectacle puisque tout ce qui se passe sur scène peut aussi bien relever de l'ordre représentatif (les événements du passé), que de la rêverie (totalement coupée de la réalité).

Pour tous les personnages, l'expression linguistique devient par conséquent l'enjeu majeur puisqu'ils puisent leur existence dans la langue et nulle part ailleurs. On a l'impression, même si nous savons parfaitement que cela provient de l'habileté artistique de l'auteur de la pièce, que les personnages cherchent à dépasser les limites du langage qui les empêche de trouver la plénitude et que pendant le spectacle, qui est la réalisation de leur parole, ils croient – fortement mais vainement – l'atteindre.

Nous comprenons que l'espace scénique et l'actualisation langagière ne fonctionnent pas pour l'auteur en tant que représentation ou la mise en voix de son écrit, mais que toute son écriture est dirigée vers le spectacle qui seul peut mettre en évidence cette tension entre l'espoir et l'échec. Plus le spectacle est ressenti comme un événement éphémère, plus l'espoir est important et l'échec est grand.

Même si l'écriture de Jean-Luc Lagarce est très particulière, nous y retrouvons un certain nombre d'éléments qui caractérisent de nombreuses pièces de théâtre contemporaines. Arrêtons-nous très brièvement sur deux auteurs qui sont manifestement très différents l'un de l'autre : Bernard-Marie Koltès et Valère Novarina. On peut ainsi noter comment Patrice Chéreau, par exemple, qui a mis en scène trois fois *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès, se dirigeait successivement vers une approche scénique qui tentait de gommer l'ordre représentatif du désir des personnages de la pièce. Si dans sa première mise en scène (1987) l'objet d'échange c'est la drogue, dans la deuxième (toujours en 1987) il s'agit du désir homosexuel, et c'est dans la dernière mise en scène (1995) que le désir, occupe la place centrale¹⁸. Avec cette évolution, Chéreau a pu mettre en évidence de mieux en mieux la relation, si on peut dire, spacio-langagière des personnages. Les mots dont se servent les personnages, dans leur face à face, ne sont pas pour désigner des objets, mais proviennent de la situation physique où ils se trouvent. Ils utilisent la langue pour attaquer et se défendre, pour séduire et

¹⁸ Voir aussi : Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 58.

dédaigner, mais d'une manière beaucoup plus forte que nous ne le faisons dans notre vie quotidienne. Comme ils sont dépourvus des simulacres avec lesquels nous travestissons nos désirs dans notre monde quotidien, le Dealer et le Client sont obligés de se montrer dans leur cruelle nudité humaine. Le théâtre fonctionne ainsi comme un laboratoire qui, loin d'être coupé de la réalité, forme un lieu alternatif où les lois sont différentes.

Ainsi les lois gravitationnelles par exemple, que nous n'ignorons certes pas dans notre quotidien, mais auxquelles nous sommes tellement habitués que nous n'y prêtons guère d'importance, peuvent devenir dans le théâtre de Koltès un véritable problème. Être attiré par l'autre ou subir l'attraction universelle conditionnent fortement les personnages koltésiens au point où les éléments naturels comme la boue, le soleil, l'eau, la pluie, outre leur signification sémantique ou symbolique, conditionnent les mouvements des personnages qui veulent devenir transparents, monter de plus en plus haut ou plonger dans l'abîme. Bien que nous puissions parler d'une écriture symbolique, c'est plus encore la spatialité de la scène qui crée ces liens. Koltès lui-même a remarqué qu'il considère le plateau du théâtre comme un lieu temporaire que ses personnages souhaitent constamment fuir¹⁹. Ce qui explique, mieux qu'une analyse psychologique ou symbolique, un grand nombre d'actions et décisions des personnages qui peuvent sans cette approche demeurer totalement incompréhensibles.

Il en va de même avec l'œuvre de Valère Novarina, à la différence que ses personnages cherchent, au contraire, à rester sur scène autant que possible. Ainsi par exemple *Drame de la vie* nous présente 2587 personnages qui dans la plupart des cas n'ont pas le droit à plus d'une seule et unique réplique. Même si nous pouvons comparer le plateau du théâtre avec le monde et interpréter la petite intervention d'un personnage comme symbole de la vie trop courte de l'homme, nous comprenons que nous ne pouvons pas – et justement à cause de cela – nous représenter un monde imaginaire d'où les personnages proviennent ni encore moins faire une analyse psychologique de ceux-ci. Ainsi Novarina parvient-il à décontenancer le spectateur et l'empêche de tomber dans ce que Patrice Pavis

¹⁹ Bernard-Marie Koltès, « Un hangar à l'ouest » in *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, Minuit, 1990, p. 119.

nomme « l'illusion anthropomorphe »²⁰ – c'est-à-dire relier le corps précis d'un comédien à un corps précis d'un personnage.

Il est évident qu'à partir du moment où c'est la scène qui instaure la seule et la vraie vie des personnages, leur langage, que certains critiques ont tenté malheureusement d'appeler le novarinien, n'est pas un calque du langage quotidien (comme par exemple chez Ionseco qui ne déforme que la norme linguistique), mais est issu des origines de la langue elle-même. Loin d'être un nouvel idiolecte, le langage utilisé par les personnages de Novarina est une pré-langue qui cherche une autre forme que la syntaxe ou le lexique normatif peuvent lui donner. Cette forme se trouve dans le corps du comédien qui, différemment de la nature sommative et fixative de notre discours quotidien, est dynamique et physique.

Pareillement à Koltès, même si c'est à une autre échelle, c'est le théâtre qui façonne les actions et les paroles des personnages, et le comédien est moins un être lié au corps imagé du personnage, que lié à leur expression linguistique. Plus cette expression est réellement « connectée » au corps du comédien – parler est bien évidemment une activité physique –, plus c'est le langage de l'auteur qui non seulement se fait entendre sur la scène, mais qui se donne également à voir.

Nous pouvons enfin formuler deux hypothèses en guise de conclusion. Premièrement, la théâtralité d'un texte, indépendamment de ses caractéristiques formelles, peut être définie comme la capacité du texte à faire voir l'image. On peut parler d'abord du régime de la traduction ou de la transposition, puisque l'auteur peut se servir de son langage pour décrire une image mentale ou matérielle, mais au-delà de la description, la langue peut tendre à une visualisation matérielle. Dans le premier cas nous sommes dans l'ordre de la représentation où le texte nous donne voir un espace, une personne, une chose, dans le deuxième cas c'est le texte lui-même qui cherche à se faire voir et à trouver un espace d'émancipation.

Ces deux régimes ne sont pas nécessairement opposés, mais peuvent coexister dans un même texte. Outre un objet que l'auteur tente de représenter à son lecteur, il peut également, avec ce même

²⁰ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 3, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 154.

texte, mettre en place un espace second qui, lui, n'est pas prédéfini, mais seulement programmé. C'est un espace en attente, virtuel et réalisable, dans lequel comptent moins les repères extérieurs (X se trouve à telle ou telle distance d'Y), que les mouvements intérieurs qui créent eux-mêmes leurs repères. Ainsi les rapports entre le haut et le bas qui ont une importance primordiale dans une représentation visuelle, peuvent être inter-changés sans problème dans cet espace virtuel, réalisé par le spectacle, puisque ce qui compte, c'est le mouvement qui est le mouvement non imaginé, mais réel du langage. C'est justement comme cela que Henri Meschonnic définit le théâtre :

Le théâtre est la mise en scène de l'oralité du langage. L'oralité, ce n'est pas la bouche seulement, le son seulement, c'est l'oreille aussi, et tout le corps, par les mouvements qui sont inséparablement les mouvements du langage et les mouvements du corps. L'écoute, c'est saisir, et tenir, le corps dans le langage²¹.

Et il ajoute plus loin :

Ainsi, l'oralité, c'est l'écriture, au sens poétique du mot, et le paradoxe de l'écriture, c'est qu'elle est la matière même de l'oralité. Sa réalisation maximale. À ne plus confondre avec le parlé. À ne plus réduire à la seule ponctuation²².

Nous pouvons donc dire que tout texte, littéraire ou autre, peut prétendre à une réalisation théâtrale à partir du moment où un texte vise la poéticité, exprimée par le rythme qui n'est pas seulement la ponctuation, mais détectable par l'oreille et par le corps du comédien, du spectateur ou du lecteur. La particularité de certains textes de théâtre, c'est que leurs auteurs sont sensibles au rythme qui rend possible une spatialisation corporelle et que, consciemment, ils écrivent des textes où l'oralité (qui n'est pas le parlé, comme le précise Henri Meschonnic) peut être mise en scène. Loin d'être un matériau brut que l'on peut facilement adapter à son gré, ces textes

²¹ Henri Meschonnic, « Traduire le théâtre, c'est traduire l'oralité » in *Traduire Lagorce. Langue, culture, imaginaire III. Colloque de Besançon*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 11.

²² *Ibid*, p. 12.

demandent une précision extrême de la part des comédiens et des metteurs en scène afin d'être bien à l'écoute du texte et de ne pas changer un seul mot, au risque de causer la perte totale du rythme et avec cela toute capacité de production qui découle.

En ce qui concerne les exemples que nous avons donnés plus haut, nous avons porté notre attention sur ce genre de textes où la théâtralité rythmique a été renforcée par la théâtralité thématique (plus ou moins explicitement inscrite dans le texte). Bien évidemment, nous ne pouvons pas affirmer que tout texte théâtral devra nécessairement évoquer le théâtre, mais nous espérons avoir pu montrer comment l'écriture théâtrale peut viser un espace sans être obligé de le représenter, et que cette visée ne met automatiquement en cause ni la création d'un espace fictionnel ni la représentation d'un monde imaginaire. Nous pouvons donc, et il s'agira ici de notre seconde hypothèse, parler du spectacle en tant que représentation d'un monde possible dans la mesure où les lois qui gouvernent ce monde ne sont pas, comme dans un roman, les mêmes que dans notre monde factuel, et peuvent être contradictoires avec celui-ci. Ce qui différencie le monde possible qui émane d'un texte romanesque de celui du théâtre c'est d'une part l'affaiblissement des relations temporelles puisqu'un spectacle, qui met l'accent sur son déroulement éphémère, aborde autrement les relations de cause et de l'effet, et d'autre part le renforcement des relations spatiales car la corporéité inscrite dans le texte provoque une visualisation des mouvements et par cette dynamique privilégie le geste, le souffle, la voix qui forment une cohérence non imaginé mais physique, ancrée dans le corps humain. Bien évidemment, le théâtre sans texte, basé uniquement sur les images et les sonorités, n'est pas du tout à condamner et peut générer des émotions fortes. Néanmoins, il me semble, que c'est la diversité des voies de la visualisation du langage, et de ce fait de la pensée, qui a donné au théâtre sa vraie force depuis ses origines.

LES VUES IMAGEANTES DANS LE ROMAN NATURALISTE : POUR UNE APPROCHE SÉMIO- COGNITIVE DES AVANT-TEXTES DE ZOLA

Olivier Lumbroso

Université de Bretagne occidentale, ITEM-CNRS

« Jamais l'âme ne pense sans image »
Aristote, *De anima*

Le naturalisme littéraire de Zola et les vues imageantes tissent des liens serrés : Zola l'observateur des milieux sociaux dans ses enquêtes de terrain ethnographiques¹, Zola le visuel selon les analyses psychologiques du Dr Toulouse, dans les mains duquel le romancier a remis son « crâne de verre² », Zola le voyeur, qui dévoile les dessous innommables du corps, du langage et des idéologies, Zola le visionnaire, qui anticipe sur les spasmes de l'histoire révolutionnaire et les utopies, Zola l'ami des peintres qui combat pour les impressionnistes³, Zola le dramaturge qui rêve une nouvelle scène naturaliste, et Zola le photographe enfin, dans la dernière partie de sa vie⁴. La critique zolienne a largement arpenté les

¹ Voir *Émile Zola, Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterrand, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1986.

² Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie I. Introduction générale. Emile Zola*, Paris, Société d'édition scientifiques, 1896.

³ Voir Jean-Pierre Leduc-Adine, *Emile Zola – Pour Manet –*, Paris, Editions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1989.

⁴ François Émile-Zola, Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

grandes avenues de ces regards artistiques qui ont montré combien le roman naturaliste est une machine à voir. Toutefois, ce qui fait peut-être assez défaut serait une étude organique du système visuel, décliné en autant de sentiers, afin de scruter les liens qui rapprochent ou opposent ces formes de vision au sein d'une poïétique.

La vue imageante en particulier, prise dans le sens de l'image mentale visuelle, mérite d'être abordée dans cette conception interactive. Toutefois, elle pose des problèmes spécifiques. En effet, elle constitue un objet d'étude dont la description matérielle relève de la psychologie cognitive plutôt que des études littéraires. Aussi, deux attitudes, d'ailleurs complémentaires, semblent envisageables. Soit la critique littéraire étudie la représentation, dans le texte, de la représentation dans l'esprit. Philippe Hamon inaugure de ce point de vue un champ d'analyse fécond en proposant d'étudier « l'idée fixe » ou « l'hallucination », dans la mesure où, je le cite, « L'image mentale, évoquée dans un texte littéraire, n'est souvent que le « coupé-collé » fabriqué à partir d'un autre discours d'autorité, technique, scientifique, ou pseudo-scientifique⁵ » ; soit on se propose, sans que les deux approches ne s'excluent, de nourrir un dialogue entre la critique littéraire et les apports de la recherche cognitive contemporaine dans le domaine de l'imagerie mentale : par exemple les relations de la vue imageante avec le langage, le raisonnement et la planification de l'action créatrice. C'est sur cette perspective que Michel Denis clôt son ouvrage *Image et Cognition*⁶. Une telle rencontre alimenterait un champ d'étude balbutiant, où s'articuleraient cognition et esthétique.

Aussi, compte tenu de ces éléments, ma perspective d'étude sur le roman naturaliste se demandera en quoi les dispositifs imageants sont impliqués dans la fabrication des *Rougon-Macquart*. Je voudrais le faire en croisant les documents de genèse et les études psychologiques dont l'écrivain a été l'objet, notamment celles menées par le Dr Toulouse.

⁵ Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 309

⁶ Michel Denis, *Image et Cognition*, Paris, PUF, 1994.

Quels sont les modes d'apparition des vues imageantes dans la genèse du roman naturaliste ?

Les dossiers préparatoires de Zola se composent d'une ébauche, qui fixe les grandes lignes du scénario, de fiches-personnages qui détaillent leurs portraits moral et physique, de deux plans détaillés successifs qui assemblent les matériaux du roman, et d'un plan général synthétique, enfin d'une section topographique regroupant des séries de croquis, de notes d'enquêtes de terrain et de lectures consignées dans la chemise « Renseignements divers ». Les vues imageantes peuvent affleurer dans le dossier, de façon privilégiée, sous trois formes dominantes : d'abord, dans les dessins de lieux, ensuite dans les métaphores à l'ouverture de l'ébauche, enfin dans le métatexte génétique investi dans l'écriture du scénario. En résumé, une image à voir, une image à dire, une image à visualiser.

- Les dessins. 150 dessins constituent le *corpus* iconique des *Rougon-Macquart*, dont deux types principaux émergent : d'abord, les dessins des informateurs (ingénieur, architecte), qui cautionnent un savoir scientifique ainsi que les croquis d'enquêtes de la main de Zola, des instantanés pris sur un calepin qui prouvent l'authenticité du regard, ensuite les croquis de fiction, qui servent à construire le lieu imaginaire dans le roman à partir, ou à rebours des deux sources iconiques précédentes. Ces derniers sont des « dessins-pensée » qui ne reproduisent plus un lieu réel mais construisent la topographie imaginaire de la fiction. Une question se pose : quelles relations entretiennent l'image mentale visuelle et l'image iconique ?

- Les métaphores. En phase génétique, elles ont un statut particulier car elles apparaissent souvent à l'ouverture de l'ébauche qui construit le scénario. Elles ont des valeurs créatrices pour le roman et sont étonnamment visuo-spatiales : métaphores du morcellement (la « serpe cléricale » qui a castré l'abbé Mouret, devenu une sorte de « tronc séché »), de l'émiettement (la maison des Mouret sera « rongée » par l'abbé Faujas venu faire la « conquête de Plassans »), du bestiaire (Nana est comparée à « une chienne qui n'est pas en chaleur » et que les hommes traquent), du régime organique : « L'idée est : le ventre », phrase programmatique qui ouvre l'ébauche du *Ventre de Paris*. La question qui se pose est la suivante : est-ce que ces métaphores-souches sont liées aux images mentales ? Est-ce que ces images mentales sont de même nature que celles impliquées

dans les dessins et existe-t-il des interactions entre l'image à lire, l'image à voir et l'image mentale ?

- Le métatexte génétique. Il renvoie à une poétique réflexive, méta-narrative, désignant les dispositifs de l'œuvre en germe et qui s'origine certainement dès le métatexte expert du Zola critique littéraire, qui débute officiellement en 1863, voire aussi durant les apprentissages rhétoriques scolaires⁷. Elle commente l'action, les personnages, la description, la distribution des matériaux. Ainsi à propos de Pauline, l'héroïne de *La Joie de vivre* :

Je la fais tomber dans une maison qui va mal, et je voudrais qu'elle y apportât la joie de vivre. Non, ce ne peut être cela. Il faut la montrer, elle, avec la joie de vivre, par-dessus toutes les catastrophes, se relevant chaque fois et relevant les autres (plus ou moins)⁸.

Une partie de ce métatexte est configurative, c'est-à-dire qu'elle repose sur des modèles topologiques pris en charge par une syntaxe et un lexique, susceptibles de construire des « images mentales des configurations de l'œuvre : les prépositions (« sur », « sous », « dessus », « dessous »), ou de brèves formules (« à côté de », « dans un coin ») : « Sous le crime, je mets une histoire sale d'argent et d'amour⁹ », « Une petite idylle « à côté » des amours platoniques de Lisa et Jacques ». Ou enfin, pour *L'Argent* :

Saccard central avec sa fièvre, et poser autour de lui l'argent, roi du monde, dans son quartier, avec le cœur énorme de la Bourse battant au milieu¹⁰.

A côté du maillage syntaxique, un lexique pense l'œuvre comme une forme visuo-spatiale euclidienne : avoir une « base », « donner de l'aplomb » à un personnage, « avoir le noyau » d'une

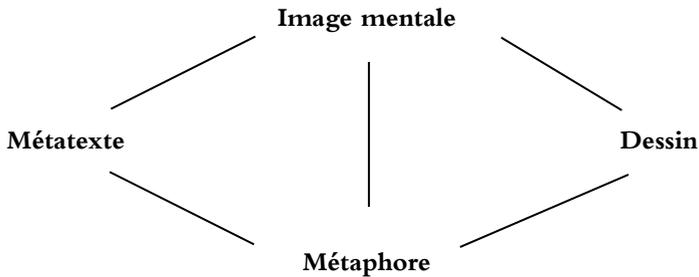
⁷ Voir Henri Mitterand, « Le Méta-texte génétique dans les Ébauches de Zola », *Genesis*, n°6, 1994. Le centre Zola de l'ITEM conduit en ce moment un projet de dictionnaire du métatexte génétique dans les dossiers préparatoires de Zola qui va aboutir, entre autres, à la publication d'un essai collectif sur la questions (*Le Signe et la consigne*, Genève, Droz)

⁸ Ébauche de *La Joie de vivre*, f°147.

⁹ Ébauche de *La Bête humaine*, f°346.

¹⁰ Ébauche de *L'Argent*, f°28.

scène, mettre « autour » du héros, « choisir un centre », « trouver un pivot », prendre une gare comme « cadre » de l'action... Une pensée visuelle, maçonne et métaphorique, dessine un territoire abstrait pour placer, à une position, à un rang, à une distance les composantes du roman en germe. Faisons l'hypothèse que dans l'esprit du romancier s'activent des images mentales qui font des trois ressources visuelles l'instrument qui aide à voir l'œuvre en germe, à visualiser son langage esthétique à l'état natif. Nommons cela une spatioscopie. Alors une question se pose : est-ce que ces trois sources visuo-spatiales (le dessin, la métaphore, le métatexte configuratif) sont autonomes ou interactives ? Deux directions peuvent être envisagées : les connivences d'un côté, les concurrences de l'autre :



Connivence des images mentales, graphiques et métatextuelles

Lorsque Zola scrute Paris depuis Passy pour écrire un panorama, lorsqu'il esquisse les premiers traits d'un dessin de fiction, lorsqu'il prend des points de repère dans un paysage pour retrouver son itinéraire en vélo, le mécanisme de son œil est toujours le même : tendre vers une représentation stylisée du lieu, c'est-à-dire rechercher les repères forts, trouver les grandes lignes dans le paysage, les formes générales, ce que Le Corbusier appellera les « tracés régulateurs¹¹ », que Taine avait déjà identifiés dans *De l'intelligence* comme

¹¹ Voir Le Corbusier, *Vers une architecture*, cité par Claude Massu, dans « Architecture et hasard », *Traverses*, n°24, février 1982, p. 106.

des « cadres préalables » : la ligne, le cercle, le carré, la croisée, inscrits dans le cerveau. Le Dr Toulouse l'a vérifié : Zola est un visuel au sens où il « projette dans l'espace ses images mentales¹² ». Il est probable que certaines soient de nature géométrique. Projetant ses tracés régulateurs, il redresse, corrige, complète, élimine pour dégager les propriétés structurales de l'image visuelle. Ces images mentales géométriques relèvent d'une donnée physiologique mais aussi d'une éducation de l'œil nourrie par l'époque taxinomiste et scientifique qui cherche derrière les phénomènes la formule modélisante. Le Zola visuel emporte le Zola observateur. Ainsi, la vue imageante géométrique se projette en tant que dessin qui rationalise l'espace amorphe et chaotique du réel, et, parce qu'il s'en distancie, peut le révéler, selon le principe réaliste que l'art construit l'illusion d'un réel qui, à l'état brut, ressemble à un pêle-mêle amorphe, comme l'explique Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*. Premier constat : il existe un isomorphisme de structure, entre la « carte mentale » qui schématise des relations spatiales et le dessin stylisé sur le support en papier.

Mais pourquoi justement extérioriser ces vues imageantes productrices ? Pour en faire sans doute un instrument de création matérialisé sur un support concret et permanent. En passant de la vision à la figuration, Zola construit une stratégie, une tactique et une économie graphiques : déplacement des personnages, cohérence des lieux, échiquier de positions et de valeurs, séries de dessins emboîtés à des échelles différentes, tout cela progressivement installé par les commentaires et les ratures sur des dessins qui aident à penser le complexe, les rapports, et l'assemblage du roman. De plus, le dessin géométrique fournit à l'écrivain une « imaginabilité » des lieux selon le concept de Kevin Lynch : cette capacité de la ville à susciter des images mentales chez le promeneur grâce au schématisation de la forme, la clarté des liaisons ou la saillance des points de repère¹³. Au bout du compte, dans le texte, le lecteur trouvant le correspondant verbal du dessin peut sans doute construire dans son esprit une image à la fois générale, simple et réticulée du lieu qui s'appuie sur sa mémoire de travail, sa mémoire inter-ictonique et archaïque : par exemple Le Paradou, avec sa circularité et son réseau

¹² Édouard Toulouse, *op. cit.*, p. 176.

¹³ Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1976.

de lignes, renvoie aux mappemondes médiévales autant qu'à *La Genèse* dans la Bible, dont Zola avait écrit le résumé dans ses notes préparatoires. Le dessin est un prototype et un archétype spatiaux fermés qui donnent pourtant au roman une ouverture sur l'universel.

En stylisant son dessin, l'écrivain va pourtant relancer les processus de l'imagerie mentale dans deux directions très distinctes : l'imagerie mentale « constructiviste » du calcul, d'un côté, et l'imagerie mentale « hallucinatoire » de la pulsion de l'autre : Zola rêvant aussi sur ses dessins, jusqu'à en oublier sa fiction, selon les mots du journaliste E. de Amicis qui a eu sous les yeux le dossier préparatoire de *L'Assommoir* :

Puis les croquis des lieux me passèrent sous les yeux, croquis faits à la plume, exactement, comme des dessins d'ingénieur. Il y en avait un amas ; tout *L'Assommoir* dessiné : les rues du quartier où se déroule le roman, avec le coin et l'indication des boutiques ; les zig-zags que faisait Gervaise pour éviter ses créanciers ; les escapades dominicales de Nana ; les pérégrinations de la compagnie des buveurs, de *bastringue* en *bastringue* et de *bousingot* en *bousingot* ; l'hôpital et la boucherie, entre lesquels elle allait et venait, dans cette terrible soirée, la pauvre repasseuse déchirée par la faim. La grande maison de Marescot était dessinée en détail ; tout le dernier étage, les paliers, les fenêtres, l'ancre du croquemort, le trou du père Bru, tous ces corridors lugubres où l'on sentait « un souffle de crevaisson » [...].

Il y avait aussi le plan de la boutique de Gervaise, chambre par chambre, avec l'indication des lits et des tables, et des corrections en plusieurs endroits. On voyait que Zola s'y était amusé pendant des heures, oubliant peut-être jusqu'à son roman, et plongé dans sa fiction comme dans un souvenir personnel¹⁴.

Commençons par la dimension constructiviste. Parce qu'elle est le dénominateur commun du dessin stylisé et du métatexte configuratif, l'image mentale géométrique permet par analogie la construction d'une poétique des « nœuds » du roman : le « héros central » est géométriquement placé au « centre » d'un dessin cadré, réceptacle d'un parcours circulaire pour un épisode central du récit.

¹⁴ Propos d'Edmondo de Amicis rapportés par Paul Alexis, *Émile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 161.

Ainsi, Saccard, central, roi de l'argent, faisant le siège de la place de la Bourse à ses quatre coins au début de *L'Argent* ; Octave Mouret, central aussi, exposant le magasin au cours d'une ronde d'inspection. On pourra ainsi dresser la grammaire visuo-spatiale des dessins de fiction, selon qu'il s'agit de dessins « clôturants », « rayonnants » ou « ramifiés » en dégagant les associations métatextuelles visuo-spatiales qui leur correspondent et leurs points privilégiés de distribution :

- les dessins « clôturants » s'associent au métatexte de la centralité, du pivot, du principal et du secondaire, de la « marche » circulaire, de la description « complète » qui ne fait que « poser » en « début » de roman. Les débuts de *Nana* ou de *Son Excellence Eugène Rougon* encerclent le personnel du roman à exposer au lecteur dans un cadre pittoresque : la « rotonde » du Théâtre des Variétés, « l'hémicycle » de l'Assemblée nationale.

- les dessins « ramifiés » s'associent à un type de métatexte originel qu'on trouve dès les manuscrits de 1868 (« passion », « propagation », « poussée », « élan », « fil »), renvoyant à une dynamique ramifiée et moins centralisée : la convergence des colonnes d'insurgés vers Plassans, lors des révoltes républicaines dans le Var (*La Fortune des Rougon*), l'irradiation des gènes dans l'arbre généalogique depuis la souche qu'incarne la vieille Tante Dide (*Le Docteur Pascal*).

- les dessins « rayonnants », plus interactifs, renvoient à des conflits de valeurs régionalisées, à des parcours divergents et convergents à l'échelle de l'œuvre avec un principe centralisateur fort : la croisée de *L'Assommoir* qui distribue les destins des enfants de Gervaise aux quatre coins de Paris, les carrefours des Halles dans *Le Ventre de Paris*, qui opposent le quartier des Innocents à celui des « honnêtes gens ». Ce système visuo-spatial tabulaire contribue à la puissance de l'imaginabilité mentale du roman en ses points nodaux, par un mécanisme d'analogies figuratives créées dans l'esprit du lecteur.

Mais ne faisons pas de ces dispositifs une ingénierie. Il s'agit bien de l'œuvre d'un artiste, formaliste certes, mais aussi délirant, qui marie une créativité apollinienne, tout en nombre d'or et harmonies figuratives d'un côté, et une créativité dionysiaque, débordante, laissant une place à la diagonale du fou et à la folle du logis. La connivence entre les images à voir et à visualiser ne domine pas

toujours, parce que calcul et pulsion suivent aussi leur propre pente. C'est la concurrence entre la métaphore, l'image mentale et le dessin qui m'intéresse maintenant, concurrence dans laquelle l'hallucination créative occupe une place essentielle.

L'image mentale et la métaphore en concurrence avec le dessin

C'est ici que la cognition trouve actuellement ses limites : lorsque, dans la création artistique, les cartes mentales ne commandent plus exclusivement le tracé mais qu'il y a résistance de la main qui dessine, inspirée par l'imaginaire de l'écran graphique et par le cinéma intérieur de l'écrivain. Alors s'activent d'autres formes de visions mentales, relevant plus de la chair que du squelette : les hallucinations maîtrisées que décrivait Flaubert dans l'enquête de Taine qui se projettent dans le dessin de fiction¹⁵. Deux situations de concurrence seront rapidement évoquées.

La métaphore visuelle emporte le dessin et le métatexte

Ainsi, les métaphores de la « serpe cléricale » qui coupe le « tronc séché » du corps, dans l'ébauche de *La Faute de l'abbé Mouret* imposent à l'imagination des vues imageantes picturales « choc », d'objets, de couleurs et de forme qui bombardent la fabrication du dessin des Artaud paradoxalement fécondé par l'angoisse de la castration : les « plis » de terrain qui séparent l'église de Serge, le Paradou et les Artaud, les « fractures » géologiques qui opposent le devoir et le désir, la brèche du suicide prévu d'Albine qui sera réprimée *in fine*, le déplacement du cadre dans l'arrière-pays aride de la Provence développant le symbole du dessèchement révèlent le fantasme créateur de la serpe, dont miroite la lame blanche sur le tronc séché. La rature graphique de l'intersection de la route et du village des paysans amplifie encore ce travail de scission topographique et idéologique. La phase de rédaction va développer, mais à rebours, le système métaphorique végétal et érotique pour aboutir dans le roman à la rhétorique florale de la description du Paradou,

¹⁵ Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), Paris, Hachette, 1923.

dans l'esprit Art Nouveau, envers de la faute et de la morale. C'est le même débordement de la vision métaphorique de l'entrelacs qui fait évoluer l'image-souche du « ventre » dans le roman des Halles. Elle oriente d'abord le métatexte génétique selon le modèle rationnel de la sphère : « au-dessus » le ventre qui doit « dominer », « autour » des Halles, il y aura « l'action », projette l'écrivain dans son ébauche, mais, dans le roman, la géométrie réticulée nourrit une poétique de l'informe, tout un imaginaire des pavillons liquéfiés, végétalisés, contestant la raison constructive et taxinomique de Baltard et de Zola lui-même dans son écrit préparatoire¹⁶. La métaphore visuelle a donc une fonction d'amorçage¹⁷ fondamentalement dialogique : d'un côté la vision d'une forme pure qui aide à construire (la sphère), de l'autre la vision de l'informe et de scènes archaïques qui représentent (le visqueux, l'humoral, l'organique, la castration). La raison et l'imagination mêlées. Chez Zola, si le visuel stylisant emporte l'observateur du détail, l'imaginatif halluciné emporte toutefois le visuel. D'ailleurs, cela s'affirme dès la préparation du roman, comme le montrent les notes d'enquêtes de Zola sur le champ de bataille de Sedan, habité de spectres qui hantent le romancier : « Mon hallucination en revenant le soir de Givonne, par un beau clair de lune. Les morts qui s'éveillent. Tout un immense cimetière¹⁸ ».

L'image mentale géométrique emporte le métatexte et le dessin en fin de série

Le premier document précis de la prégenèse de *La Bête humaine* date de 1878, lorsque Zola confie à E. de Amicis que ce roman se déroulerait sur « un réseau de chemin de fer », composé d'une « gare où se croiseront dix voies », et où « sur chaque ligne se poursuivra un épisode », tous ceux-ci reliés à la gare principale¹⁹. Pourtant, dans le roman, s'impose le mouvement de va-et-vient sur

¹⁶ Voir Henri Mitterand, « "Tiens, voilà du boudin !..." », *Le Ventre de Paris ou la réécriture subvertive du modèle haussmannien*, in *Le Miroir et le Chemin, L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, textes réunis par Vincent Laisney, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

¹⁷ Sur ces fonctions d'amorçage, voir Ahmed Channouf, *Les Images subliminales*, Paris, PUF, 2000.

¹⁸ Émile Zola, *Carnets d'enquêtes*, *op. cit.*, p. 650.

une ligne unique, un transit entre « deux gares colossales ». A la structure étoilée centrifuge succède donc la ligne alternative. C'est pour ces raisons de condensation, que, lorsqu'il débute l'ébauche du roman, l'écrivain censure son lyrisme qui l'emporterait au fil de la plume, s'il laissait libre court à ses visions du serpent sur le grand corps ramifié du chemin de fer : au contraire, il faut « resserrer » le tableau, faire seulement « sentir cette vie », avec « brièveté », sans qu'elle « déborde », de façon « succincte » et « ramassée », précise Zola. Aucune chance n'est laissée à l'étoile et au réseau. Le programme génétique resserre l'avant-projet, à mesure que s'impose la nécessité de bâtir par centralité : « Cela suffira, en laissant deviner à quel grand corps cet ensemble appartient²⁰. »

Mais le réseau réprimé par le métatexte, dans *La Bête humaine*, reste une image visuelle subliminale dans l'esprit, qui revient comme un spectre avec *L'Argent*, grâce à un dessin, la cartographie du Proche-Orient, vers lequel les flux monétaires convergent pour faire rayonner la civilisation occidentale conquérante. La figure étoilée se diffracte dans cet éclat de civilisation. Le schème de l'étoile ferroviaire censuré dans *La Bête humaine* s'impose dans le croquis comme un retour du refoulé : la ligne mère, les lignes secondaires, les points de croisement. La logique de la ramification s'emballé plus que dans *La Bête humaine* mais moins encore que dans *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal* où il s'agit moins de représenter une cartographie, à défaut de faire voyager le lecteur dans des contrées lointaines, que de construire le cadre principal de l'action. A chaque fois, le tracé dans le dessin semble ne plus parvenir à contenir une poussée imaginaire : l'arbre détrône la ligne, dans le réseau des routes de l'Alsace qui s'entrecroisent dans *La Débâcle*. Enfin, *Le Docteur Pascal* est l'œuvre-réseau par excellence où miroitent tous les romans, toutes les hérédités passées et futures de l'arbre familial dans l'espace textuel, iconique et intertextuel. Du réseau réprimé au réseau représenté, du réseau construit à l'œuvre-réseau, c'est bien la montée d'une image mentale fantasmée sur la fin de la série, celle du « croisement », qui fait courber la tête au

¹⁹ Edmondo de Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Hachette, 1880, p. 217-218.

²⁰ *Ibid.*, f°365.

métatexte configuratif raisonné : le processus imaginaire féconde ainsi le programme volontariste.

Avec un écrivain comme Zola, il faut donc non seulement prendre la précaution de dresser les typologies de vues imageantes, tantôt productrices, tantôt reproductrices, mais encore de suivre leurs relations de duo/duel, pour noter la puissance de cette image-rie mentale consciente et inconsciente : « [...] Je renonce à voir clair dans ce que je fais, car plus je vais et plus je suis convaincu que nos œuvres en gestation échappent absolument à notre volonté²¹ ». Ce qui paraît, d'autre part, transversal au système visuo-spatial et figuratif structurant ces images, dessin et métatexte, c'est aussi l'importance du corps en équilibre au-delà de l'esprit qui fournit ses images : le principe de motricité (« mouvementer » l'œuvre, trouver « sa marche »), le principe de verticalité qui affleure dans l'idée de mettre l'œuvre « debout », de lui trouver un « centre » de gravité. Un tel fonctionnement s'enracine chez un écrivain, qui, depuis sa fièvre muqueuse à 18 ans, a gardé la sensation du vertige et qui, plus tard, a été un fervent défenseur de la gymnastique et du tonus musculaire²². L'approche des vues imageantes génétiques ne doit pas négliger ce que Francisco Varela nomme « l'inscription corporelle de l'esprit²³ » parce que l'esprit ne peut être séparé de l'organisme ni des perceptions spatiales subduites dans le langage de la programmation.

²¹ Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Editions, tome 12, p. 879.

²² Édouard Toulouse, *op. cit.*, p. 163.

²³ Francisco Varela, « Quatre phares pour l'avenir des sciences cognitives », in « Dynamique et cognition : nouvelles approches », *TLE*, n°17, 1999.

LA VUE IMAGEANTE : DÉPASSEMENT OU EXHIBITION DU PROCESSUS FICTIONNEL ?

Catherine Grall

Université de Picardie-Jules Verne

Les fils d'une histoire se rencontrent parfois, pour tisser une image dans la toile... Nous pouvons oublier tout le reste, oublier les mots, même s'ils sont magnifiques, oublier les commentaires de l'auteur, même s'ils sont pertinents – mais ces scènes qui font date marquent une histoire du sceau de la vérité et comblent, d'un seul coup, notre capacité d'adhésion, nous les recueillons au plus profond de notre esprit, là où ni le temps ni le monde ne peuvent en effacer, ou atténuer la trace. Tel est donc le pouvoir plastique de la littérature : incarner un personnage, une pensée, une émotion, dans une action ou une attitude qui frappe les esprits, pour s'y imprimer à jamais. C'est la chose la plus haute, et la plus difficile à réaliser avec des mots¹.

Que des mots puissent susciter une représentation mentale, marquée au sceau du visuel, qui va s'imprimer de manière toute spécifique dans l'esprit du lecteur, chacun d'entre nous en a fait plusieurs fois l'expérience. La notion de « vue imageante » proposée pour ce colloque, à partir de *L'Acte de lecture* de Wolfgang Iser, est intéressante parce qu'assez large pour faire réfléchir à différents types de passages littéraires, qui iraient de l'ekphrasis à la scène², en

¹ R. L. Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman » (« A Gossip on Romance », 1882), in *Essais sur l'art de la fiction*, trad. F.-M. Watkins et M. Le Bris, Paris, Payot & Rivages, 2007.

² La littérature abonde sur la figure de l'ekphrasis ; quant à la problématique de la scène, nous renvoyons à *La Scène. Littérature et arts visuels*,

articulant poétique et réception. L'une des difficultés consiste en l'impossibilité de décrire ce qui se passe dans l'esprit du lecteur et, dans une certaine mesure, d'oser généraliser l'enjeu de ces vues imageantes quand la subjectivité semble en jeu. Toutefois, les connaissances recueillies sur l'image visuelle, sur l'image dans le texte, et sur la fiction, permettent d'espérer quelques hypothèses. Pour les appuyer sur des cas concrets, cet article se fonde sur deux extraits de textes célèbres du XIX^e siècle – qui ont marqué de nombreux lecteurs par leur qualité « imageante ».

Le premier texte retenu est extrait d'un des chefs-d'œuvre de R. L. Stevenson : *The Master of Ballantrae*, publié en 1889, roman qui narre, par la bouche de Mr Mackellar, secrétaire intime de la famille éponyme, le conflit violent opposant les deux frères du même nom. L'aîné, James, aventurier sans scrupule, se proclame dépossédé par son frère cadet, Henry, caractère plus modeste, mais fort honnête homme, et lui voue une haine sans pareille. Au moment qui nous intéresse, James a quasiment obligé le fidèle Mackellar, qui n'a rien d'un héros, à l'accompagner dans la poursuite de Henry, dont il compte ruiner la famille. Le narrateur ne peut s'empêcher, en même temps qu'il en vient à souhaiter la mort de ce démon, de l'admirer. Dans le chapitre neuf, Stevenson met face à face les deux personnages, dans une situation très particulière : la proue du navire est construite de telle façon que le « Maître », toujours gracieux dans les positions les plus incongrues, est assis, instable et en proie aux oscillations du navire, entre le bord et Mackellar, lui-même placé au-dessus d'une cabine et s'y retenant. Durant leur conversation, où est enchâssé un récit de meurtre, le narrateur va essayer de jeter à la mer James Ballantrae, qui en réchappe de peu ; cynique, celui-ci rendra ensuite hommage à cette tentative d'action. Mais le lecteur peut ponctuellement mettre entre parenthèses l'avant, l'après, l'enchâssé, pour goûter la situation même du dialogue, dont l'originalité tient à l'oscillation des personnages, qui fait que :

tantôt la tête (du Maître) était au zénith et son ombre tombait bien au-delà de la *Sans-pareille*, de l'autre côté ; tantôt il redescendait si

sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001 et à Stéphane Lojkine, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

bas, par le balancement, qu'il était sous mes pieds et que la ligne d'horizon, tout d'un coup, se trouvait bien au-dessus de lui, comme le plafond d'une chambre. Je regardais le phénomène avec une fascination croissante, comme les oiseaux, dit-on, regardent les serpents. J'avais, en plus, l'esprit troublé par une étonnante diversité de bruits³...

Les lecteurs familiers de la navigation saisiront l'architecture du bord qui explique ce mouvement de balance entre deux personnages très proches l'un de l'autre... et seront tentés de conclure à un réalisme technique certain, même si l'on peut s'interroger sur la réelle vraisemblance de la scène (comment ces deux personnages peuvent-ils se positionner avec un tel décalage sur l'axe vertical, et être suffisamment proches sur l'axe horizontal, pour que l'un touche l'autre de son pied ?). Et pourtant, cette scène fonde une « image » selon le mot de Stevenson, image que le lecteur garde en soi⁴, semblant imposer un espace qui se détache sur la trame temporelle, espace à la fois concret mais tout autant suggestif. Sa force ne repose pas seulement dans un réalisme référentiel. Qu'elle figure les enjeux de pouvoir et de fascination entre les deux personnages est incontestable, mais cela ne suffit pas à expliquer son effet – car c'est bien d'effet qu'il s'agit, et d'autorité de cette scène, au sens que développe Louis Marin. Selon lui en effet, l'image, dans sa manifestation, détermine un changement dans le monde, crée quelque chose, il y aurait :

délégation de force, les signes ont moins valeur cognitive comme représentants de concepts que valeur pathique et esthétique comme signaux et indices [...], comme si l'écriture et ses pouvoirs spécifiques se trouvaient excités et exaltés par cet objet qui se déroberait nécessairement [...] comme si le désir d'écriture (de l'image) *s'essayait* à s'accomplir « imaginairement » en se déportant hors du

³ R. L. Stevenson, « Le Maître de Ballantrae », trad. A. Jumeau, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2005, p. 822-823.

⁴ R. L. Stevenson, « Les mots, si le livre nous parle, doivent continuer de résonner à nos oreilles comme le tumulte des vagues sur les récifs, et l'histoire – s'il s'agit d'une histoire – repasser sous nos yeux en milliers d'images colorées », « À bâtons rompus sur le roman » (« A Gossip on Romance », 1882), *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 213.

langage, dans ce qui, à bien des égards, constitue son revers ou son autre, l'image⁵.

Cette analyse vaudrait encore pour le deuxième texte retenu, extrait de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927), et qui n'est pas directement consacré à la peinture, art de l'image qui pose tant de problèmes à Lily Briscoe⁶. Si le narrateur de Stevenson était sensible lui-même à la magie de la scène qu'il proposait, le point de vue du personnage de Woolf s'impose encore davantage comme un niveau intermédiaire avant celui du lecteur. Lily Briscoe, en demandant à Andrew Ramsay en quoi consistent les recherches philosophiques de son père, a obtenu d'abord une réponse trop abstraite (« le sujet, l'objet, la nature de la réalité ») puis une réplique plus concrète (« Pensez à une table quand elle n'est pas dans la pièce »), qui ne fait que la perturber davantage, et occasionne la « vue imageante » :

Aussi, quand elle songeait à l'œuvre de Mr. Ramsay, voyait-elle invariablement une table de cuisine bien récurée. Logée à cet instant dans la fourche d'un poirier, car ils étaient arrivés au verger. Par un pénible effort de contention, elle parvint à concentrer son attention non point sur l'écorce aux bosselures d'argent, ni sur les feuilles pisciformes de l'arbre, mais sur une table de cuisine fantôme, une de ces tables en planches noueuses, à grain serré, bien récurées, dont l'âme semble avoir été mise à nu par des années de probité musclée – plantée là, les quatre pieds en l'air⁷.

Ce texte, exemplaire du *stream of consciousness*, relève plus du descriptif et du psycho-récit selon Dorrit Cohn⁸ que la scène narrativisée et moins concentrée de Stevenson. Les deux textes toutefois méritent ce statut de « vue imageante », qui mobilise

⁵ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 14 et 21.

⁶ Rappelons que l'œuvre est consacrée dans une première partie à une journée chez les Ramsay, que fréquente entre autres cette peintre ; la guerre a ensuite provoqué l'abandon de la maison de famille, et la mort de Mrs Ramsay et d'un de ses fils ; dans la troisième partie, Lily Briscoe tentera de la faire revivre sur sa toile.

⁷ Virginia Woolf, *Le Voyage au phare*, trad. M. Merle, dans *V. Woolf : Romans et nouvelles*, Paris, Lgf, coll. « La Pochotèque », 1993, p. 384.

⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

l'esprit et la sensibilité du lecteur jusqu'à frapper sa mémoire et solliciter son propre imaginaire, et font saillie dans le récit entier, jusqu'à lui survivre de façon privilégiée, une fois la lecture achevée.

La première question que j'aimerais ainsi poser est celle d'une forme d'autonomisation de la représentation, échappant d'une certaine façon à la trame narrative, autonomisation qui serait liée à la récupération à la fois visuelle et mentale du fictionnel en jeu dans ces « vues ». Des rappels concernant d'abord l'ekphrasis, puis l'image picturale, peuvent nous éclairer.

Parente de l'image, la « vue imageante » semble déjà à distinguer, sinon à opposer, au discours et à l'intrigue : toute vue imageante n'est certes pas *ekphrasis*, mais inclut cette figure dans ses possibilités, et l'étymologie du terme fait sens : « selon Roland Barthes et Philippe Hamon (...), *ek-* a le sens de détachable, qui peut être séparé du reste »⁹. Plus généralement, on sait que ces descriptions d'œuvre d'art, qui ont dérivé en hypotyposes, ont, dans l'histoire littéraire, été considérées comme des morceaux choisis, faisant pause dans le texte, et donnant lieu à des exercices d'écriture indépendants. Les vues imageantes, travaillant la visualité, opèrent aussi des pauses dans l'intrigue : même narratives, comme c'est particulièrement le cas de l'extrait de Stevenson, leur puissance évocatoire semble mettre l'histoire entre parenthèses. Parler d'une scène réussie dans un roman implique d'ailleurs l'opération de découpage – même chose pour le morceau d'anthologie, qui apparaîtra éventuellement dans un recueil littéraire.

Par ailleurs, ce qui relève de l'image a toujours paru menacer le logos, au sens du fil de la pensée en progrès. Jacqueline Lichtenstein¹⁰, étudiant le statut historique, philosophique et rhétorique de la couleur, rappelle combien, généralement, la peinture se trouve liée au corps et, à ce titre, dans la perspective de l'idéalisme platonicien, considérée avec défiance, jusqu'à ce que le courant rhétorique issu de Cicéron la réhabilite : l'image permet des effets sur le récepteur, par le biais des émotions, que l'orateur lui-même doit d'ailleurs éprouver. C'est dire (vite !) que l'éloquence de l'image n'est pas celle du discours comme pensée argumentative, et qu'elle

⁹ Rappel de J. Labarthe-Postel dans *Littérature et peinture dans le roman moderne - une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 22.

¹⁰ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

menace presque l'esprit rationnel et logique (voire la vie, comme l'illustre le mythe de Narcisse). Certes, les « vues imageantes » sont d'abord verbales, mais les représentations mentales qu'elles entraînent relèvent du visuel, et même d'un visuel dégradé, comme le précise W. Iser en parlant de la « pauvreté optique » de ces représentations¹¹. À ce titre, on peut encore tirer profit de la querelle qui opposa les partisans de la couleur à ceux du dessin, au XVII^e siècle, querelle qui redit l'inquiétude de voir le trait précis, porteur de sens et orienté, menacé par la matière, les émotions, les sens. Faut-il penser, en reprenant l'argument de Vasari, selon lequel la couleur serait mieux capable de rendre l'invisible, que ces vues imageantes, dans leur rhétorique de la suggestion, forment des îlots concentrés d'imaginaire, contre le fonds narratif, plus propice à l'érection d'une pensée discursive ?¹² Sans tomber dans pareil dualisme, il convient, nous semble-t-il, de nuancer l'idée de W. Iser, selon laquelle le peu de précision de l'objet que nous conservons à l'esprit est compensé par le poids de sa signification¹³. Certes, les scènes évoquées font sens dans le cours des récits romanesques, ce sens les enveloppe et les nourrit, mais elles ont d'abord une répercussion sensible : la rhétorique y prend le pas sur la sémantique. Je ne sais plus toute l'histoire du Maître de Ballantrae, ni le motif exact de la haine de celui-ci, qui provoque le narrateur, dont je peux aussi oublier le nom, lors de ce passage à bord de la Sans-Pareille : mais je ressens ce moment d'affrontement entre les personnages comme quelque chose de rare, de fort, de visuel, mais pas tout à fait visuel non plus. *La Promenade au phare*, aux antipodes d'un roman d'aventures, rapporte une forme d'histoire, qui concerne une artiste peintre tentant de fixer le personnage d'une

¹¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. Evelyn Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 250.

¹² On pourrait tout aussi bien faire référence à Roger de Piles, qui déplace la question de la référentialité et de la *mimesis* vers le niveau de la réception, préférant estimer la réalité d'une représentation à la représentation d'une réalité. Conclure à la supériorité de « la peinture sur la poésie, comme il le fait, à cause de la capacité de la première à susciter des effets que le langage est impuissant à produire » (J. Lichtenstein, *op. cit.*, p. 220) semble évidemment déplacé, à notre époque où les arts ne se font plus concurrence, mais fait sens pour notre problématique.

¹³ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 250.

mère exceptionnelle et de saisir toute une configuration de sensibilités différentes, avec le temps qui passe : je ne peux non plus en garder toutes les articulations ; mais un passage comme celui de la table imaginée dans le poirier reste vif dans mon esprit, sans non plus que je l'interprète comme une leçon sur le visible et l'invisible : je le ressens comme un moment littéraire en soi.

La vue imageante aurait donc cette propriété de relative autonomie par rapport à l'histoire romanesque, au sein de laquelle elle fait saillie, et privilégie l'effet. Il s'agit maintenant d'approfondir cette qualité fragmentaire : si la vue imageante menace la linéarité du récit, voire le sens que déploie celui-ci, elle concentre en effet les propriétés peut-être les plus poétiques de l'œuvre.

Il ne s'agit pas de prétendre ici que toute vue imageante met l'œuvre en abyme – chose qu'on lit régulièrement à propos des *ekphrasis* – mais de montrer que l'écriture de ces passages si marquants provient du cœur de l'imagination littéraire à l'œuvre dans ces fictions. Pour cela, nous convoquerons plusieurs auteurs qui articulent le concret et l'abstrait, le singulier et l'universel pour caractériser l'imaginaire littéraire – ce que nous semblent condenser ces « vues imageantes ».

Leur spécificité, qui relève du figural, consiste en effet en un équilibre singulier entre, d'une part, le sensible – références à des objets matériels, éléments du contexte configurés dans un espace représentable, effets de réel, ceci soit sur le mode précision objectivante, soit sur celui d'une subjectivité intime – et, d'autre part, l'abstraction éventuellement idéalisante. Dans l'extrait de Stevenson, l'opposition métaphysique entre l'honnêteté un peu laborieuse et la révolte immorale s'incarne parfaitement dans cette oscillation entre les protagonistes lors d'un voyage sur la mer dont on sait qu'elle peut égarer les esprits non avertis... Et l'on reconnaîtra encore des références intertextuelles qui épaississent le pouvoir « imageant » de la scène en mêlant toujours plus concret et idéal (songeons aux scènes de dialogue avec le diable, dans le répertoire fantastique, ou même chez Dostoïevski). Dans l'extrait de Woolf, la perception phénoménologique le dispute à la saisie bergsonienne en devenant une rencontre presque digne de l'imaginaire de Lautréamont, par l'incongruité toute matérielle de cette vision du peintre en mal de représentation.

Yves Bonnefoy caractérise la poésie par

une relation irréductiblement ambiguë entre une volonté de présence, ie d'adhésion profonde, sans retour, à ce qui existe ici, maintenant, dans notre finitude essentielle, et le rêve « gnostique » d'une réalité supérieure, de mondes dont les mots et la musique des mots aident bien dangereusement à imaginer la figure¹⁴.

Cette pensée nous paraît applicable, peut-être avec un degré plus modeste, aux vues imageantes, c'est-à-dire aux suites de mots, dans un récit, susceptibles de faire bloc et de s'inscrire de façon spécifique dans l'imaginaire du lecteur.

Pour rester dans le récit en prose, une réflexion de Borges sur l'allégorie peut encore suggérer la tension imaginaire en jeu dans ces passages : il retrouve en effet dans cette figure le débat opposant nominalistes et réalistes (soit une conception de la réalité par le biais des universaux ou des individus) et propose finalement de définir l'allégorie comme une « fable d'abstractions – tandis que le roman serait une fable d'individus »¹⁵. Et l'auteur argentin de conclure immédiatement que, parce qu'elles sont personnifiées, toutes les allégories ont quelque chose d'un roman. L'idée, en devenant élément de la fable, prend des couleurs et engendrent un imaginaire singulier, qui peut s'étendre à un petit récit – ce que les siècles qui ont suivi le Moyen-âge et la Renaissance vont développer (par la forme de la nouvelle, d'abord). Comment ne pas entendre là encore cette lutte fertile entre l'idée et le sensible, que mène le langage littéraire pour susciter l'imaginaire ? Comment ne pas noter que la brièveté est aussi en jeu, même si elle n'exclut pas le développement narratif ? Cette tension intime ne se soutient pas au même degré le long de toute une œuvre ou le temps d'une scène suggestive... Pas de thèse, sans doute, dans nos extraits et pourtant, si ils touchent ainsi nos esprits, c'est parce que la configuration qu'ils organisent ne se dissocie pas entièrement d'une forme de discours, que l'on osera dire éthique dans notre dernière partie.

Mais citons d'abord une autre réflexion sur l'imaginaire qui éclaire l'effet puissant que produisent les « vues imageantes » : Italo Calvino, dans la leçon américaine consacrée à la visibilité, explique

¹⁴ Yves Bonnefoy, Avant-propos à *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2006.

¹⁵ Borges, « Des allégories au roman » (1949), dans *Enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1986, p. 186.

lui aussi que « le récit unit une logique spontanée des images à un dessein rationnellement poursuivi »¹⁶, la qualité visuelle que peut atteindre une forte scène imagée semblant parfois excéder les ressources du langage. Après avoir rappelé que l'imagination peut être instrument de connaissance, mais aussi moyen de puiser, en la renouvelant, dans la pensée universelle (ainsi de l'usage qu'en fait Dante), il propose finalement une conception de celle-ci pour l'écrivain : l'imagination est vue comme un « répertoire de potentialités, de choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut-être ne seront, mais qui auraient pu être¹⁷. » Cette conception, reprise à Giordano Bruno, dit combien le texte qui fait image rassemble le singulier et l'universel sous le sceau du possible, compris comme un ensemble infini et dynamique. Et l'on arrive ici à une caractérisation poétique de la fiction.

L'orientation rhétorique de la vue imageante rejaille sur la *mimesis* au travail à son niveau pour détourner plus que jamais la référentialité du récit, voire pour minorer la construction d'un monde possible qu'il propose, puisque ces scènes prennent une forme d'autonomie. Elles s'offrent comme des échantillons de perspective sur le monde, exhibant le fictionnel pour l'expérience ponctuelle qu'il peut représenter.

Il convient maintenant de caractériser cette « expérience » que propose la vue imageante : qu'elle condense l'imaginaire littéraire peut s'entendre, mais comment et pourquoi s'inscrit-elle aussi vivement dans notre esprit, c'est ce qui reste à envisager (en évitant toujours une autre approche pertinente de la question, plus subjectiviste, l'approche psychanalytique). Nous concluons ainsi sur la rencontre privilégiée que fait le lecteur, dans ces passages, avec la voix littéraire des auteurs. Quelques rappels sur les pouvoirs cognitifs de l'image permettront de revenir sur cet hors-discours dans lequel nous avons placé un peu vite les vues imageantes, en début de communication.

Les pouvoirs cognitifs de l'image, plus ou moins développée en scène, sont connus : les arts de la mémoire témoignent de la capacité formidable de cette faculté, lorsqu'elle remplace des mots par des

¹⁶ Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points », p. 147.

¹⁷ *Ibid.*

images. Le passé, la sensibilité et la connaissance de l'individu lui permettent de transformer de son sceau des signes abstraits, pour se les approprier et en disposer plus aisément : les recherches de Frances Yates et de Mary Carruthers parmi d'autres en témoignent. Les neurologues contemporains confirment la capacité plus grande de mémorisation par l'image que par les mots – mais on reste là à des niveaux d'imagerie simplistes. Ainsi Michel Denis définit l'image comme une

forme singulière de représentation permettant à l'esprit humain de conserver et de manipuler l'information extraite de son environnement [...] Elle est une modalité de représentation mentale qui a pour caractéristique de conserver l'information perceptive sous une forme qui possède un degré élevé de similitude structurale avec la perception (isomorphisme structural)¹⁸.

Dans son rapport à un énoncé, l'image est vue par le neurologue non comme le lieu de la signification, mais comme un instrument de figuration de la signification : la représentation sémantique reste abstraite, du côté de l'écriture propositionnelle, l'image en exprime la partie figurable et possède une organisation interne héritée d'une modalité sensorielle.

Elle n'est pas prédicative ni un instrument de description (mais de *figuration*) [...] En préservant les relations structurales, et notamment spatiales, entre les éléments constitutifs de la représentation, l'image possède les caractères d'un « modèle » de la situation décrite, modèle dont la structure et les règles d'accès sont étroitement similaires à celles des événements perceptifs¹⁹.

Si les neurosciences mettent ainsi en évidence les qualités à la fois sensorielles et schématisantes des représentations mentales, particulièrement spectaculaires dans les cas d'hypermnésie, elles échouent cependant à exprimer la singularité de l'imagination à l'œuvre dans la vue littéraire.

Faisant davantage écho aux Arts de la mémoire, mais éclairées également par le discours scientifique, des pratiques de méditation

¹⁸ Michel Denis, *Image et cognition*, Paris, PUF, 1989, p. 9.

¹⁹ *Ibid.* p. 11.

individuelles font davantage sens, dans la mesure où elles disent un véritable pouvoir en acte sur celui qui imagine des scènes frappantes. Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola relèvent ainsi de cette observation de l'efficacité intime de l'imaginaire visuel qui, encadré dans un discours (religieux en l'occurrence), va jusqu'à transformer l'individu (affermir sa foi en Dieu). Les philosophies antiques (stoïcisme, épicurisme, platonisme) et la pensée chrétienne des premiers siècles développaient également cette perspective d'une transformation intérieure à partir de textes médités, récités, et faisant appel à l'imaginaire. Épictète et Marc-Aurèle appellent leurs disciples à se concentrer sur le présent concret, immédiatement maîtrisable, pour aller vers l'infini, en s'appuyant sur l'abolition du temporel dans l'image. Pierre Hadot rappelle ainsi que, pour ces penseurs, « l'imagination et l'affectivité doivent être associées à l'exercice de la pensée (et qu')il convient de se mettre « les principes » devant les yeux »²⁰ pour les éprouver et les intégrer. La représentation mentale visuelle est donc un moyen de connaissance au sens fort d'une « déliaison » de la pensée par l'affect.

Cette dimension de transformation de l'esprit par la scène imaginée à partir d'un texte spirituel n'a ni le même degré ni la même nature quand il s'agit de « vues imageantes » littéraires. Les œuvres ne proposent ni une suite d'abstractions à mémoriser, ni un dogme à illustrer ou, plutôt, dont il conviendrait de se pénétrer. L'imaginaire sur lequel elles se bâtissent, susceptible de se concentrer dans certains passages, fonde une fable, qui n'est toutefois pas sans orientation. On peut y voir l'intention ou l'intentionnalité de l'auteur, entre volonté discursive, éventuellement thétique, et proposition d'une configuration des perceptions, qui fait retour sur le monde. Ce que constituent les vues imageantes, marquées évidemment de cette autorité du poète, articulant particulièrement l'explicite et l'implicite, le singulier et l'abstrait, ce sont des moments où le lecteur peut réaliser une expérience de pensée. Ce processus repose sur une capacité d'analyse et d'association d'éléments connaissables, que propose par excellence la vue imageante, celle-ci influençant d'autant mieux nos schèmes imaginatifs que l'esprit humain y

²⁰ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* (1993), Paris, Albin Michel, 2002, p. 27-28. On lira aussi Brian Stock, *Bibliothèques intérieures*, Grenoble, Millon, 2005.

éprouve sa plasticité – et fait ensuite retour sur le monde et la vie. Le lecteur rencontre de manière privilégiée, dans de tels passages, ce que des siècles ont nommé l'inspiration de l'auteur, qui ne relève ni de la connaissance pure, ni du formalisme topique, mais qui le convoque, au sens fort d'une « convocation » par une voix singulière. Cette voix ne se signale pas que par les modalisations de la perception (dans les extraits cités, on a des « vues » présentées par les personnages), ou les phénomènes aspectuels de l'écriture, au sens large²¹. La mobilisation du lecteur relève aussi d'un investissement de l'auteur dans son écriture, qui la dispose à des enjeux éthiques.

Jacques Bouveresse, dans ses recherches sur Musil, et à travers ses lectures de Wittgenstein, tente ainsi de définir une éthique de la littérature, en précisant bien qu'il ne s'agit pas de faire sa place à l'idéalisme, trop univoque, dans la fiction, mais de savoir lire en elle du concret virtuel où le sujet lecteur fait des expériences. L'enjeu de cette démarche, héritée de la philosophie du langage, consiste justement à ne pas retomber dans une lecture moraliste réductrice de l'œuvre littéraire, mais à dégager de sa forme même des effets éthiques. Martha Nussbaum, en aristotélicienne, entend le mot « éthique » comme ce qui s'origine dans la question « Comment un être humain devrait-il vivre ? ». L'énonciation et l'étude de ceci trouverait, selon elle, sa meilleure réponse dans le romanesque, qui poursuit la vérité par l'examen profond et sympathique des alternatives éthiques et par la comparaison entre elles et notre sens actif de la vie²². La réflexion de la philosophe anglo-saxonne reste toutefois un peu limitée quant au rôle de l'esthétique à ce niveau : elle dit bien que l'éthique relève tout autant sinon plus du style, des valeurs internes de l'œuvre que des contenus thématiques qu'elle articule, mais sans arguments littéraires détaillés – et cela risque de faire prendre sa position pour la simple continuation de la vision humaniste de la littérature, qui voit en elle des exemplifications des débats moraux complexes de la vie.

²¹ Voir Pierre Ouellet, *Poétique du regard – littérature, perception, identité*, Ed. du Septentrion, 2000.

²² Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, 1990, cité et commenté par Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain – sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008 (chapitres 19 à 24 en particulier).

Or, il nous semble que les « vues imageantes » apportent une première réponse à cette question. Jouer de l'image dont on sait les possibilités cognitives et les ressorts rhétoriques pour impressionner le lecteur, plus libre que jamais, pourtant, et même sommé de faire sienne cette scène imagée, c'est faire se rapprocher esthétique et éthique : non pas dans une rhétorique du type de la Contre-réforme !, mais, plus largement, en esquisant un partage de la création imaginaire, au moyen de l'art de la fiction propre à chaque grand écrivain. Cet accompagnement dans la formation d'une perception semble particulièrement sensible dans les extraits choisis, à cause de leur réflexivité : Mackellar comme Lily Briscoe s'interrogent sur leur perception tout en les disant ; mais cela signifie moins un choix malhonnête du corpus que l'enjeu réflexif propre à tout texte poétique – qui est interrogation du langage par lui-même.

C'est en ce sens que l'on peut aussi relire les déclarations de Stevenson sur la morale : la littérature doit pour lui faire en sorte que le lecteur ne se prenne ni pour un ange, ni pour un démon, et qu'il ne tienne le monde ni pour un paradis, ni pour un enfer, mais elle doit lui donner des émotions qui lui permettront de s'orienter, une fois que son esprit aura été « coloré » par la véricité poétique²³. Cette véricité n'a rien d'historique : elle est l'écriture du monde, qui ne s'éprouve que de façon spécifique, toujours unique pour chaque sujet ; elle provoque un mélange d'étonnement et d'évidence, que visent d'ailleurs l'orateur antique comme le poète. Cette écriture imageante s'approche de la « vie », dont se réclame l'auteur écossais en plus d'un passage, mais aussi Virginia Woolf, lorsqu'elle écrit par exemple que, dans une scène suffisamment suggestive, « nous prenons conscience de quelque chose sous la surface, qui

²³ R. L. Stevenson : « La Moralité de la profession d'écrivain », dans *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 140. Voir aussi J. Bouveresse dans « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ? » : Wittgenstein, par exemple, présente la difficulté philosophique comme étant essentiellement de la nature d'un problème d'orientation. L'expérience philosophique est, pour lui, celle de l'homme qui à un moment donné dit : « Je ne sais plus où j'en suis » ou « J'ai perdu mon chemin. » C'est le chemin qui permettrait de s'orienter dans son propre langage qui a été perdu et qu'il faut essayer de retrouver. », dans *La Philosophie et l'éthique* – Université de tous les savoirs n°11, dir. Yves Michaud, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 87.

n'est pas dit afin que nous puissions le découvrir pour nous-mêmes et y réfléchir » ou encore que « à grands cris stridents la vie clame sans cesse qu'elle constitue l'authentique aboutissement de la fiction. »²⁴ La vue imageante qui, contrairement à l'image picturale impliquant une distance propice au jugement, nous emporte avec elle, articulant les mots qui nous servent à penser²⁵ et à devenir, exhibe en cela ce que Barthes présentait dans sa leçon inaugurale au Collège de France comme le paradoxe du défi littéraire : « le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature. »²⁶ Ce délire utopique, qui relève de l'énonciation et non de l'énoncé, se réalise de manière spectaculaire quand le langage tend vers l'autre de lui-même.

Dépassement du fictionnel par la vue imageante, pour reprendre notre question originelle ? Mise en suspens de la narration romanesque, sans doute, dépassement des frontières entre genres littéraires, entre réalisme et merveilleux aussi bien, mais exhibition d'une pensée en puissance, vivante, propre à la grande fiction.

²⁴ Virginia Woolf, « L'Écrivain et la vie » (1926), trad. Élise Argaud in *L'Écrivain et la vie - et autres essais*, Rivages Poche, 2008, p. 119.

²⁵ Wolfgang Iser envisage la vue imageante comme le texte qui occasionne un retour vers le monde avec des nouvelles directives d'observation – ce que les théories de la modélisation disent aussi à leur manière, mais il parle finalement aussi de configuration sémantique pouvant devenir expériences. (*L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 254). L'explication n'est toutefois pas développée, et le théoricien en reste à l'idée d'un rapport trop complexe des signes, sans viser d'interprétation éthique comme celle que nous ébauchons très modestement ici.

²⁶ Roland Barthes, « Leçon » (1977), in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, 1995, p. 435.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Bérengère Voisin.....3

Vues imageantes et modélisation fictionnelle

Daniel Mortier.....13

De l'évidence à l'inimaginable

Bernard Vouilloux.....31

Dispositif et temporalité

François Vanoosthuysen.....45

Hypotyposes : que voit-on ?

Philippe Hamon.....55

L'Image sur le bouclier. Réflexions sur le roman de Chrétien de Troyes *Yvain ou Le Chevalier au lion*, à la lumière de la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser

Michèle Guéret-Laferté.....71

Les « vues imageantes », écho des *images agentes* rhétoriques ? L'exemple du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (1546)

Magali Jeannin-Corbin.....89

« Quand lire, c'est voir ». Lettres et images dans le roman du XVIII^e siècle

Benoît Tane.....107

Vues imageantes et narration rétrospective dans *Vie et* *opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne

Chantal Foucier.....125

Vues imageantes et dispositifs : la chambre sarrautienne Arnaud Rykner.....	141
Vues de l'esprit. Images de la pensée chez Marcel Proust et Robert Musil Florence Godeau.....	155
Les trous noirs de la fiction : voir les mondes impossibles Françoise Lavocat.....	171
Donner à voir le nocturne Alain Montandon.....	187
À propos d'une image-événement impossible : le bombardement atomique dans les <i>Pièces de guerre</i> d'Edward Bond Pascal Vacher.....	203
Produire des images mentales ou mettre en scène des corps en mouvement : réflexions autour de la modernité dramaturgique de Kleist (<i>Penthésilée</i> et <i>Catherine de Heilbronn</i>) Ariane Ferry.....	223
Du corps textuel au corps scénique : les enjeux du théâtre contemporain Tanel Lepsoo.....	239
Les vues imageantes dans le roman naturaliste : pour une approche sémio-cognitive des avant-textes de Zola Olivier Lumbroso.....	255
La vue imageante : dépassement ou exhibition du processus fictionnel ? Catherine Grall.....	267